

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**

**Departamento de Periodismo I**



**VIGENCIA DEL RELATO COMO SENTIDO DE LA  
REALIDAD: ANÁLISIS DE REPORTAJES HISTÓRICOS**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Celso José Garza Acuña**

Bajo la dirección de la doctora

María Jesús Casals Carro

**Madrid, 2003**

**ISBN: 84-669-2192-3**



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
DEPARTAMENTO DE PERIODISMO I

## **TESIS DOCTORAL**

# **VIGENCIA DEL RELATO COMO SENTIDO DE LA REALIDAD. ANÁLISIS DE REPORTAJES HISTÓRICOS**

**DIRECTORA: DRA. MARÍA JESÚS CASALS CARRO**

**DOCTORANDO: CELSO JOSÉ GARZA ACUÑA**

Madrid, septiembre 2003

*A mi gente solidaria, amparada en la memoria  
de nuestro cronista de lo mejor  
de nuestros días,  
Celso Garza Guajardo,  
con amor de sangre.*

Nuestra profesión no puede ser ejercida correctamente por nadie que sea un cínico. Naturalmente, aquí estamos hablando sólo del gran periodismo, que es el único del que vale la pena ocuparse, y no de esa forma detestable de interpretarlo que con frecuencia encontramos.

Ryszard Kapuscinski  
("Los cínicos no sirven para este oficio", 2002)



*Desde estas tomas de conciencia empecé a leer como un auténtico novelista artesanal, no sólo por placer, sino por la curiosidad insaciable de descubrir cómo estaban escritos los libros de los sabios. Los leía primero por el derecho, luego por el revés, y los sometía a una especie de destripamiento quirúrgico hasta desentrañar los misterios más recónditos de su estructura.*

Gabriel García  
Márquez  
("Vivir para contarla", 2002)



# ÍNDICE

## ÍNDICE

### Página

▪ <b>INTRODUCCIÓN: La vida como viaje; el reportaje como destino</b> .....	10
▪ <b>CAPÍTULO I: Instrumentos para viajar</b> .....	15
1.1. <b>OBJETIVOS Y JUSTIFICACIÓN</b> .....	16
1.2. <b>HIPÓTESIS</b> .....	17
1.3. <b>METODOLOGÍA</b> .....	18
1.3.1. Método de análisis de relatos periodísticos.....	22
1.4. <b>MARCO TEÓRICO: ¿La muerte del periodismo?</b> .....	25
1.4.1. Introducción.....	25
1.4.2. La esperanza del periodismo.....	26
1.4.3. Nuevo Periodismo o cuando el periodismo es ejercido al nivel que merece .....	32
1.4.4. El reportaje como sentido de la realidad.....	34
1.4.5. Estilos y clasificaciones del reportaje: métodos y formas de contar.....	39
1.4.6. La objetividad es un mito.....	46
1.4.7. Visibilidad y naturalidad.....	49
1.4.8. Reportaje y novela: amplitud y síntesis.....	53
1.4.9. Confluencia de fronteras.....	58
1.4.10. La polémica: ¿Quién puede ejercer el periodismo?.....	61
1.4.11. Escritores en periódicos: el periodismo como expresión del siglo XX...	65
1.4.12. El instrumento de la inteligencia: el lenguaje.....	68
1.4.13. Olvidar al lector; pensar en la lectura.....	72
1.4.14. Poder y compromiso.....	74

1.4.15. Una nueva realidad, ¿adiós al papel?.....	77
1.4.16. El periódico sin noticias.....	79
▪ <b>CAPÍTULO II: Equipaje personal (análisis de 25 reportajes históricos)</b> .....	82
...	
2.1. Elogiemos ahora a hombres famosos de James AGEE y Walker EVANS: Los límites (y posibilidades) del notario. Personalidad, moral y lenguaje ante las fuentes de información.....	83
2.2. Música para camaleones de Truman CAPOTE: Escultor de narrativa periodística.....	100
2.3. Diario del año de la peste de Daniel DEFOE: El reportaje como mito.....	111
2.4. Entrevista con la historia de Oriana FALLACI: La oponente implacabilidad en la transcripción total del diálogo.....	120
2.5. Reportaje al pie del patíbulo de Julius FUCIK: El relato como modo de supervivencia.....	128
2.6. Noticia de un secuestro de Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ: Devotos del deicida.....	137
2.7. Al pie de un volcán te escribo de Alma GUILLERMOPRIETO: Manual para gastar suelas como cronista.....	151
2.8. Enviado especial de Ernest HEMINGWAY: Consideraciones técnicas para contener el entusiasmo por los relatos de Hemingway.....	162
2.9. Despachos de guerra de Michael HERR: Yo estaba allí para observar.....	176
2.10. Hiroshima de John HERSEY: La piedra angular de un estilo.....	187
2.11. REPORTAJES de Ryszard KAPUSCINSKI: Viaje al testigo del (tercer) mundo.....	200



2.12. De calles y noches de Praga de Egon Erwin KISCH: Crónica desde las experiencias personales.....	216
2.13. Yo pondré la guerra de Manuel LEGUINECHE: El metaperiodismo como autorregulación.....	225
2.14. Asesinato de Vicente LEÑERO: Asalto a la nota policiaca. La documentación como arma para una narrativa sin adjetivos.....	236
2.15. SantaEvita / Lugar común la muerte de Tomás Eloy MARTÍNEZ: La obsesión de volar: escribir bajo tensión: ¿Realidad o ficción? Entramado de registros y puntos de vista.....	247
2.16. Los días del terremoto de Carlos MONSIVÁIS: Pedagogía de la interpretación. Imaginación, creatividad y recursos literarios al servicio del periodismo.....	256
2.17. Sin blanca en Paris y Londres de George ORWELL: Vivo, luego escribo.....	263
2.18. La noche de Tlatelolco de Elena PONIATOWSKA: El reportero como memoria..	271
2.19. México insurgente y Diez días que estremecieron al mundo de John REED: La trascendencia de lo inmediato. El relato del presente como historia.....	279
2.20. El final de la imaginación de Arundhati ROY: El monólogo como reportaje o la contundencia de la persuasión.....	290
2.21. Los ángeles del infierno de Hunter S. THOMPSON:La feroz intromisión del Yo.....	296
2.22. Marcos: el señor de los espejos de Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN: Autobio-grafía, subjetividad e ideología.....	311
2.23. No pongas tus sucias manos sobre Mozart de Manuel VICENT: La parábola del mensaje en la botella al mar.....	318

2.24. Cabeza de turco y El periodista indeseable de Günter WALLRAFF : Disfraz para las máscaras de la vida.....	324
2.25. El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron de Tom WOLFE: Camaleón de procedimientos o el estilo es el reportaje.....	332
▪ <b>CAPÍTULO III. Un destino: conclusiones</b> .....	344
▪ <b>APÉNDICES</b>	362
.....	
1. <b>JAMES AGEE Y WALKER EVANS</b>	
1.1. Elogiemos ahora a hombres famosos (fragmento).....	363
1.2. James Agee y Walker Evans: Reseñas biográficas.....	365
2. <b>TRUMAN CAPOTE</b>	
2.1. Un día de trabajo (fragmento).....	367
2.2. Truman Capote: Reseña biográfica.....	370
3. <b>DANIEL DEFOE</b>	
3.1. Diario del año de la peste (fragmento).....	371
3.2. Daniel Defoe: Reseña biográfica.....	373
4. <b>ORIANA FALLACI</b>	
4.1. Yasser Arafat (fragmento).....	375
4.2. Diálogos con la cultura o vueltas en torno a la entrevista.....	378 384
4.3. Oriana Fallaci: Reseña biográfica.....	
5. <b>JULIUS FUCIK</b>	
5.1. Reportaje al pie del patíbulo (fragmento).....	386
5.2. Julius Fucik: Reseña biográfica.....	388
6. <b>GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ</b>	
6.1. Noticia de un secuestro (fragmento).....	390
6.2. El taller de periodismo narrativo de García Márquez. Testimonio personal...	394 402
6.3. Gabriel García Márquez: Reseña biográfica.....	
7. <b>ALMA GUILLERMOPRIETO</b>	
7.1. Ciudad de México, 1990 (fragmento).....	404
7.2. Alma Guillermoprieto: Reseña biográfica.....	406
8. <b>ERNEST HEMINGWAY</b>	
8.1. Las fiestas de julio en Pamplona (fragmento).....	407
8.2. Ernest Hemingway: Reseña biográfica.....	410
9. <b>MICHAEL HERR</b>	
9.1. Despachos de guerra (fragmento).....	413
9.2. Michael Herr: Reseña biográfica.....	417

10. <b>JOHN HERSEY</b>	
10.1. Hiroshima (fragmento).....	419
10.2. John Hersey: Reseña biográfica.....	421
11. <b>RYSZARD KAPUSCINSKI</b>	
11.1. Hotel Metropol.....	423
11.2. Entrevista personal con Agata Orzeszek.....	428
11.3. Ryszard Kapuscinsky: Reseña biográfica.....	432
12. <b>EGON ERWIN KISCH</b>	
12.1. El permiso para jugar al fútbol.....	433
12.2. Egon Erwin Kisch: Reseña biográfica.....	435
13. <b>MANUEL LEGUINECHE</b>	
13.1. Yo pondré la guerra (fragmento).....	437
13.2. Manuel Leguineche: Reseña biográfica.....	439
14. <b>VICENTE LEÑERO</b>	
14.1. Asesinato (fragmento).....	440
14.2. Entrevista personal con Vicente Leñero.....	445
14.3. Vicente Leñero: Reseña biográfica.....	448
15. <b>TOMÁS ELOY MARTÍNEZ</b>	
15.1. Santa Evita (fragmento).....	449
15.2. Tomás Eloy Martínez: Reseña biográfica.....	453
16. <b>CARLOS MONSIVÁIS</b>	
16.1. Los días del terremoto (fragmento).....	454
16.2. Carlos Monsiváis: Reseña biográfica.....	457
17. <b>GEORGE ORWELL</b>	
17.1. Sin blanca en París y Londres (fragmento).....	458
17.2. George Orwell: Reseña biográfica.....	460
18. <b>ELENA PONIATOWSKA</b>	
18.1. La noche de Tlatelolco (fragmento).....	461
18.2. Elena Poniatowska: Reseña biográfica.....	464
19. <b>JOHN REED</b>	
19.1. Diez días que estremecieron al mundo (fragmento).....	466 469
19.2. John Reed: Reseña biográfica.....	
20. <b>ARUNDATHI ROY</b>	
20.1. <i>El final de la imaginación</i> (fragmento).....	471
20.2. Arundhati Roy: Reseña biográfica.....	473
21. <b>HUNTER S. THOMPSON</b>	
21.1. Los Ángeles del Infierno (fragmento).....	475
21.2. Hunter S. Thompson: Reseña biográfica.....	478
22. <b>MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN</b>	
22.1. Marcos: El señor de los espejos (fragmento).....	480 483
22.2. Manuel Vázque Montalbán: Reseña biográfica.....	

23. <b>MANUEL VICENT</b>	
23.1. No pongas tus sucias manos sobre Mozart (fragmento).....	485 487
23.2. Ser o no ser.....	488
23.3. Estorninos.....	489
23.4. Manuel Vicent: Reseña biográfica.....	
24. <b>GÜNTER WALLRAFF</b>	
24.1. Sobre el arte de los grandes titulares (fragmento).....	490 494
24.2. Günter Wallraff: Reseña biográfica.....	
25. <b>TOM WOLFE</b>	
25.1. El coqueto aerodinámico (fragmento).....	497
25.2. Tom Wolfe: Reseña biográfica.....	499
25.3. Artículo de Francisco Umbral sobre Tom Wolfe.....	501
▪ <b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	502
1. OBRAS CONSULTADAS.....	503
2. OBRAS ESTUDIADAS.....	512
3. MATERIALES HEMEROGRÁFICOS.....	514
4. DOCUMENTOS.....	518
5. OTRAS FUENTES.....	519
▪ <b>RECONOCIMIENTO</b> .....	520

# **INTRODUCCIÓN**

**LA VIDA COMO VIAJE;  
EL REPORTAJE COMO DESTINO**

## **LA VIDA COMO VIAJE; EL REPORTAJE COMO DESTINO**

**1.** *Vigencia del relato como sentido de la realidad. Análisis de reportajes históricos* es una tesis doctoral sobre la condición de la profesión periodística. Sobre el futuro del periodismo. Un futuro que pasa por una mayor presencia literaria de la narración periodística; camino que ha sido indicado desde el siglo XVIII y renovado por tendencias que han impuesto actitudes y procedimientos como el Nuevo Periodismo norteamericano.

Como tesis, la obra contiene una visión esperanzadora: el futuro es posible. El periodismo vive y se transforma. Los soportes tradicionales y electrónicos para la transmisión de la información convivirán, pero se advierte la necesidad de retomar una actitud personal del ejercicio profesional, comprometido con el lenguaje y con la aplicación, implacable, de las reglas del juego del periodismo, incluso ahí donde ocurre la confluencia de fronteras y el mestizaje de géneros de los cuales son hijos las obras estudiadas. *Vigencia del relato como sentido de la realidad. Análisis de reportajes históricos* es una defensa de un modo de aproximación a la verdad como lo es el periodismo y de la noción de la profesión misma y de uno de sus géneros en particular, el reportaje, como instrumentos de solidaridad con la vida y con los hombres.

El propósito de este trabajo no es, sin embargo, analizar la vida y obra de periodistas de excepcional talento. Se busca una investigación sobre sus procesos de trabajo a partir de sus: artículos, entrevistas, crónicas y reportajes, reunidos en libros, en los que la noticia parece olvidarse aunque al final de las historias uno como lector recuerda sin embargo el principio; todos éstos, materiales que confirman la vigencia del relato como información y opinión en el periodismo, la vigencia del relato como sentido de la vida y como evidencia de que el mundo clama historias narradas para que podamos comprenderlo. Si el periodismo quiere dar cuenta de las acciones humanas sólo podrá hacerlo de manera narrativa. Eso es precisamente uno de los valores que escritores y periodistas han proporcionado, a través del tiempo, con obras escritas como consecuencia de sus experiencias de vida. Estamos ante textos narrativos producto de la relación de periodistas con la realidad. Textos como resultados de un esfuerzo que privilegia el trabajo periodístico y que respeta las reglas del periodismo. Textos que reconstruyen la realidad de tal forma como si ésta sólo pudiera existir de esa manera. Estamos ante el cruce de fronteras: Periodismo y Literatura, una relación que se considera estudiada de manera dispersa y

ocasional, impresionista y, en general, sin rigor. La orfandad teórica es desafiante. El reto es ambicioso, peligroso. Pero entramos a la partida con gusto. Analizar en qué consiste la autonomía formal de esos relatos periodísticos como reconstrucciones de la realidad, sus orígenes históricos y la dialéctica que gobiernan sus relaciones con la ficción, es lo que esta tesis doctoral pretende aportar para activar el estudio y la práctica con entusiasmo de una actividad en vías de profesionalización que anda entre las patas de la literatura.

**2.** De pequeño quería ser arquitecto. Mi abuela Josefina me preguntó una vez qué quería ser de mayor. “¡Arquitecto!”, le dije. Crecí con esa idea hasta que en el bachillerato descubrí lo desastroso de mi dibujo técnico. Entonces, por razones menos extrañas, decidí estudiar periodismo, una profesión a la que aspiró mi padre, Celso Garza: profesor de educación básica y cronista de su pueblo natal, fronterizo con Texas. Mi padre participó durante la turbulenta década de los sesenta en el Partido Comunista Mexicano como dirigente y como responsable de la edición de diversos panfletos. Con los años y las transformaciones que dejaron atrás batallas de utopía, abandonó la militancia y su clandestinidad para ejercer actividades académicas y culturales. Cuando se enteró que me decidía a estudiar periodismo hizo todo por estimular mis impulsos y mis ambiciones profesionales. El tiempo y las circunstancias hacían que mi vocación estuviera cercana y ligada a sus afanes. Mientras él estaba dedicado al estudio del pasado como historiador, yo iniciaba la aventura del registro del presente como periodista.

Para comenzar mi viaje, papá colocó en mi equipaje un primer libro de la biblioteca que en casa conformó con títulos de historia, literatura, política y arte. Se trata de *Reportaje al pie del patíbulo* del escritor checo Julius Fucik. Es una edición argentina de 1965 que acompañó a mi padre en su juventud comunista. *Reportaje al pie del patíbulo* es el testimonio escrito en la prisión de la Gestapo, en Panrack, durante la primavera de 1943, por un hombre que colaboraba en el combate al represivo aparato fascista a través de la dirección política y la propaganda de prensa. Un guardia de la prisión le facilitaba a Fucik el papel y el lápiz necesarios para que escribiera, antes de su ejecución: “He vivido por la alegría, y por la alegría muero; que la tristeza nunca sea unida a mi nombre”.

Por esos años al final de mi adolescencia, 1989, cuando comencé a trabajar de reportero en un periódico de Monterrey, un amigo poeta me regaló un pequeño libro con crónicas y reportajes de Gabriel García Márquez. “¡Estupendo!”, pensé al conocer la faceta periodística del autor de *Cien años de soledad*. En sus tiempos de reportero, el Nobel escribía reportajes como la

singular aventura de un ingeniero alemán por conseguir una botella de agua mineral para resolver el problema diario de la afeitada, en medio de la crisis y el pánico por la ausencia del vital líquido en la capital de Venezuela en junio de 1958. Una aventura que no era otra que la asfixia que el colombiano experimentó en el apartamento que ocupaba en el barrio de San Bernardino de Caracas cuando en temporadas de sequía penetrante, como la histórica de ese momento, tenía que reservar cinco centímetros cúbicos de agua para rasurarse al día siguiente.

Desde esos momentos de mi iniciación reporteril me mostraba muy interesado por reunir bibliografía y materiales sobre periodismo. Así encontré un libro de un periodista polaco llamado Ryszard Kapuscinski: *El sha o la desmesura del poder*. “¿Un reportaje?”, me cuestionaba. La forma en que Kapuscinski presenta su informe sobre el fin de la monarquía en Irán a finales de los años setenta y principios de los ochenta me provocó incertidumbre, duda: cómo era posible que un reportero convirtiera en categoría lo mucho que necesitaba el desorden en su habitación del hotel para trabajar y revisar sus apuntes, grabaciones y fotografías.

Después mi colega y amigo César Cepeda me pondría en las manos otro libro de Kapuscinski que de inmediato quedó prensado en mí, como un tatuaje: *La guerra del fútbol y otros reportajes*. Si para entonces el “New Journalism”, que postula la introducción de recursos literarios en las técnicas periodísticas, me resultaba una influencia muy atractiva, por aquello del manejo de la diversidad de técnicas y la feroz intromisión de la primera persona, Kapuscinski me decía en ese libro de reportajes y crónicas que el espíritu del llamado Nuevo Periodismo no es exclusivo de un espacio geográfico (Norteamérica) ni de un grupo de periodistas y escritores encabezados por Tom Wolfe. El espíritu del Nuevo Periodismo, las condiciones que postula, corresponde a actitudes y procedimientos genuinos y personales que escritores y periodistas han desarrollado sin alarde en distintos momentos y en lugares diferentes. Kapuscinski había trabajado en una agencia de noticias pero la abandonó para concentrarse en sus libros como forma de proyectarse plena e independientemente. Más que el reportaje central que da título al volumen, dedicado al registro de las cien horas de intensidad bélica entre Honduras y El Salvador, originadas por las pasiones que despertaron las respectivas selecciones de fútbol al intentar clasificarse para el campeonato mundial que se celebraría en México durante 1970; el trabajo más fascinante me resulta aquel en el que Kapuscinski cuenta la vida que llevó en una balsa conocida como Hotel Metropol en un callejón de un barrio de Acra, Ghana.



Con Fucik, García Márquez y Kapuscinski, el equipaje de mi viaje poco a poco se fue incrementando. El tiempo, la experiencia y las lecturas me han permitido comprender menos mal las cosas, entender que en contextos distintos, propósitos diferentes, Fucik, García Márquez y Kapuscinski coinciden en la emoción por desarrollar un periodismo entre las patas de la literatura y desde la perspectiva personal, vinculado a la implicación del reportero en los hechos y al valor de la experiencia propia como la principal fuente de información y eje vivo de sus relatos. Las lecturas de ese libro de Fucik y de las obras de García Márquez y Kapuscinski, y el trabajo reporteril que he hecho, me han permitido tener los ojos menos cerrados para comprender que mi encuentro con el periodismo no debe estar encadenado ni implicar un paso obligado o forzoso. El periodismo debe darse de un modo natural, fluyendo sin obstáculos, sin reglas ni esquemas ortodoxos que pretenden cierto dogmatismo. García Márquez suele decir: “La fórmula mágica del aprendizaje y de la experiencia está en la vida”. La escritura como consecuencia de la experiencia. Así me lo hicieron entender también Truman Capote, Ernest Hemingway, Günter Wallraff, John Reed, Vicente Leñero, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis. A todos ellos me encomiendo y los llevo siempre conmigo, como estampita religiosa en la cartera o la dosis de droga diaria. Sus obras son el catecismo, el cáñamo índico con el que soporto mis sueños y mis ambiciones periodísticas. Siempre están en mi equipaje de este viaje de la vida, montado en el ferrocarril del periodismo.

## **CAPÍTULO I**

### **INSTRUMENTOS PARA VIAJAR:**

#### **1. OBJETIVOS Y JUSTIFICACIÓN**

#### **2. HIPÓTESIS**

#### **3. METODOLOGÍA**

#### **4. MARCO TEÓRICO**

## 1.1. OBJETIVOS Y JUSTIFICACIÓN

En el marco de la línea de investigación ocupada en el estudio del mensaje periodístico como fenómeno que ofrece simultáneamente rasgos lingüísticos y literarios al lado de otros rasgos de carácter y significación política, sociológica, ética y cultural, este trabajo de investigación está ubicado en el campo del análisis de contenido y de las formas expresivas del mensaje periodístico.

*Vigencia del relato como sentido de la realidad* consiste en el estudio de obras indispensables para el entendimiento del periodismo como una actividad en vías de profesionalización que, ante la encrucijada de un nuevo siglo y la necesidad de conquistar el espacio interior de cada hombre, ha de generar nuevas formas de conciencia y libertad. Vivir con la certeza de que el periodismo tiene el desafío de retomar una actitud personal del ejercicio profesional es una de las motivaciones que impulsaron la realización de este trabajo, motivaciones que de igual modo pretende provocar esta investigación.

Por la propia experiencia profesional como periodista en distintos medios de comunicación se tiene la certeza de que las dimensiones de la libertad del periodista están limitadas por las políticas editoriales de las empresas periodísticas en la que se trabaja. Sin embargo, hay que vivir convencidos, también, de que el periodismo no es exclusivo de los medios. Los medios de comunicación, los periódicos, están fundamentados en la organización de empresas, pero los intereses del periodismo no son mercantiles ni comerciales. Los intereses del periodismo son los del ser humano: derecho a la información y al acceso a la cultura.

Las voces apocalípticas sobre el futuro del periodismo se escuchan demasiado lejos cuando la vocación de recoger y elaborar información, de investigar y de escribir más y mejor, se desarrolla con entusiasmo y con el convencimiento de la necesidad de explotar (“igual que una novela”, dice Tom Wolfe) las dimensiones narrativas de los géneros periodísticos, lo que resulta una vía para dignificar a la prensa ante el acoso de los medios electrónicos que se han agenciado casi exclusivamente los valores de inmediatez y de la oportunidad en la difusión de la información.

Si el periodismo quiere dar cuenta de las acciones humanas sólo podrá hacerlo de manera narrativa. Eso es precisamente uno de los valores que periodistas de distintas generaciones han proporcionado a través de artículos, entrevistas, crónicas y reportajes en los que la noticia parece olvidarse aunque al final de las historias uno como lector recuerda sin embargo el principio. Uno de

los estudiosos del periodismo y su relación con la literatura, el profesor barcelonés Albert Chillón, lo comprende de esa manera en una página (427) de su libro *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*:

*A mi entender no es que los géneros periodísticos estén desapareciendo, como suele proclamarse con estupefaciente ligereza; más bien, es la teoría periodística de los géneros la que está en crisis desde hace años a causa, precisamente, de su tozudo carácter prescriptivo y de su precario y reumático aparato conceptual. Su esclerosis puede ser mitigada, en mi opinión, con la ayuda de los conceptos y los métodos de análisis, descripción y explicación que proporcionan la lingüística y la teoría literaria contemporánea. Queda pendiente discernir, sin embargo, hasta qué punto y de qué maneras concretas.*

En el debate ya endémico sobre la crisis del periodismo y de los propios géneros periodísticos, inspirada por la indiscutible hibridación que se ha experimentado y que revisaremos más adelante, estos materiales de los que hablamos –que analizamos en este trabajo– confirman la vigencia del relato como información y opinión en el periodismo, como sentido de la realidad y como evidencias de que el mundo sigue necesitando historias narradas para que podamos comprenderlo.

## 1.2. HIPÓTESIS

*Vigencia del relato como sentido de la realidad* es un título, en efecto, concluyente. Partimos de esa premisa y se pretende demostrarla. Pero el propósito no es analizar la vida y obra de periodistas de talento, sino buscar una descripción de sus procesos de trabajo a partir de obras concretas y bajo la búsqueda de ciertos objetivos, a saber:

- a.** Analizar cómo un relato periodístico reconstruye realidades que no conoceríamos si no se diera esa narración, sin olvidar el contexto en que ocurre esa reconstrucción: el sentido del periodismo, la convivencia con el espectáculo, las ideologías dominantes, intereses partidistas, ética periodística y calidad literaria.
- b.** Analizar los mecanismos a través de los cuales una forma de escritura y de composición logra reconstruir la realidad.
- c.** Analizar las dimensiones formales que los relatos periodísticos registran como reconstrucciones de la realidad que se bastan a sí mismas; analizar, en los relatos periodísticos, sus orígenes históricos y la dialéctica que

gobierna sus relaciones con la ficción (o las técnicas literarias) es lo que este trabajo pretende aportar.

La finalidad de la investigación *Vigencia del relato como sentido de la realidad* está ajena al interés de formular teorías sobre el periodismo que sean una vaga imitación del periodismo mismo. Si los reportajes son tareas de los periodistas y los reporteros, y las teorías de críticos y profesores, el objetivo de esta tesis doctoral es formular reflexiones y desarrollar análisis de los principios y los procesos del periodismo de una manera paralela al ejercicio y la práctica de la profesión.

### 1.3. METODOLOGÍA

Una revisión a la historia del periodismo permite advertir la existencia de reportajes elaborados con la voluntad de estilo que nos interesa estudiar (y que quedarán definidos y explicados más adelante), al menos desde el siglo XVIII, 1722, cuando se publicó lo que se considera el antecedente más antiguo de los materiales al respecto<sup>1</sup>: *Diario del año de la peste*, de Daniel Defoe.

La selección de los reportajes analizados (unos publicados originalmente en ediciones periódicas y reunidos después en libros y, otros, hechos ex profeso para quedar en forma bibliográfica<sup>2</sup>) puede resultar arbitraria como objetiva. Si la vida es un viaje y los libros son equipaje y destino a la vez, uno viaja hacia sus autores: el equipaje son sus obras y, al mismo tiempo, el destino. La obra de los autores elegidos se lee y se estudia porque es el tipo de periodismo que se quiere leer y hacer. Al mismo tiempo la bibliografía consultada establece precedentes claros de lo que unos llaman periodismo informativo de creación<sup>3</sup> y, otros, materiales periodísticos ejemplares en su relación con la literatura<sup>4</sup>. Habrá que reconocer que se consideró la relación de libros propuestos como material de

---

<sup>1</sup> BERNAL, Sebastià y CHILLÓN, Lluís Albert (1985): *Periodismo informativo de creación*. Barcelona, Editorial Mitre, pág. 60.

<sup>2</sup> No sólo los rasgos formales son de interés al momento de analizar los relatos periodísticos. Dónde y cómo se publican los relatos periodísticos implican otros motivos de atención. Una de las conclusiones de Michael Johnson en su libro *El nuevo periodismo* es que los editores de periodismo en forma de libro son los más abiertos de todos porque ellos arriesgan muy poco, no tienen un público establecido ni siquiera probablemente un público preparado para cada libro que escogen para publicar, pero la mayoría de los periodistas cuyas obras publican han escrito previamente para los periódicos. En este contexto, Paul Scanlon cuenta por otra parte en la introducción a la edición que realizó de *Reportajes. El Nuevo Periodismo en Rolling Stone* (Anagrama, 1979) que los artículos y trabajos incluidos en el libro tratan de acontecimientos que también abordó la prensa diaria y otras publicaciones periódicas, aunque la mayoría de esos otros artículos se vieron limitados por fórmulas consagradas y precisas o por falta de espacio suficiente, o empañados por la incapacidad de la publicación para sacrificar una o dos vacas sagradas.

<sup>3</sup> BERNAL, Sebastià y CHILLÓN, Lluís Albert. Op.cit. Pág. 7.

<sup>4</sup> ACOSTA MONTORO, José (1973): *Periodismo y Literatura*, Madrid, Ediciones Guadarrama, pág. 13.

trabajo en los seminarios de doctorado “Corrientes renovadoras en el periodismo contemporáneo”, que conduce el profesor José Luis Martínez Albertos; “Información, creación y otras fronteras de la escritura” del profesor Pedro Sorela Cajiao; y “Retórica y argumentación: las armas del discurso” de la profesora María Jesús Casals Carro –los tres son docentes del Departamento de Periodismo I de la Universidad Complutense de Madrid-. A este contexto responde la elección de obras estudiadas que se ha hecho, a saber:

1. *Elogiemos ahora a hombres famosos* de James Agee y Walker Evans
2. *Música para camaleones*, de Truman Capote.
3. *Diario del año de la peste*, de Daniel Defoe.
4. *Entrevista con la historia*, de Oriana Fallaci.
5. *Reportajes al pie del patíbulo*, de Julius Fucik.
6. *Noticia de un secuestro*, de Gabriel García Márquez.
7. *Al pie de un volcán te escribo*, de Alma Guillermoprieto.
8. *Enviado especial*, de Ernest Hemingway.
9. *Despachos de guerra*, de Michael Herr.
10. *Hiroshima* de John Hersey.
11. *El sha o la desmesura, El emperador, La guerra del fútbol y otros reportajes, El imperio y Ébano*, de Ryszard Kapuscinski.
12. *De calles y noche de Praga*, de Egon Erwin Kisch.
13. “Yo pondré la guerra” de Manuel Leguineche.
14. *Asesinato*, de Vicente Leñero.
15. *Un lugar común la muerte*, de Tomás Eloy Martínez.
16. *Entrada libre*, de Carlos Monsiváis.
17. *Sin blanca en París y Londres*, de George Orwell.
18. *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska.
19. *México Insurgente y Diez días que estremecieron al mundo*, de John Reed.
20. *El final de la imaginación*, de Arundhati Roy.
21. *Los Ángeles del Infierno*, de Hunter S. Thompson.

22. *Marcos: El señor de los espejos*, de Manuel Vázquez Montalbán.
23. *No pongas tus sucias manos sobre Mozart*, de Manuel Vicent.
24. *Cabeza de turco y El periodista indeseable*, de Günter Wallraff.
25. *El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*, de Tom Wolfe.

Examinar cómo están escritas estas obras, reconocer sus formas y sus fondos que nos han mostrado realidades de tal modo que sólo así pueden concebirse, igual como lo consigue un relato literario cuando su composición es la de un mundo soberano e independiente, es lo que se buscó con este trabajo.

La aventura resultó peligrosa y desafiante por la advertencia que encontramos en el profesor Albert Chillón en el sentido de que los estudios sobre las relaciones entre periodismo y literatura, en el que ubicamos el nuestro, han sido dispersos y ocasionales, impresionistas y, en general, carentes de rigor. Chillón atribuye esta orfandad teórica a una doble razón:

*De un lado, historiadores y críticos literarios no han creído necesario ocuparse del periodismo, ni mucho menos de las conexiones que éste guarda con la literatura; de otro, los estudiosos del periodismo y la comunicación, quizá a causa de la adolescencia de las disciplinas que cultivan, han menospreciado o simplemente soslayado la cuestión —a lo sumo, se han referido a ella de pasada, como quien habla de un tema menor.<sup>5</sup>*

La bibliografía periodístico-literario y la bibliografía histórica-teórica sobre el tema alcanza 219 títulos en la primera categoría y 271 títulos en la segunda. Al menos esos son los que consigna el profesor Chillón en su libro *Literatura y Periodismo*. Una tradición de relaciones promiscuas. Pero a él esas cantidades parecen no resultarle suficiente. La necesidad de estudiar con rigor las relaciones entre periodismo y literatura trasciende los caprichos impuestos por las modas y las bogas culturales. El profesor Chillón está convencido de que estudiar comparativamente las culturas periodísticas y literarias, al preguntarnos por sus complejas y promiscuas relaciones, surge la obligación de formular interrogantes de gran alcance sobre qué significa y qué implicaciones estéticas y cognoscitivas tiene el acto de empalabrar la realidad con y en enunciados lingüísticos. El profesor Chillón dota de rigor el deseo y propone la fundación de una nueva disciplina (derivada de la literatura comparada) que denomina “comparatismo periodístico-literario”:

---

<sup>5</sup> CHILLÓN, Albert (1999): *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Pról. de Manuel Vázquez Montalbán. Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, p. 395.

*A mi entender, el estudio de las relaciones entre periodismo y literatura, caracterizado casi siempre por la improvisación, el impresionismo y la erudición positivista, es susceptible de ser encarado con éxito mediante un comparatismo de carácter interliterario –no ya, pues, de cariz exclusivamente intra literario, como es habitual en la literatura comparada tradicional. Tal como lo concibo, el comparatismo periodístico-literario es un método de conocimiento que se define por dos rasgos esenciales: en primer lugar, la investigación sistemática de un objeto de conocimiento formado por las relaciones diacrónicas y sincrónicas entre la cultura literaria y la cultura periodística; después, el estudio de tal objeto de conocimiento desde una perspectiva netamente interdisciplinaria, que conjuga ad hoc las aportaciones teóricas y metodológicas de los estudios periodísticos y comunicológicos, de un lado, y de los estudios literarios y lingüísticos, de otro.*<sup>6</sup>

Lo que Chillón propone, y nosotros nos adherimos a ello para la realización de este trabajo, es investigar los contactos entre dos tipos de actividad cultural y comunicativa, lingüística. Esa investigación, afirma Chillón<sup>7</sup>, debe acogerse a las siguientes parcelas de estudio: Estudio histórico (historiológico), estudio de los temas, argumentos y motivos (tematológico); estudio de las modalidades de estilo y composición (morfológico), y estudio de los géneros y formatos (genológico).

Para los propósitos de este trabajo, que pretende demostrar –insistimos: mediante el análisis de las dimensiones formales de relatos periodísticos– que la desaparición del periodismo y de los géneros periodísticos como el reportaje no es tal sino que se mantiene vigente y se alimenta y se anima de una indiscutible hibridación, las vertientes morfológica y genológica del comparatismo periodístico-literario de Chillón ofrecieron herramientas para construir un marco teórico y un propio método de análisis para elaborar los ensayos respectivos sobre las obras estudiadas.

La parcela morfológica es, junto con la genológica, las modalidades comparatistas más aptas para rendir frutos casi inmediatos. Chillón lo precisa:

*El CPL morfológico aporta, en definitiva, un enfoque insustituible, encaminado a la comprensión de los mimbres formales con que están armados los textos periodísticos. Tal método permite, por ejemplo, examinar qué uso tienen determinados procedimientos narrativos de composición y estilo –el discurso indirecto libre, la trama espacial y temporal, la caracterización de los personajes o el punto de vista, todos ellos presuntamente privativos de la ficción literaria– en textos de función*

<sup>6</sup> CHILLÓN. Op.cit. Pág.401-403.

<sup>7</sup> CHILLÓN. Op.cit. Pág. 404.



*informativa o documental. El comparatismo estructural constituye, pues, una de las vertientes fundamentales del CPL, ya que permite plantear y verificar conexiones, semejanzas y diferencias de cariz formal entre periodismo y literatura.*<sup>8</sup>

De la parcela genológica, Chillón explica:

*Esta variante del CPL se orienta al estudio sistemático de las conexiones entre los géneros literarios y los géneros periodísticos, haciendo hincapié en las influencias, préstamos y contaminaciones recíprocas desde una óptica a la vez diacrónica y sincrónica. El CPL genológico parte de la posibilidad de conjugar conceptos, métodos y teorías de larga tradición y procedencia pluridisciplinaria –caso de los estudios literarios– o de tradición apenas incipiente todavía –caso de los estudios sobre periodismo y comunicación.*<sup>9</sup>

La cuestión de los géneros es propuesta por Chillón para ser abordada desde perspectivas distintas, como la histórica y la estructural, que son las que interesan para los efectos de este trabajo. Desde la perspectiva histórica puede explicarse la hibridación que registran los géneros periodísticos, géneros que, como modelos culturales, van cambiando a lo largo de la historia en perpetua interrelación y transformación. En tal contexto podrá reflexionarse cómo las nuevas formas de periodismo literario, como proclamaba Tom Wolfe en los años setenta, son herederas de la novela realista de ficción del siglo XIX. O si será, en cambio, que las novelas reportaje y los reportajes novelados son más que rostros nuevos del género novelístico, infiltrado también en los dominios del periodismo industrial.

De la mano de la perspectiva estructural, el estudio de los géneros obtiene énfasis en los aspectos puramente formales, con hincapié en lo intrínseco, es decir, en la anatomía y la fisiología de los materiales.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> CHILLÓN. Op.cit. Pág. 411.

<sup>9</sup> CHILLÓN. Op.cit. Pág. 414.

<sup>10</sup> Un ejemplo de este tipo de uso metodológico es el estudio de los relatos periodísticos sobre el caso Elián González publicados por los periódicos *El Nuevo Herald* de Miami, Estados Unidos, y el *Granma* de La Habana, Cuba; elaborado por María Inés Loyola y Miriam Eugenia Villa, profesoras de la Universidad de Córdoba. Con el objetivo de describir las diferencias y similitudes respecto a la construcción discursiva de la historia narrada sobre el niño balsero cubano que estuvo retenido en Estados Unidos durante siete meses, a partir de noviembre de 2000, las autoras demostraron cómo los relatos “no ficcionales” que los medios imponen como verdaderos descansan en recursos retóricos y estrategias de construcción afines a los relatos de ficción. Luego del análisis, las autoras dejan claro, como conclusión, que la reconstrucción de la realidad que hace cada uno de los periódicos corresponde a sus respectivos condicionamientos sociales. Es decir, que afirmamos que estas narrativas son expresión de un determinado contexto social y al mismo tiempo contribuyen a afianzarlo, concluyen.

### **1.3.1. MÉTODO DE ANÁLISIS DE RELATOS PERIODÍSTICOS**

Con el ánimo de ejercitar una dinámica interactiva con las propuestas metodológicas que he señalado (en todo caso propio a la intertextualidad que registra la vitalidad de los géneros periodísticos en los que estamos ocupados), recurrimos a la elaboración de un modelo de análisis de relatos periodísticos para la revisión que hemos hecho de las obras estudiadas.

De entrada, el método de trabajo consiste en estudiar el concepto de periodismo y de reportaje. Desde esa perspectiva se identifican obras que por sus formas y fondos nos muestran realidades de tal modo que sólo así pueden concebirse esas realidades, tal como lo consigue un relato de ficción cuando su composición es la de un mundo independiente. El relato periodístico, el relato de no-ficción, debe entenderse como una construcción plena y no como una mera descripción de la realidad. Cuando los procedimientos narrativos son adecuados, cuando las cualidades mostrativas –más que explicativas– son acertadas, el relato periodístico debe bastarse a sí mismo; debe resultar soberano.

Para el análisis de relatos periodísticos tal y como los concebimos, el método utilizado va más allá de lo puramente narratológico; más bien pragmático: el texto en su contexto. Sí se pone énfasis en el estilo y en los formatos (como lo sugiere el profesor Chillón), pero se considera también las circunstancias en torno a la factura de los mensajes periodísticos. El método analítico utilizado ha sido el siguiente:

1. Conocimiento de la trayectoria del autor. Ubicación generacional y sus referentes.
2. Análisis del relato periodístico.
  - 2.1. Identificación del contexto histórico de los hechos o temas abordados y del momento en que fue escrito y publicado.
  - 2.2. Procedimientos periodísticos y fuentes.
  - 2.3. Procedimientos narrativos.
    - 2.3.1. Estilo y estructura (composición y construcción del relato; anatomía y discurso).
    - 2.3.2. Escenificación
    - 2.3.3. Diálogos
    - 2.3.4. Puntos de vista y presencia y voz del narrador
    - 2.3.5. Descripciones
    - 2.3.6. El tiempo

#### 2.4. Estrategia literaria (objetividad y subjetividad, recursos literarios).

### 3. Síntesis y escritura del análisis.

El método aplicable en este trabajo implica un procedimiento “reporteril” en cuanto a la investigación que debe realizarse en torno al relato periodístico a estudiar. Por ello en este método propongo el análisis como reportaje del relato periodístico. Una especie de metareportaje: reportaje del reportaje. Incluso el registro para utilizar puede parecerse al de un reportaje. El reportaje y el ensayo documentado (como género propio para estos estudios) son dos formas de escritura diferentes, cada uno con naturaleza, condiciones, propósitos y finalidades propias. Sin embargo, la ambigüedad y la imprecisión del ensayo como género y forma de registro abre alternativas para pensar en un cruce de fronteras con el reportaje. El escritor peruano Alfredo Bryce Echenique, que también ha cultivado el ejercicio periodístico paralelo al literario, considera que el ensayo es el género más misterioso del mundo:

*La gente se ha puesto de acuerdo en aceptar que fue Montaigne quien lo inventó y también en aquello que el ensayo no es, pero no en lo que es. Montaigne lo definió como una alternativa a la prosa científica y lo convirtió en género literario, pero nada quedó definitivamente establecido acerca de sus rasgos, estructuras o procedimientos [...]. El ensayo no es un poema ni narración ni obra de teatro, pero dentro de su ámbito existen ciertas características con un común denominador que permiten acercarse a su esencia. Es un género fluctuante y ubicuo que puede tomar elementos de la imaginería o de la metáfora propia de la poesía. A este nivel, en la historia que no se limita a referir escuetamente los hechos, está el ensayo [...]. Fluctúa entre el campo de la ciencia y la filosofía, o de la literatura y el arte. La filosofía y la ciencia tienen como sujeto lo general y lo abstracto, la literatura y el arte lo singular y lo concreto [...]. La filosofía académica lo considera poco riguroso y desde el arte se le ve como algo demasiado intelectual, poco vital [...]. Por eso el ensayo se convierte en una tierra de nadie.<sup>11</sup>*

Por otra parte, el escritor y periodista mexicano Juan Villoro recuerda que en *The World, the Text and the Critic*, el catedrático Edward W. Said pide que el ensayo asuma el doble compromiso de atender a las condiciones internas del texto y al entorno histórico que contribuye a determinarlo. Dice Villoro:

*A través de ese equilibrio, Said busca rescatar a la literatura tanto del análisis del discurso ajeno al contexto, como de las explicaciones extraliterarias que hacen de la obra un mero vehículo para la sociología, el*

---

<sup>11</sup> BRYCE ECHENIQUE, Alfredo (2001): *A trancas y barrancas*. Barcelona, Anagrama, pp. 241-242.

*psicoanálisis o los estudios culturales. Aunque su interlocutor natural es el académico que ha dejado de leer novelas y transita por un reino de sombras donde sólo se escriben críticas sobre críticas, su demanda de vincular “texto” y “mundo” no puede ser desdeñada por los ensayistas que provenimos de la ficción.*<sup>12</sup>

Como Said con la literatura, nosotros para con el periodismo: rescatémoslo. Los “ensayistas” que provenimos del periodismo, y que evitamos con un trabajo reporteril sistemático convertirnos en académicos que dejan de ejercer la profesión, podemos dotar a los estudios sobre periodismo de humanidad; de la humanidad de la que el periodismo da cuenta cada día. Humanidad que incluso necesitan los estudios dedicados a la producción de obras escritas (en este caso periodísticas, insistimos). El escritor Mario Vargas Llosa lo sugiere al sumir el texto narrativo como el producto de una relación difícil, áspera, a menudo trágica de un hombre con la realidad que le tocó vivir, y la condición de su existencia es que, al leerlo otros hombres reconozcan o aprendan en él las dificultades, asperezas o tragedias que le impone a ellos su propia realidad:

*La ficción es obra de los hombres y nace, dura y muere en función de ellos. Cualquier empresa crítica que subestime o margine este hecho esencial y se obstine exclusivamente en el análisis de un texto narrativo, omitiendo el proceso que le dio el ser y las avenencias y desavenencias entre la realidad ficticia y la realidad real, corre el peligro de ser artificial e inútil.*<sup>13</sup>

El periodismo es obra de los hombres y resultado de una relación también difícil con la realidad. Su estudio tampoco puede omitir el proceso y el contexto con el que se pone en marcha. En este sentido, el reportaje y el ensayo son registros que se cruzan para elaborar trabajos como el que ahora nos ocupa.

En ambos casos, la emoción del dato y de la imaginación, la tentación al lirismo, debe quedar supeditada por otras prioridades. Las fuentes de la investigación tienen que ser exactas, puntuales y verificables por todos. El periodismo es el motivo de análisis, pero la exigencia impuesta de un trabajo de investigación debe ocurrir sin permitir que el resultado final sea un reportaje. En todo caso debe desembocar, gracias a la flexibilidad y el cruzamiento de géneros, en un estudio a caballo entre el reportaje y el ensayo documentado cuya lectura se convierta en una experiencia para el lector y proporcione un modo de conocimiento.

---

<sup>12</sup> VILLORO, Juan (2000): *Efectos personales*. México, Ediciones Era, p. 10.

<sup>13</sup> VARGAS LLOSA, Mario (1971): *García Márquez: Lenguaje y estructura en su obra narrativa*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

## 1.4. MARCO TEÓRICO: ¿LA MUERTE DEL PERIODISMO?

### 1.4.1. INTRODUCCIÓN

El relato, como recurso para informar y contar hechos e ideas que acontecen en la realidad, es el instrumento con el que se aplica por excelencia la narrativa periodística en sus diversas modalidades, estilos y clasificaciones: noticia, artículo literario, crónica, entrevista y reportaje. Es precisamente en el reportaje, como género estelar del periodismo, en el que el relato registra todas sus consecuencias. Existen en la prensa excelentes reportajes, y también seudo reportajes que aparecen como engaños inadmisibles, producto del periodismo de investigación como advierte la profesora María Jesús Casals Carro:

*El problema no está en la oposición entre periodismo y literatura sino en el concepto de la profesión periodística. La diferencia entre un buen reportaje y un falso reportaje marca fronteras entre el periodismo y el espectáculo. O entre el periodismo y la utilización del periodismo como arma ideológica. La transgresión literaria puede admitirse en ocasiones, pero la transgresión de los géneros periodísticos (ética periodística) anula el sentido del periodismo.*<sup>14</sup>

En esta obra uno de los intereses está en establecer una noción de periodismo y de los relatos periodísticos como sentido de la realidad y como instrumentos de solidaridad con los hombres y con la vida misma; una noción que implica actitudes y procedimientos encaminados a desarrollar hasta sus máximas consecuencias las posibilidades narrativas de los géneros periodísticos. A través de la revisión de ideas y materiales desde el siglo XVIII, se ha construido un contexto histórico y de perspectiva para considerar que el periodismo merecerá una acentuación de la literaturización de la narración periodística, pero sin perder el rigor con el que deben aplicarse, con implacabilidad, las reglas del juego de la profesión periodística que pueden resumirse en la búsqueda de la precisión, la veracidad y evitar la mentira como método de aproximación a la vida.

---

<sup>14</sup> CASALS CARRO, María Jesús (2001): "La narrativa periodística o la retórica de la realidad construida". En *Estudios sobre el mensaje periodístico*. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Nº.7, pp. 195-219.

### 1.4.2. LA ESPERANZA DEL PERIODISMO

¿De qué manera se concibe y se define al periodismo como para asumir la dimensión del periodista como escritor y las posibilidades narrativas de los géneros periodísticos? Según nuestra propia experiencia, y las referencias que al respecto asumimos, el periodismo es una actividad en vías de profesionalización al servicio del bien y la verdad, que corresponde a un conjunto de técnicas de investigación y de redacción narrativa para recopilar y elaborar información que interpreta y juzga la realidad, que tiene como materia prima los hechos y las ideas de interés colectivos, seleccionados y valorados en la medida de generar un modo de conocimiento.

El periodismo puede considerarse un método de interpretación sucesiva de la realidad social, afirma el catedrático Lorenzo Gomis en su libro *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*. Con la función básica de determinar contenidos, lo que exige una preparación técnica de base científica, una mentalidad deontológica y una responsabilidad social, el periodismo es, según la teoría del profesor Enrique de Aguinaga<sup>15</sup>, un sistema de clasificación de la realidad constituida por los hechos y las opiniones seleccionadas y valorados en virtud de los factores de interés y de importancia; el periodismo no como estilo y sí como sistema cuya finalidad no es la información sino la organización de la información para convertirla en conocimiento; el periodista es fundamentalmente un determinador de contenidos, postula el citado profesor.

Dedicado durante más de cuarenta años a recoger y elaborar información, el periodista polaco Ryszard Kapuscinski piensa de manera distinta: que uno de los objetivos del periodismo es dar testimonio del mundo y mostrar los muchos peligros y esperanzas que encierra. Así es. El periodismo es una búsqueda honesta de los quehaceres y problemas humanos, y la escritura de lo encontrado con recursos narrativos, claros y sencillos, pero personalizados, creativos y emotivos. El periodismo es una pasión insaciable que sólo puede digerirse y humanizarse por su confrontación descarnada con la realidad, define Gabriel García Márquez<sup>16</sup>. Por eso pienso, matizando lo que dice el profesor Aguinaga, que el periodismo es también estilo: nuestro trabajo no es periodismo sólo cuando aparece publicado (y por tanto seleccionado, valorado y clasificado) por

---

<sup>15</sup> Para la aprobación del Master de Periodismo y Prensa de Calidad de la Universidad Complutense y el periódico ABC, realicé una memoria en la que recogí las lecciones de los profesores del curso, como Enrique de Aguinaga. Esa memoria la publiqué como libro, Cuaderno de reportero. Contextos y experiencias en torno al periodismo y sus fronteras. 1999, Monterrey, México, Editora González

<sup>16</sup> García Márquez, Gabriel. *El mejor oficio del mundo*. Conferencia, 7 de octubre de 1996.

un periódico, *La Jornada* por ejemplo, sino que empieza a serlo desde el momento mismo en el que se reporta o recoge la información y luego se elabora en virtud de las técnicas propias de los géneros periodísticos según lo requiera el tratamiento de la información. El periodismo nació para contar historias y parte de ese impulso inicial que era su razón de ser y su fundamento sí se ha perdido pero no desaparecido como lo precisa el periodista y escritor argentino Tomás Eloy Martínez:

*Dar una noticia y contar una historia no son sentencias tan ajenas como podría parecer a primer vista. Por lo contrario: en la mayoría de los casos son dos movimientos de una misma sinfonía. Los primeros grandes narradores fueron, también, grandes periodistas. Entendemos mucho mejor cómo fue la peste que asoló Florencia en 1347 a través del Decamerón de Boccaccio que leyendo todos los documentos de esa época. Y, a la vez, no hay mejor informe sobre la educación en Inglaterra durante la primera mitad del siglo XIX que la magistral y caudalosa Nicholas Nickleby de Charles Dickens. La lección de Boccaccio y la de Dickens, como las de Daniel Defoe, Balzac y Proust, pretende algo muy simple: demostrar que la realidad no nos pasa delante de los ojos como una naturaleza muerta sino como un relato, en el que hay diálogos, enfermedades, amores, además de estadísticas y discursos.*<sup>17</sup>

Sin embargo, la revolución tecnológica que multiplica los medios, la información asumida como mercancía y la proliferación de escuelas masificadas han derrumbado las ideas románticas –si así se quieren ver– que animaron a la actividad y han cambiado la concepción de la profesión de tal forma que hoy en día no pocos profetizan la muerte del periodismo y la supresión del papel como soporte.

El periodismo jamás desaparecerá como expresión que registra el quehacer humano; los medios sustraen instrumentos y soportes para el ejercicio y la difusión del trabajo periodístico e incorporan nuevos recursos para la recopilación, la elaboración y la transmisión de la información: solamente se cambió, por ejemplo, la maquina Olivetti que utilizábamos a finales de los ochenta en la redacción de *El Nacional de Nuevo León* por el ordenador portátil Acer Extensa 368D que a finales de los noventa cargábamos como colaboradores de *La Jornada* en Madrid.

---

<sup>17</sup> MARTÍNEZ, Tomás Eloy (2001): *El periodismo y la narración*. México. Revista *Cambio*. 23 de diciembre, pp. 66-72.

El periodismo contemporáneo mantiene, dentro de las transformaciones que las nuevas tecnologías propician, unos principios básicos que le identifican y que pueden ilustrarse en un difundido decálogo de nueve puntos:

1. *La primera obligación del periodismo es la verdad.*
2. *Su primera lealtad es hacia los ciudadanos.*
3. *Su esencia es la disciplina de la verificación*
4. *Sus profesionales deben ser independientes de los hechos y personas sobre las que informan.*
5. *Debe servir como un vigilante independiente del poder.*
6. *Debe otorgar tribuna a las críticas públicas y al compromiso.*
7. *Ha de esforzarse en hacer de lo importante algo interesante y oportuno.*
8. *Debe seguir las noticias de forma a la vez exhaustiva y proporcionada.*
9. *Sus profesionales deben tener derecho a ejercer lo que les dicta su conciencia.*<sup>18</sup>

Estos nueve puntos pueden resumirse en dos aspectos fundamentales: el periodismo debe ser veraz e independiente. Y sobre ello reflexiona el periodista español Juan Luis Cebrián:

*Ser veraz significa que efectivamente los periodistas han de contar los hechos tal como sucedieron, no deben manipular los datos ni resaltarlos a su conveniencia; tienen que ser rigurosos en la verificación, exhaustivos en las pruebas, puntillosos en los matices. Y tiene, sobre todo, que saber reconocer sus errores y sus equivocaciones, y estar dispuestos a purgar por ellas. Ser independientes equivale a que tengan conciencia del papel social que su tarea implica, a no administrar la verdad que conocen según las conveniencias o presiones del poder, a no inmiscuir sus opiniones o intereses personales con los de los lectores, a no cambiar su condición primaria de testigos por lo de jueces, a ser críticos, discutidores, polémicos y brillantes sin que la pasión por las palabras les aleje de la primera pasión*

---

<sup>18</sup> El periodista Juan Luis Cebrián publicó en el diario *El País*, el lunes 17 de junio de 2002, un artículo, "El oficio de periodista", con reflexiones sobre la condición de la profesión periodística a propósito del 30 aniversario del Watergate. Y para ello cita que dos periodistas expertos en comunicación, Bill Kovach y Tom Rosentiel, se han dedicado durante cinco años a estudiar la perspectiva del futuro del periodismo. Cebrián comenta que la experiencia de Kovach y Rosentiel, recogida en un libro, pone de relieve que el periodismo de hoy, incluida las transformaciones que Internet produce, sigue teniendo unos valores fundamentales que le dan identidad al periodismo como profesión. Esos valores están recogidos precisamente en el decálogo que está incluido en esta obra.



*por la verdad, sino sirviéndose de aquéllas para iluminar con mejor y mayor luz a esta última*".<sup>19</sup>

En estos momentos en que se diluyen las convenciones, al periodismo le ocurre lo mismo que pasa con el arte contemporáneo, cuyos principales soportes de exhibición, galerías y ferias como la madrileña ARCO, presentan obras emergentes demasiado confusas como para poder definir las dado que predominan imágenes mecanizadas en fotografía y vídeo que suplantando a la pintura pura y dura tal y como se ha entendido durante los últimos cinco siglos. Existe en los sistemas artísticos –que no en el arte– así como en los sistemas periodísticos –que no en el periodismo– un énfasis por la moda, generando así crisis de identidades muy fuertes en cuanto a no solamente la orientación material del arte y el periodismo sino también un poco el papel que juegan, arte y periodismo, en la sociedad.

Desconocemos lo que ocurrirá con todas estas posibilidades que ofrecen las tecnologías. Quizá vayamos a una nueva definición de lo artístico como de lo periodístico. Lo que sí creemos es que dentro de estas crisis, estas confusiones, el arte como el periodismo pierden por desgracia un poco de autoridad moral.

*Pero lo más grave es que ese gran teatro del mundo, las nuevas sociedades que están a la vuelta de la esquina, ya no necesitan el periodismo para poder sobrevivir [...] En algunas comunidades altamente desarrolladas el avance electrónico acabará convirtiendo el periodismo en una técnica social desechable por innecesaria.*

De esta manera piensa el profesor José Luis Martínez Albertos en su libro *El ocaso del periodismo*, libro de título provocador en el que el catedrático emérito y ex director del Departamento de Periodismo I de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid establece:

*Es probable que desaparezca, tal como yo lo veo, el modelo de periodismo que nosotros hemos vivido, inmersos como estamos en el ocaso de la modernidad, pero surgirán otras instituciones, otras técnicas, otros métodos que suplirán ventajosamente los valores ya declinados.*

Estoy convencido de que las circunstancias provocarán, como ya lo expresé anteriormente, una nueva definición y dimensión del ejercicio periodístico que, a nuestro juicio, debe sobrevenir en una especie de arte literario más acentuado, lo que por otra parte provocará que la literatura experimente un proceso más profundo de transformación gracias al periodismo. Por eso pienso que esta profesión no desaparecerá, tal como lo ve Martínez Albertos. No hay duda, sin

---

<sup>19</sup> CEBRIÁN, Juan Luis. "El oficio de periodista". Madrid, *El País*, 17 de junio de 2002. Pág. 13.

embargo, de que tendrá que adecuarse la difusión de la información a una nueva exigencia tecnológica, pero el modo de hacer periodismo puro y duro será el mismo siempre y cuando se ajuste a los principios ilustrados en el decálogo citado con anterioridad; siempre y cuando la recolección de la información, por ejemplo, implique asistir al estudio de un pintor para mirarle sus ojos y descubrir sus esperanzas y ambiciones a través de preguntas y respuestas y no conformarse con una llamada telefónica o un cuestionario por correo electrónico; y cuando la elaboración de la información implique la exigencia de darle al texto precisión y humanidad, describiendo ambientes, caracteres, formas. Este es el futuro, afirma Manuel Rivas en *El periodismo es un cuento*: sea un titular un poema, un reportaje un cuento o una columna un fulgurante ensayo filosófico. Creerlo así es lo único que nos queda como jóvenes periodistas que pensamos que el periodismo es una misión y una carrera anhelada; una actividad que se hace con la convicción de que uno se identifica con la profesión que, por otra parte, ha ligado a su vida y sueños, esperanzas y ambiciones. El periodismo no es, para nosotros, una ocupación más que en cualquier momento puede abandonarse para dedicarse a otra. El periodismo tampoco es la lucha por la noticia de primera plana que provoca que el periodista grite y se desespere y se coma las uñas porque nadie puede ganarle alguna primicia. En este sentido preferimos navegar a contracorriente: alejarnos con prudencia de las exclusivas, las competencias, las primicias y las notas de la primera plana. Creemos en lo que hacemos, de tal modo que invertimos la pirámide para intentar hacer un reportaje como si el lector hubiera estado ahí, sin importar que la noticia se haya olvidado, puesto que cuando el lector se encuentre con el final de la historia se acordará del principio y la insertará en su concepto de lo real. Creemos fielmente en lo que dice García Márquez, que la mejor noticia no es siempre la que se da primero sino muchas veces la que se da mejor. También en lo que dice el escritor y periodista argentino Tomás Eloy Martínez:

*Tengo la plena certeza de que el periodismo que haremos en el siglo XXI será mejor del que hacemos ahora y, por supuesto, aun mejor del que nuestros padres fundadores hacían a finales del siglo XIX. Indagar, investigar, preguntar e informar son los grandes desafíos de siempre. Ahora mismo está surgiendo en el continente una nueva forma de la literatura que es, a la vez, la misma forma del periodismo de siempre. Jóvenes a menudo marginados, criados entre los sicarios de Medellín, en los cerros de Caracas y en los suburbios de México, así como refinados universitarios de México, Buenos Aires y San Pablo, están interpretando y*

*rescribiendo la voz más honda de sus comunidades y, a la vez, enriqueciendo la literatura con recursos nuevos.*<sup>20</sup>

No se puede pensar en el ocaso del periodismo ni que dejará de existir el papel como soporte de los periódicos. (Más adelante explicaré nuestra visión sobre la convergencia tecnológica entre los medios electrónicos, particularmente Internet, y los medios impresos, especialmente periódicos). Ya lo reflexiona también el periodista británico David Randall:

*Sean cuales sean nuestras predicciones sobre el futuro, el de los buenos periodistas será más brillante que el de muchas personas que auguran nuestra desaparición. La información se podrá transmitir sobre papel, a través de ondas, mediante cables de fibra óptica, vía satélite o por telepatía, pero, en todo caso, alguien tendrá que filtrarla, investigarla, comprobarla, cuestionarla y presentar unos resultados tan dignos de confianza como sean posibles. ¿Y quién se encargará de esas tareas? ¿El tecnólogo universal, el burócrata universal, el estudioso de los medios universal, el político universal, el hombre de negocios universal? ¿O el periodista universal?*<sup>21</sup>

Aceptamos, como ya lo intentamos reflexionar anteriormente, el hecho de que la revolución tecnológica provocará una nueva definición periodística y que también, como lo apunta Martínez Albertos, está en entredicho la propia identidad de esta técnica de trabajo social llamada periodismo. Pero concebir al periodista como un escritor no viene a sumarse a esta ola de ofuscaciones en torno a la identidad del periodista ni mucho menos a reiterar la confusión del periodismo con la literatura. Por el contrario, concebir al periodista como escritor obedece a una actitud consecuente con la profesión tal y como la asumimos.

Y es que finalmente lo que está en crisis no es el periodismo sino el hecho de que los periódicos están fundamentados en empresas; hay que tener muy claro que los intereses del periodismo no son los del mercado sino los del hombre mismo: informarlo y sensibilizarlo; son las empresas periodísticas que al mercantilizar la información dejan de hacer periodismo propiamente dicho: Los periódicos, muchos de ellos, son empresas de servicios informativos que si bien reclaman y defienden el derecho a la libertad de expresión desdeñan el ejercicio

---

<sup>20</sup> MARTÍNEZ, Tomás Eloy. Op.cit. Págs. 66-72. Un ejemplo de esa nueva forma periodístico-literaria que está surgiendo en América Latina, a propósito de la observación de Martínez, es el texto ganador del primer premio Nuevo Periodismo convocado durante 2001 por la Fundación Iberoamericana para un Nuevo Periodismo que preside Gabriel García Márquez en Cartagena de Indias, Colombia. Se trata de un reportaje titulado "Un río en busca de un país" elaborado por Claudio Cerri para la revista *Globo Rural*. El reportaje, sobre la situación del río San Francisco de Brasil, escrito con precisión informativa y decoro narrativo, puede consultarse en su versión original en portugués en la dirección electrónica: [globorural.globo.com](http://globorural.globo.com).

<sup>21</sup> RANDALL, David (1999): *El periodista universal*. Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.

de una profesión al considerar periodista a quien emplean y no a quien es licenciado en la materia. Por eso hay que entender que si se hace periodismo es porque se es periodista y no porque se trabaja en o para una empresa.

El valor de la información ha dejado de estar asociado a procesos como la búsqueda de la verdad; ahora la información esta supeditada a las leyes del mercado: conseguir una rentabilidad máxima y mantener el monopolio, dice Ryszard Kapuscinski. Los románticos buscadores de la verdad que antes dirigían los medios han sido desplazados por hombres de negocios. Del mismo modo piensa el famoso periodista norteamericano Walter Cronkite, quien escribe en su *Memorias de un reportero* (El País-Aguilar, 1997) que es un sarcasmo que se le exija al periodismo que sea rentable como cualquier otra inversión en la bolsa, cuando corresponde a un servicio público esencial para el feliz funcionamiento de las democracias.

Sin embargo, profesores como Enrique de Aguinaga prefieren bajar de la retórica y de lo que llaman “el mito” para aceptar “naturalmente” la situación. La realidad del periodismo como industria potencia la figura del periodista como empleado, dice. No obstante, Aguinaga reconoce que resulta necesario depurar tal situación con garantías (principalmente a través de la profesionalización del periodismo por medio de la titulación y la colegiación) que permitan al periodista completar su condición unidimensional de empleado de una empresa con la dimensión de custodio y garante del derecho a la información en nombre de la sociedad.

### 1.4.3. NUEVO PERIODISMO O CUANDO EL PERIODISMO ES EJERCIDO AL NIVEL QUE MERECE

El periodista como un escritor. Se trata de una concepción del periodismo, y específicamente de la escritura informativa de creación, que está presente en la obra de periodistas como Oriana Fallaci, Tom Wolfe, Truman Capote, y Norman Mailer, así como de autores españoles como Manuel Vicent, Manuel Rivas y Rosa Montero, y de mexicanos como Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Cristina Pacheco y Vicente Leñero, entre otros tantos reporteros con estilos muy personalizados de escritura periodística que permiten despertar nuevas sensibilidades en el lector.

El periodista es un escritor, dice Manuel Rivas, autor del libro *El periodismo es un cuento*, trabaja con palabras; busca comunicar una historia y lo hace con una voluntad de estilo. Aunque desde el siglo XIX el periodismo se nutrió de un decoro literario con obras de cronistas como los mexicanos Manuel Payno, Ignacio M. Altamirano y Guillermo Prieto, y con espléndidos reportajes que a medida que avanzaba la centuria reciente entregaron personajes como el francés Albert Londres (*El camino de Buenos Aires*), el estadounidense John Reed (*México insurgente y Diez días que estremecieron el mundo*), el ruso Ilya Ehrenburg (*Corresponsal en España*) y el colombiano Gabriel García Márquez (*Relato de un naufrago*); desde un punto de vista formal, una influencia muy renovadora resultó, en algunos aspectos, el *New Journalism*, el Nuevo Periodismo norteamericano que apareció durante los años sesenta y setenta con la peculiaridad de introducir recursos novelísticos en las técnicas periodísticas. Los trabajos de Mailer, Wolfe, Thompson, Southern y Talese revivieron el interés en los géneros periodísticos, agregándoles diversidad de técnicas, la intromisión del Yo o de la moda, el culto por la “pequeña historia”, el afán por documentar narrativamente los nuevos estilos de vida, la persecución de los personajes y las figuras arquetípicas.

No obstante, a pesar de que el *New Journalism* haya sido desplazado por el reportaje de investigación a lo *Watergate* y por un estimulante desarrollo político y técnico del periodismo -del que dan fue publicaciones mexicanas como *Proceso*, *El Financiero* y *Reforma*- no se puede negar que ha dejado una herencia de modo perdurable en cuanto a actitudes y procedimientos. Así lo explica el cronista mexicano Carlos Monsiváis en el prólogo de su libro *A ustedes les consta*. Por ello, la realidad actual sugiere retomar el espíritu del Nuevo Periodismo y de la novela realista o de no-ficción a lo Truman Capote, así como ciertos principios del “viejo” periodismo enseñado por Londres, Reed, Ehrenburg

o García Márquez (que pusieron en marcha los recursos y los procedimientos del “Nuevo Periodismo” mucho antes de que Tom Wolfe conceptualizara al respecto y le diera forma en una antología publicada a principios de los años setenta del siglo pasado).

No se trata de una propuesta retrógrada ni mucho menos declarar la guerra a la narrativa de ficción, sino tomar una actitud consecuente. El escritor y periodista argentino Tomás Eloy Martínez confirma nuestra visión y nos ofrece una explicación documentada al respecto:

*Las semillas de lo que hoy se entiende en el mundo entero por nuevo periodismo fueron arrojadas aquí, en América Latina, hace un siglo exacto. A partir de las lecciones aprendidas en The Sun, el diario de Charles Danah que tenía en Nueva York y que se proponía presentar, con el mejor lenguaje posible, “una fotografía diaria de las cosas del mundo”, maestros del idioma castellano como José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Rubén Darío se lanzaron a la tarea de retratar la realidad. Darío escribía en La Nación de Buenos Aires, Gutiérrez Nájera en El Nacional de México, Martí en La Nación y La Opinión Nacional de Caracas. Todos obedecían, en mayor o menor grado, a las consignas de Danah y las que, hacia la misma época, establecía Joseph Pulitzer: sabían cuándo un gato en las escaleras de cualquier palacio municipal era más importante que una crisis en los Balcanes, y usaban sus asombrosas plumas pensando en el lector antes que en nadie.<sup>22</sup>*

En este estudio no insistiremos en buscar formas estilísticamente audaces (pero sí se logran, ¡qué mejor!), ni desdeñar una labor básicamente de información convencional y directa; se trata de urgir a un periodismo genuino, personal. Ese es precisamente el valor de los viejos y de los nuevos periodistas, tanto de Ehrenburg o García Márquez como de Wolfe o Thompson.

De lo que se trata, en esencia, es de reivindicar y potencializar el trabajo periodístico con todas sus consecuencias y con las reglas del periodismo privilegiadas. El mismo Tom Wolfe así lo explica en una página (25) de *El Nuevo Periodismo*:

*Las profesionales de la literatura no captaron este aspecto del Nuevo Periodismo, a causa del supuesto inconsciente por parte de la crítica moderna de que la materia prima está sencillamente “ahí”. Es lo que está “dado”. La idea es: Dato tal y cual cuerpo de la materia, ¿qué ha hecho el artista con él? El papel crucial que ese trabajo de reportero juega en cualquier tipo de narración, ya sea en novelas, películas o ensayos, es algo que no es que haya sido ignorado, sino sencillamente que no se ha comprendido. La noción moderna del arte es una esencialmente religiosa o mágica, según la cual se considera al artista como una bestia sagrada que, de algún modo, grande o pequeño, recibe foganazos provenientes de la cabeza del dios, proceso que se denomina creatividad. El material es*

<sup>22</sup> MARTÍNEZ, Tomás Eloy. Op.cit. Pág.70.

*meramente su arcilla, su paleta... Hasta la obvia relación entre la crónica y las grandes novelas –basta con pensar en Balzac, Dickens, Gogol, Tolstói, Dostoyevsky y, de hecho, Joyce– es algo que los historiadores literarios han considerado únicamente en un sentido biográfico. Le ha tocado al Nuevo Periodismo llevar esta extraña cuestión de la crónica a primer plano.*

Uno de los retos del periodismo, ante la encrucijada del final del siglo y la necesidad de conquistar el espacio interior de cada hombre que ha de generar nuevas formas de conciencia y libertad, está en retomar una actitud más personal de la profesión periodística y la dimensión narrativa de la información. Afirma así el profesor Norberto González en su libro *La interpretación y la narración periodística*: Si el periodismo quiere dar cuenta de las acciones humanas, sólo podrá hacerlo de manera narrativa puesto que, de hecho, la información periodística es narrativa, narrativa próxima a la narración histórica y distinta de la ficción.

#### **1.4.4. EL REPORTAJE COMO SENTIDO DE LA REALIDAD**

Como la forma narrativa del periodismo de mayores ambiciones, el reportaje corresponde a una investigación exhaustiva, fundamentada en el buen manejo de fuentes y en la calidad de su redacción que enseña los hechos en su globalidad, desde el origen de los mismos hasta sus últimas consecuencias. El reportaje es un relato de acercamiento a la realidad que contextualiza los hechos y los documenta. Dijo Gabriel García Márquez en su célebre discurso *El mejor oficio del mundo* sobre el reportaje, un género literario asignado al periodismo, el cuento de lo que fue:

*Es el género estrella pero es también el que requiere más tiempo, más investigación, más reflexión y un dominio certero del arte de escribir. Es en realidad la reconstitución minuciosa y verídica del hecho. Es decir: la noticia completa, tal como sucedió en la realidad, para que el lector la conozca como si hubiera estado en el lugar de los hechos.*

El reportaje como reconstrucción de la realidad. El reportaje no es la realidad misma; es una representación de la realidad. El reportaje como sentido de la realidad puede distinguirse por una serie de características, a saber:

1. Representa una investigación.
2. Proporciona antecedentes, comparaciones y consecuencias.
3. Se refiere a una situación general de carácter social, aunque parta de un hecho particular.
4. Incluye análisis e interpretación

## 5. Establece conclusiones.<sup>23</sup>

El reportaje, así, más que proponer soluciones, busca mover la conciencia y la sensibilidad de los lectores. El reportaje debe representar una gran solidaridad con los hombres.

Hoy en día, el reportaje, lejos de mostrar su caducidad, debe importar más que nunca; y es más deplorable su ausencia, su presencia escandalizada o su ejercicio rutinario. Para el profesor José Luis Martínez Albertos<sup>24</sup>, el reportaje es la explicación de hechos actuales que ya no son estrictamente noticia (aunque pueden serlo). Es ocasional-define el profesor M. Albertos- y no se repite. Su estilo es narrativo y creador, aunque tampoco es aconsejable que el periodista emita constantemente juicios propios. La profesora María Jesús Casals Carro tiene por su parte otra definición del reportaje que conviene aportar aquí porque señala sus posibilidades y sus límites:

*El reportaje es un género periodístico [...]. Con unas reglas de juego que van desde la selección del tema para narrar, su enfoque, la selección de fuentes y las preguntas a esas fuentes, la tentación vencida de no inventar y la calidad literaria de su narración. Y, no menos importante, con una regla apriorística para destinatarios y periodistas: un reportaje no es la realidad total, no es la verdad y nada más que la verdad [...]. Sin embargo, un periodismo bien ejercido tiene un trascendental efecto para la sociedad. [...]. De modo que no es un solo reportaje lo que puede aportar un bien social, sino el cúmulo de buenos reportajes. Un reportaje bien hecho nos muestra una parcela de la realidad o nos explica algún aspecto de lo real.*

<sup>25</sup>

La palabra reportaje tiene su origen en la lengua francesa, *reportage*. Significa una *compte rendu*, información sobre un acontecimiento o viaje escrita por un periodista. El profesor mexicano Julio del Río Reynaga lo explica de esta manera: *Reportaje*, voz francesa de origen inglés y adaptada al español, proviene del verbo latino *reportare*, que significa traer o llevar una noticia, anunciar, referir; es decir, informar al lector sobre algo que el reportero juzga digno de ser referido".<sup>26</sup>

<sup>23</sup> ¿Qué es un reportaje? Es una indagación. Una investigación. Las respuestas son las mismas, con diversos matices. El periodista mexicano Federico Campbell en su libro *Periodismo escrito* (México, Alfaguara, 2002, págs. 69-70) reflexiona al respecto. Campbell cita al escritor argentino Máximo Simpson, que señaló las características enumeradas, para concluir que el reportaje es el gran fresco donde las pinceladas son palabras y el reportero es capaz de proyectar, desde la página en blanco y negro, el calidoscopio multicolor de toda la sociedad.

<sup>24</sup> Citado por Pedro Sorela en Gabriel García Márquez. Una aproximación a su vida y obra como periodista. Tesis doctoral, 1985, p. 217.

<sup>25</sup> CASALS CARRO, María Jesús. Op.cit. Pág. 198.

<sup>26</sup> DEL RÍO REYNAGA, Julio (1994): *Periodismo Interpretativo. El reportaje*. México, Ed. Trillas, p. 12.



Según el profesor José Acosta Montoro, el primer reportaje se escribió en Sumer, hacia el año 3500 antes de nuestra era, cuando en el seno de la civilización sumeria se dan los primeros testimonios de la escritura que con el tiempo se convertiría en cuneiforme, la primera escritura del mundo, inventada por los sumerios que desarrollaron la idea de escuela a plenitud. Sí, un maestro sumerio, un escriba, es el que compuso el primer reportaje. Fue el primer periodista, el primer reportero, dice Montoro. Y añade:

*El reportaje comienza con una pregunta directa del reportero:*

*- Alumno, ¿adónde has ido tú desde tu más tierna infancia?*

*- He ido a la escuela.*

*- ¿Qué has hecho en la escuela?*

*- He recitado mi tableta, he desayunado, he preparado mi nueva tableta, la he llenado de escritura, la he terminado [...].*

*El “reportero” ha contado cómo vive un alumno de escriba en la escuela; qué estudia; cómo reparte sus horas; cómo se comporta con sus padres; cómo puede ganarse la estima del profesor. Pero hay más: la posición crítica que todo trabajo periodístico comporta, aunque no sea expresa intención de quien lo escribe. Y más todavía: ese trabajo se copiará muchas veces para conseguir la propagación comunicativa que es precisa al medio difusor. Los arqueólogos han encontrado veintiuna copias de ese reportaje.<sup>27</sup>*

Montoro señala que el primer gran reportero profesional de un medio de comunicación, latente en la fuerza telúrica del hombre que nació en Sumer, es el escritor inglés Daniel Defoe con su *Diario del año de la peste*, publicado en 1722. Defoe noveló un hecho auténtico que ocurrió cuando él sólo tenía cinco años de edad. Defoe recopiló información (averiguaciones y entrevista con supervivientes) para reconstruir la experiencia de la peste y sus efectos sobre la población. Pero sería hasta las primeras décadas del siglo veinte cuando el reportaje llegó a su mayoría de edad. Y de ello nos habla Albert Chillón:

*Aunque la función de reportar nuevas, noticias, relaciones o testimonios es probablemente tan antigua como la propia existencia de la escritura, el género reportaje como tal fue configurándose a medida que la cultura periodística diversificó sus funciones y refinó sus técnicas. [...]. El reportaje nació de la literatura testimonial tradicional; fue formándose durante la primera mitad del siglo XIX, con el desarrollo de la prensa informativa de amplia difusión y se consolidó entre las últimas décadas del siglo XIX y las*

<sup>27</sup> En su libro *Periodismo y literatura*, pág. 47, Montoro hace la referencia de que en Sumer se encuentran los textos humanos más antiguos que dan imagen de gente preocupada por problemas de todo género. Sólo con algunos aspectos Palestina y Egipto podrían competir con el pueblo de Sumer, dice

*primeras del siglo XX, con el advenimiento de la sociedad de comunicación de masas, de la mano de las agencias de noticias, los documentales cinematográficos, los informativos radiofónicos y, sobre todo, de los magazines ilustrados y los grandes periódicos de información general.*

*El reportaje fue conformándose, pues, como una modalidad comunicativa generada en el seno de la cultura periodística, aunque desde sus orígenes heredó procedimientos y convenciones de representación propios de la cultura literaria anterior y coetánea, así como también técnicas de elaboración y tratamiento de la información desarrollados por ciencias sociales como la antropología, la sociología, la psicología y la historia.*

*De manera análoga a la novela, el reportaje se fue perfilando como el más rico y complejo de los géneros periodísticos; un género cuya característica más relevante era precisamente su diversidad funcional, temática, compositiva y estilística: se trataba de una modalidad comunicativa enormemente versátil, no sometida a pautas de escritura fijas [...]. El único y afortunado límite lo imponían las exigencias de claridad, exactitud y eficacia inherentes a todo periodismo informativo de calidad.<sup>28</sup>*

El desarrollo del periodismo y de sus géneros como el reportaje ha sido gradual y se ha gestado conforme la realidad cambiaba iba estremeciendo a los hombres. Las guerras mundiales del siglo XX provocaron la producción de una serie de modificaciones en todos los campos del quehacer humano. El periodismo registró esas modificaciones con la aplicación de todas sus posibilidades y de nuevos recursos (lo que creyó el Nuevo Periodismo proponer y que se hacía desde tiempos de Defoe) para responder a las necesidades de información de la sociedad y para despertar nuevas sensibilidades. Se comenzaban a superar las convenciones, la prosa escueta y la pirámide invertida que exigía colocar en orden de importancia, en las primeras líneas del relato, las interrogantes clásicas –que siempre lo serán, que duda–: qué, quién, cómo, dónde, cuándo y por qué.

Según los estudios de los profesores catalanes Sebastiá Bernal y Albert Chillón<sup>29</sup>, los productos periodísticos –que ellos denominan periodismo informativo de creación– son resultado de todas esas modificaciones y cuentan al menos con siete características:

1. Son textos eminentemente informativos.

<sup>28</sup> CHILLÓN, Albert (1999): *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, p. 177.

<sup>29</sup> BERNAL, Sebastiá y CHILLÓN, Albert (1985): *Periodismo informativo de creación*. Barcelona, Mitre, pp. 85-102.

2. Son, a la vez, textos narrativos, descriptivos y argumentativos.
3. Desde un punto de vista formal, se caracterizan por romper o diluir los géneros periodísticos tradicionales.
4. Postulan nuevos auditorios, diferentes a los que los trabajos informativos convencionales tienden a conformar.
5. Suscitan en el lector la creación de nuevas imágenes sobre la realidad no convencionales, más o menos imprevisibles y, en cualquier caso, enriquecedoras y hasta heterodoxas.
6. Son relegados en la práctica a una serie concreta de secciones y unidades redaccionales periféricas de los periódicos diarios, hecho que da cuenta de la escasa importancia y seriedad informativa que los responsables de los diarios otorgan.
7. Se caracterizan por reivindicar la subjetividad del periodista que los confecciona y escribe.

Michael Johnson, autor americano de uno de los estudios sobre el tema, El Nuevo Periodismo. La prensa underground, los artistas de la no-ficción y los cambios en los medios de comunicación del sistema, explica, por otra parte, que paralelamente a los cambios revolucionarios producidos a partir de la segunda mitad del siglo XX se da una radical transformación en el periodismo, transformación llevada a cabo ya sea por vía de una respuesta a esos cambios, o bien, lo que es más significativo, ayudando a que esos cambios se cumplieran. Johnson observa que esa transformación en el periodismo se advierte en una nueva serie de actitudes, prácticas y estilos periodísticos:

*A mi modo de ver, tres grandes categorías de Nuevo Periodismo surgieron durante la década de 1960. 1. La prensa underground y las publicaciones estrechamente afines a ella. 2. Libros o ensayos escritos en estilo periodístico por periodistas o acaso de un modo más significativo por gente que dentro o fuera del campo del esfuerzo literario ha formulado una respuesta directa, valorativa y por lo común participante, a los acontecimientos de su mundo, empleando o inventando una voz periodística. Y 3. Los cambios en los medios de comunicación oficiales que involucran nuevas y marcadamente distintas maneras de relatar y comentar los sucesos que les interesan.*<sup>30</sup>

El reportaje, como vemos, es el género periodístico completo. El género que permite responder a las modificaciones del mundo. En el reportaje todo cabe pero fracasará cuando el tono esté equivocado. Cada reportaje debe ser contado de

---

<sup>30</sup> JOHNSON, Michael (1975): *El Nuevo Periodismo*. Buenos Aires, Ediciones Troquel, p. 20.

una sola manera. El reportaje es género que es información y arte. Es nota informativa porque como antecedente remite a una noticia. Es también crónica porque asume esta forma de registro para narrar los hechos. Es, además, entrevista porque echa mano de ésta como recurso para recopilar información. A veces puede resultar editorial cuando ante la emotividad de los sucesos se sucumbe a la tentación de defendernos o atacarlos. El reportaje es todo eso y más: tiene otras alternativas, otros procedimientos y técnicas de trabajos complejos porque están definidas desde trincheras tanto generales como personales.

#### 1.4.5. ESTILOS Y CLASIFICACIONES DEL REPORTAJE: MÉTODOS Y FORMAS DE CONTAR

Si algo destaca especialmente en una mirada de conjunto sobre la historia del periodismo, sobre todo en su relación con la literatura, es la diferencia de conceptos y formas en que se manifiesta este medio de comunicación en los distintos países. El profesor José Acosta Montoro lo señala en su libro *Periodismo y Literatura* cuando dice: No cabe duda de que, en principio, tal diferencia cabe achacarla a que la prensa refleja simplemente lo que hacen los hombres en distintos medios, en distintos lugares, de acuerdo a unos sistemas expresivos propios. La prensa toma siempre la forma y la expresión de las estructuras dentro de las cuales actúa.

Hay tantos modos de hacer periodismo como empresas y periodistas hay. De ello estamos convencidos. Igual de la idea que establece que los hechos determinan las formas de concebir el relato periodístico, de tal modo que, por su estructura, éste puede corresponder a un acontecimiento o a una acción, así como por su intención informativa puede clasificarse en: expositivos, valorativos, especulativos, analíticos, literarios y divulgativos; en tanto que por su interés público pueden señalarse como humano, social, contextual, de servicio o de ocio.

Particularmente el relato puede advertirse por los estilos narrativos en los que puede estar escrito: narrativo o dramático, éste último legitimado por Tom Wolfe en *El Nuevo Periodismo* que propone cuatro procedimientos para su desarrollo<sup>31</sup>:

1. La reconstrucción de los hechos escena por escena sin la necesidad de seguir un orden cronológico.
2. Introducir diálogos y no ceñirse sólo al al estilo indirecto.
3. Elección adecuada del punto de vista, como el presentar los acontecimientos desde el punto de vista de un personaje involucrado en los hechos y no desde una perspectiva impersonal.
4. (El menos comprendido, según Wolfe). Describir. Registrar los indicios de status, detalles sobre el vestuario, la apariencia, las posesiones, el lenguaje gestual, hábitos, costumbres, estilos de mobiliario y otros signos simbólicos que pueden existir en el interior de una escena.

Como ya se ha advertido, las fronteras con la ficción deben respetarse al escribir un relato periodístico, para el que se necesita un narrador esclavizado de

---

<sup>31</sup> WOLFE, Tom (1976): *El Nuevo Periodismo*, Barcelona, Anagrama, p. 50-52.

la realidad y la consideración de un montón de posibles reglas de las cuales sólo dos son válidas:

1. Usar frases cortas.
2. Emplear un estilo directo, sin rodeos.

Al escribir la biografía de Ernest Hemingway, Kurt Singer explicó que el novelista que comenzó a escribir como reportero procuraba, al momento de escribir sus materiales tanto periodístico como de ficción, ser positivo y describir con palabras efectivas. No emplear adjetivos innecesarios. Cuando haya duda, cortar el párrafo. Abreviar mucho las frases. Cortar, abreviar, cortar. No usar nunca dos palabras cuando con una baste. No buscar mirlos blancos ni grandes tragedias. Todos los mirlos son negros. Todas las tragedias son grandes. Todos los sucesos son importantes.

Como puede advertirse, no se trata de narrar por narrar. Ejercer el periodismo implica talento, creatividad, imaginación. Tomás Eloy Martínez considera que no hay nada peor que una noticia en la que el redactor se finge un novelista y lo hace mal:

*Algunos jóvenes periodistas creen, a veces, que narrar es imaginar o inventar, sin advertir que el periodismo es un oficio extremadamente sensible, donde la más ligera falsedad, la más ligera desviación, puede hacer pedazos la confianza que se ha ido creando en el lector durante años. No todos los redactores saben narrar y, lo que es más importante aun, no todas las noticias se prestan a ser narradas. Pero antes de rechazar el desafío, un periodista verdadero debe preguntarse si puede hacer y, luego, si conviene o no hacerlo. Narrar la votación de una ley en el Senado a partir de lo que opina o hace un senador puede resultar inútil, además de patético. Pero contar algunas de las tribulaciones del presidente pakistaní Pervez Masharraf para entenderse con sus hijos talibanes mientras oye las razones del embajador estadounidense, o los disgustos del presidente George Bush errando un hoyo de golf en Camp David mientras cae una bomba equivocada en un hospital de Jalalabad, es algo que sólo se puede hacer bien con el lenguaje, no con el despojamiento de las imágenes o con los sobresaltos de la voz.*<sup>32</sup>

Para emprender la aventura de la realización de un relato periodístico como el reportaje, el mexicano Julio del Río Reynaga<sup>33</sup> propone una manera de trabajar ordenada a través de un sencillo método para la realización del relato periodístico que consiste, primero, en la elaboración de un proyecto, seguido de la

---

<sup>32</sup> MARTÍNEZ, Tomás Eloy. Op.cit. Pág. 68.

<sup>33</sup> DEL RÍO REYNAGA, Julio. Op.cit. Pág. 44.

recopilación de datos, clasificación y ordenamiento de los mismo, conclusiones y redacción del texto.

Del Río Reynaga explica que para la aplicación del método que propone se necesita la observación sin control al momento de realizar la investigación reporterial y una profunda indagación documental. Sin embargo hay que estar conscientes de que, si se trabaja con personas, si se intenta comprender sus historias y se entiende que la experiencia personal es fundamental; la fuente principal de nuestro conocimiento periodístico son “los otros”: quienes nos dan sus opiniones y quienes interpretan para nosotros el mundo que intentamos comprender y describir. Sin embargo, la relación con la fuente principal de información supone riesgos y ventajas a considerar, y de ello habla García Márquez en su discurso *El mejor oficio del mundo*:

*Un avance importante en este medio siglo es que ahora se comenta y se opina en la noticia y en el reportaje, y se enriquece el editorial con datos informativos. Sin embargo los resultados no parecen ser los mejores, pues nunca como ahora ha sido tan peligroso este oficio. El empleo desafortunado de comillas en declaraciones falsas o ciertas permite equívocos inocentes o deliberados, manipulaciones malignas y tergiversaciones venenosas que le dan a la noticia magnitud de un arma mortal. Las citas de fuentes que merecen entero crédito, de personas generalmente bien informadas o de altos funcionarios que pidieron no revelar su nombre, o de observadores que todo lo saben y que nadie ve, amparan toda clase de agravios impunes. Pero el culpable se atrinchera en su derecho de no revelar la fuente, sin preguntarse si él mismo no es un instrumento fácil de esa fuente que le transmitió la información como quiso y arreglada como más le convino. Yo creo que sí: el mal periodista piensa que su fuente es su vida – sobre todo si es oficial– y por eso la sacraliza, la consiente, la protege y termina por establecer con ella una peligrosa relación de complicidad, que lo lleva inclusive a menospreciar la decencia de la segunda fuente.*

Sobre la naturaleza de las fuentes, Ryszard Kapuscinski indica que la gente es la principal fuente de información para el periodista. La segunda son los documentos, los libros y los materiales sobre el tema; y la tercera fuente es el mundo que nos rodea, en el que estamos inmersos: colores, temperaturas, atmósferas, climas, todo eso que llamamos imponderabilia, que es difícil de definir y que sin embargo es una parte esencial de la escritura. Dice Kapuscinski sobre la manera de trabajar y de abordar las fuentes informativas:

*Creo que para ejercer el periodismo, ante todo, hay que ser un buen hombre, o una buena mujer: buenos seres humanos. Las malas personas no pueden ser buenos periodistas. Si se es una buena persona se puede intentar comprender a los demás, sus intenciones, su fe, sus intereses, sus*

*dificultades, sus tragedias. Y convertirse, inmediatamente, desde el primer momento, en parte de su destino. Es una cualidad que en psicología se denomina “empatía”. Mediante la empatía, se puede comprender el carácter del propio interlocutor y compartir de forma natural y sincera el destino y los problemas de los demás.*

*En este sentido, el único modo correcto de hacer nuestro trabajo es desaparecer, olvidarnos de nuestra existencia. Existimos solamente como individuos que existen para los demás, que comparten con ellos sus problemas e intentan resolverlos, o al menos describirlos.*

*El verdadero periodismo es intencional, a saber: aquel que se fija un objetivo y que intenta provocar algún tipo de cambio. No hay otro periodismo posible. Hablo, obviamente, del buen periodismo. Si leéis los escritos de los mejores periodistas –las obras de Mark Twain, de Ernest Hemingway, de Gabriel García Márquez–, comprobaréis que se trata siempre de periodismo intencional. Están luchando por algo. Narran para alcanzar, para obtener algo. Esto es muy importante en nuestra profesión. Ser buenos y desarrollar en nosotros mismos la categoría de empatía.<sup>34</sup>*

Narrar para alcanzar algo. Hermosa imagen. Y para darle cuerpo, un relato inolvidable: el retrato que Lillian Ross escribió sobre Hemingway en la primavera de 1950 para *The New Yorker*. Estamos hablando de un momento en el que se gestan las modificaciones que el periodismo comenzaría a registrar. Lillian Ross construyó un relato con la mística con la que habla Kapuscinski en torno a su experiencia de dos días al lado de Hemingway en Nueva York, en el que ella describe, con la máxima precisión, cómo era y cómo se expresaba el novelista. La misma Lillian Ross explicó cómo escribió ese perfil, y qué ocurrió con su publicación, de una manera aleccionadora para los fines de mostrar cómo puede elaborarse un relato periodístico:

*Quería dar una imagen del hombre tal y como era, preservando intactos su originalidad y su vitalidad y su enorme sentido del humor. Antes de publicarlo le envié a los Hemingway las pruebas y me las devolvieron con algunas correcciones. En una carta adjunta, Hemingway me decía que el perfil le había parecido divertido y bueno, y que únicamente proponía una supresión. Y entonces ocurrió una cosa extraña y misteriosa, algo que nunca me había ocurrido hasta entonces, ni me ha vuelto a ocurrir, en mi vida de escritora. Con gran sorpresa para Hemingway, para la dirección de *The New Yorker* y para mí misma, la publicación del perfil tuvo una acogida muy polémica. La mayor parte de los lectores aceptaron el artículo como lo que realmente era, y espero que les gustase sin más complicaciones. Sin embargo, cierto número de lectores reaccionó violentamente y de manera*

---

<sup>34</sup> KAPUSCINSKI, Ryszard (2002): *Los cínicos no sirven para este oficio*. Barcelona, Anagrama, p. 44.



*muy compleja. Entre éstos había gente a la que le desagradaba mucho la personalidad de Hemingway, y daban por supuesto que a mí me ocurría lo mismo y admiraban mi artículo por razones que estaban totalmente fuera de lugar. Es decir, creían que, al describir con exactitud su personalidad, estaba ridiculizándola o cuestionándola. Otros se limitaban a decir que no les gustaba la manera de hablar de Hemingway (criticaban incluso su tendencia juguetona a prescindir a veces del artículo y a imitar en broma el inglés de los indios). No les gustaba su libertad, ni el hecho de que no se tomase en serio a sí mismo, ni que perdiera el tiempo yendo a ver boxeo o al parque zoológico, pescando, o conversando con sus amigos, o celebrando que estaba a punto de terminar un libro atiborrándose de champán y caviar [...]. En fin, que habían llegado a la conclusión de que, o bien Hemingway no estaba retratado en mi artículo como realmente era, o bien, si es que era efectivamente así, debería haberme abstenido de escribir sobre él. [...]. Algunos de mis lectores, aquellos con especial debilidad por la demolición, calificaban mi perfil de “demoledor”. Cuando Hemingway se enteró de esto, me escribió para tranquilizarme. El 16 de junio de 1950 me escribió diciéndome que no tenía que preocuparme por el artículo y que lo único que significaba aquel revuelo era que la gente lo entendía todo al revés. En varias ocasiones escribió acerca de la actitud de quienes él llamaba “los demoledores”. Había gente, me decía, que era incapaz de comprender que a él le gustase pasarlo bien en lugar de comportarse como un fantasma; no comprendían que se pudiese ser un escritor serio sin ser pomposo y afectado.”<sup>35</sup>*

El trabajo de Lillian Ross, su retrato de Hemingway, es ejemplar en cuanto al distanciamiento que consigue: esquivo la emocionalidad con una aparente objetividad que le confiere su ambición de narrar y reconstruir su encuentro con el personaje con toda puntualidad y exactitud, un procedimiento muy parecido al que Truman Capote ejerció después cuando escribió *A sangre fría*. El trabajo de Lillian Ross es ejemplar en verosimilitud y visibilidad porque nos muestra (no explica) el encuentro de la periodista con el personaje. Lillian Ross sí aparece involucrada en la escena (es quien incita el encuentro y las respuestas del escritor y no es plenamente el narrador invisible que todo lo ve y reconstruye y cuenta como lo hizo Capote años más tarde con su emblemática obra) pero evita el protagonismo como autora-personaje, el extremo opuesto a lo hecho por otros colegas como Hunter S. Thompson o Günter Wallraff que “inventaron” métodos personales de abordaje y elaboración de la información (en el caso de Thompson identificado como “periodismo gonzo”, y en Wallraff “periodista indeseable” que se disfraza para desenmascarar) que postulan al reportero no como un

---

<sup>35</sup> Ross, Lillian (20001): *Retrato de Hemingway*. Barcelona, Muchnik Editores, pp. 8-10.

observador inerte sino como un participante central. Mucho de lo que Thompson cuenta, acontecimientos que parecen más vividos, como el caso de *Miedo y asco en Las Vegas* (llevado al cine por Terry Gilliam), no hubieran ocurrido de no haber estado él allí. “Me gusta meterme de lleno en el ajo de lo que estoy escribiendo –dice Thompson– estar implicado personalmente tanto como sea posible”.

Lo cierto es que la presencia del reportero como narrador protagonista, como lo sugiere Thompson y Wallraff, puede ser contraproducente si se utiliza en un contexto inadecuado. Tanto los ejemplos más nobles como los más frívolos de este procedimiento de suplantación, del reportero involucrado en los hechos, tienen sus consecuencias, consecuencias que periodistas como el catalán Arcadi Espada no están dispuestos a enfrentar porque consideran que incumplen la primera regla de la profesión que es la de relatar hechos y no-ficción:

*El periodista disfrazado me parece el recurso a una ficción intolerable, una manera de construir una realidad, es decir, de elaborar una ficción. La única conclusión que se puede sacar de estos experimentos es que un periodista falsificado ha logrado engañar a sus interlocutores. Los subproductos periodísticos basados en la construcción de la realidad me parece que tienen bastante que ver con cierta frivolidad intelectual vinculada a la desvalorización del hecho.*<sup>36</sup>

A esta reflexión, el catedrático de comunicación audiovisual catalán Román Gubern añade un pensamiento al respecto, manifestado durante una conversación con Espada:

*De acuerdo. Cuando hablábamos de la intervención espectacular del periodista en la realidad, alterándola, creándola, se produce un fenómeno que me parece importante: y es que se convierte en noticia lo que no habría de serlo. Quiero decir que la espectacularidad del método contribuye a alterar la jerarquía de lo noticioso. Es más noticia simplemente por cómo se ha obtenido, aunque el contenido sea el mismo.*

Como podrá advertirse, la voz narrativa protagonista del reportero sólo podría resultar eficaz si se explica la historia de un modo que sería imposible contar con una simple enumeración directa de los hechos, lo cual permitiría por otra parte crear una tensión dramática, como en un relato corto. No obstante, el mismo Tom Wolf insiste, al explicar el tercer procedimiento del Nuevo Periodismo, que el punto de vista en primera persona significa una grave limitación para el periodista ya que sólo puede meter al lector en la piel de un único personaje (él mismo) y no

---

<sup>36</sup> GUBERN, Román y ESPADA, Arcad: "Debate sobre los medios de comunicación". Madrid, *El País*, Suplemento "Domingo", 7 de abril de 2002. Pp. 13-14.

podrá penetrar con exactitud en los pensamientos de otra persona (aunque Wallraff se convirtió precisamente en esa otra persona –un turco que sufre las vejaciones de la sociedad alemana, por ejemplo– a fin de vivir en carne propia, y así contarle, la realidad que le interesa contar, una realidad reveladora tanto en sí misma como por el método por el cual es revelada).

En este cruce de registros, procedimientos, advertencias y posibilidades periodísticas que tienen como objeto aproximar visiones de la realidad fundamentada en los hechos y no en el ámbito de la imaginación, se detectan recursos con los cuales el periodista puede construir lo que la profesora cubana Miriam Rodríguez Betancourt llama la verosimilización de la información, es decir, hacer creíbles las historias. Rodríguez Betancourt alinea esos recursos, que pueden ubicarse en cada uno de los cuatro procedimientos definidos por Tom Wolfe en *El nuevo periodismo*, de la siguiente manera:

*Privilegiar el presentismo: Para otorgar actualidad al relato, se destaca el aquí y ahora de los sucesos, comentarios, informaciones, mediante la precisión temporal-cronológica explícita o implícitamente.*

*Combinar lo significativo con el detalle marginal, secundario: Para prestar mayor verosimilitud a lo que se trasmite, para insuflar mayor realismo.*

*Introducir términos comunes, coloquiales, de la jerga popular: Para mantener cerca al lector; para que no se distancie ni del autor ni del tema que se trate; para dar familiaridad.*

*Tono confidencial: Para hacer partícipe al lector de las tesis o ideas expuestas y lograr su confianza. Se emplea mucho en la columna, caracterizándose por el uso de la primer persona del singular.*

*Descripción del proceso visual de la conversación o del suceso: Para situar el contexto ambiental, psicológico y referencial que las respuestas no pueden ofrecer plenamente.*

*Empleo de anécdotas: Para humanizar el relato.*

*Presentación directa de los hechos: Para lograr claridad y permitir argumentación lógica.*

*Introducir los elementos de consecuencia de lo que se narre o expone: Para dar cierta gratificación al lector; con este recurso se tiende a resolver los problemas planteados.*

*Empleo de ángulo nuevo, atractivo, ingeniosamente expresado en las entradas: Para atraer la atención del lector y motivar la lectura del trabajo.*

*Codificación de los elementos resumidos de una realidad: Técnica del lead. Para que se disponga rápidamente de una aproximación al hecho o asunto que se presenta.*

*Empleo de la repregunta: Para disentir de la fuente, o para profundizar, aclarar y destacar sus respuestas.*

*Apoyar las afirmaciones e informaciones con citas de protagonistas, criterios de expertos o de autoridad, testigo: Para reforzar la credibilidad de lo expuesto, su veracidad y objetividad.*

*Narración dinámica: Para contribuir a fijar el mensaje o ideas expuestas, agilizar la lectura, relacionar contenido y forma.*

*Detalle revelador: Para apuntar aquel elemento que, en el conjunto de lo aludido, revele el aspecto insólito o significativo.*

*Personalización: Para destacar a las personas que participan en los hechos: se describen y califican.*

*Alternancia de frases cortas con frases largas: Para conservar el ritmo de la lectura y contribuir a que no se pierda el interés por la exposición.<sup>37</sup>*

Rodríguez Betancourt advierte que estos recursos no se pueden aplicar mecánicamente, tampoco en todos los géneros son pertinentes. Algunos se avienen más con el artículo o con el reportaje. Los recursos deben obedecer a la máxima que hemos utilizado: forma al servicio del fondo. Por otra parte estos recursos y otras posibles innovaciones en algunos casos reclaman un lector competente, la cooperación activa del lector, su participación, acentuando así la pragmática del discurso periodístico; son textos que contribuyen a que los lectores estén capacitados para la interpretación y para la crítica. Un elemento que resume y caracteriza al relato periodístico, particularmente al reportaje, tal como lo concebimos, y al periodismo informativo de creación, es el del subrayado de la subjetividad como reivindicación de la labor profesional del reportero y del periodista.

---

<sup>37</sup> RODRÍGUEZ BETANCOURT, Miriam (2001): *La entrevista periodística y su dimensión literaria*. Madrid, Tauro Producciones, pp.112-113.

#### 1.4.6. LA OBJETIVIDAD ES UN MITO

En la ambición por desarrollar un periodismo personalizado, creativo y emotivo, tomando una actitud consecuente frente al oficio y una única regla para esta hechura del periodismo: la honestidad; el uso de la subjetividad en el periodista aparece válido y necesario.

La objetividad y la imparcialidad son una falacia, un recurso deshumanizante; una cobardía. La objetividad y la imparcialidad existen en el periodismo en cuanto a la exigencia, por antonomasia, de escribir la verdad. Pero la objetividad y la imparcialidad dejan de existir en términos estrictos en cuanto a que, por antonomasia, el periodismo corresponde a un conjunto de recursos al servicio del bien y la verdad, es decir que inclina la balanza hacia el mejoramiento del hombre. No se puede ser objetivo frente a la injusticia, porque de lo contrario ocurriría un caso de una falsa imparcialidad, en una cobardía disfrazada de objetividad.

En todo trabajo periodístico sólo es posible alcanzar la objetividad total mediante una subjetividad bien intencionada. Creo además que éste fue el secreto que aplicaron tan grandes periodistas como los que acabo de mencionar (Gay Talese, Truman Capote, Tom Wolfe y Norman Mailer), opina el escritor Alfredo Bryce Echenique en el prólogo de su libro *A trancas y barrancas* que reúne una selección de sus artículos periodísticos.

Sebastiá Bernal y Lluís Albert Chillón consignan en sus estudios al respecto sobre *Periodismo Informativo de Creación* que la mayoría de los profesionales del periodismo se confiesan descreídos acerca de la supuesta existencia de la objetividad informativa:

*Y la misma incredulidad expresan acerca de la imparcialidad, el apoliticismo, la neutralidad y la independencia, los otros cuatro grandes tótem del periodismo occidental. Todos ellos coinciden en señalar el carácter falaz de esos dogmas, e incluso algunos se muestran partidarios de desvelar su acción fetichista y de reivindicar como inevitables y deseables la subjetividad, la no neutralidad y la parcialidad informativas.*

Otra de las sentencias de Gabriel García Márquez al respecto es la siguiente: En el oficio de reportero se puede decir lo que se quiera con dos condiciones: que se haga de forma creíble y que el periodista sepa en su conciencia que lo que escribe es verdad. Desde esta perspectiva, si concebimos –como lo hacemos– a los géneros periodísticos como reconstrucción literaria de sucesos o figuras, donde el empeño formal domine –como medio y no como fin– sobre las urgencias informativas, entonces estaríamos –como lo estamos– en la no muy

clara ni segura diferencia entre objetividad y subjetividad. De acuerdo con las convenciones, el reportaje, por ejemplo, requerido de un tono objetivo desecha por conveniencia la individualidad de sus autores, lo cual hace que *Los ejércitos de la noche* de Mailer, por ejemplo, donde el narrador es el protagonista, no sea propiamente un reportaje; o que Truman Capote clasifique como novela realista o de no-ficción a su trabajo periodístico *A sangre fría*.

El periodista no es, ni debe, ni puede ser, aunque se lo proponga, una máquina transmisora de datos, un robot a través del cual pasaría la información sin alterarse, como rayo de sol por un pulcro cristal, dice el escritor Mario Vargas Llosa en un artículo publicado en *El País* (8 de diciembre de 1998) titulado “Sirenas en el Amazonas” en el que se expone sobre la situación del periodismo dentro del contexto histórico latinoamericano, donde el periodismo no logra ser objetivo como lo es en cambio con naturalidad en los países anglosajones.

Para el autor peruano nacionalizado español, premiado con el Ortega y Gasset por su destacada labor de articulista, el periodista siente, piensa y cree ciertas cosas, actúa en función de valores y paradigmas, en ejercicios que deja adheridos en sus crónicas, aun cuando se esfuerza en ser imparcial, un invisible mensajero de la actualidad.

Josep Ramoneda, al escribir el prólogo para el libro *El día que acabó el siglo XX* de J.M. Martí Font (Anagrama, 1999) en el que el excorresponsal de *El País* en Bonn recuerda y recrea la caída del muro del Berlín, dice:

*Hay en el periodismo una sana preocupación por la objetividad, aunque por ésta, siempre imprecisa, no puede pagarse el precio del desdibujamiento del yo en un nosotros impersonal; muchas veces la radicalidad subjetiva de la literatura nos dice más sobre lo acontecido que la nuda racionalidad de los discursos con pretensiones científicas.*

El periodismo del Yo tipo Wallraff, Wolfe y Thompson, o como Martí Font lo propone en su libro, que arriesga a pintarse a sí mismo a través de la elaboración personal de la experiencia vivida, es –como hemos visto– una de las maneras de resguardar el pasado reciente de una desfiguración. Ya lo dice también el poeta y escritor alemán, antiguo periodista, Hans Magnus Enzensberger: Es el hecho de que se aferren a su perspectiva radicalmente subjetiva lo que consigue que los trabajos de los reporteros sean tan reveladores, incluso allí donde se muestran injustos.

No se trata entonces de revisar el estado de la cuestión acerca del problema de la verdad en la información. La objetividad resulta una actitud del sujeto; no es más que una exigencia moral de honestidad intelectual en el informador, como un

valor límite en la tarea profesional de los periodistas, diría el profesor Martínez Albertos. La objetividad no pasa a ser un horizonte imposible de alcanzar absolutamente; es una tendencia recomendable, aunque no hay posibilidad humana de decir algo, sean hechos u opiniones, sin ninguna intencionalidad.

Lo importante, claro está, es buscar formas expresivas en el periodismo, como la interpretativa, que superen los moldes convencionales que postulan la separación entre hechos y opiniones; formas expresivas que por otra parte permitan al periodismo adecuarse a los tiempos actuales.

En su libro *La interpretación y la narración periodística*, Norberto González afirma lo siguiente:

*La reivindicación de la interpretación es una necesidad. La interpretación como fórmula feliz para el periodismo y como vía de salida en la exploración de nuevos modos expresivos es algo más que una moda estilística, aunque el énfasis sobre su novedad dé la impresión de no ser sino una nueva moda.*

Sin embargo hoy en día existe la certeza de la importancia de dar los antecedentes de los hechos, de mostrarlos en su contexto de modo que la exposición sea lo más completa posible en orden a garantizar una mayor comprensión de los acontecimientos. Agrega González a su reflexión:

*En esta reivindicación de la necesidad de interpretar conviene advertir, aunque sólo sea de paso, que la interpretación periodística se desvirtúa cuando lleva consigo la violación de la intimidad, cosa que puede suceder fácilmente en la interpretación si está ausente en el informador la rectitud ética. Hay que volver a insistir en que interpretar en periodismo no significa suponer las intenciones no manifiestas de los actores y darlas como seguras.*

### 1.4.7. VISIBILIDAD Y NATURALIDAD

Escribir un relato es, ante todo, contar una historia. ¿Pero qué historia? “La de la vida real, la nuestra, la de las personas que nos rodean o que conocemos por referencia, lo que leemos en los periódicos... son otras tantas fuentes de “historias”, de sucesos, acontecimientos, anécdotas”, dice Laura Freixas, autora de *Taller de narrativa*, quien para los casos de la novela o el cuento sugiere que se elija una de esas historias y se aparte y se complemente o modifique con la imaginación “para darle un sentido, para que corresponda a un tema”. Para el caso del periodismo, ni duda: la historia debe ser real y de interés general.

La realidad suele ser siempre más rica y fantástica que cualquier literatura. A menudo no hace falta inventar nada, o casi nada, pues las historias están en la realidad: vivimos rodeados de ellas; lo que ocurre es que, a veces, no se perciben como tales, bien porque resultan demasiado cercanas, bien porque resultan demasiado inverosímiles, dice Teresa Imízcoz en su *Manual para cuentistas*. En la vida uno se encuentra con historias tan inverosímiles y tan difíciles de creer que quien las narra se ve en la obligación de decir yo estuve presente.

Existe entonces el problema, tanto para periodistas como para escritores de ficción, de llevar al papel una transposición fidedigna de una historia y que ésta resulte creíble. Imízcoz explica que la verosimilitud no es que los hechos narrados hayan ocurrido o no (aunque para el periodista es indispensable que hayan ocurrido), “sino que el autor haga sentir al lector que ocurrieron así, haga sentir que lo que le cuenta es verdadero (porque así lo debe ser en el ámbito periodístico).

Si un escritor dice que vio volar un rebaño de elefantes, no habrá nadie que se lo crea, porque el buen periodista le ha hecho creer al mundo que los elefantes no vuelan. Pero no faltará quien se lo crea si se apela al recurso periodístico de la precisión y dice que los elefantes que volaban eran 326, dice García Márquez en un artículo publicado en 9 de abril de 1981 en *El País* sobre el caso de la periodista Janet Cooke que renunció al premio Pulitzer al confesar la ficción de un reportaje para el cual dio, en su momento, muestras de autenticidad con detalles impresionantes.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Ben Bradlee, director del diario *The Washington Post* desde 1968 hasta 1991, dedica un capítulo completo de su libro de memorias, *La vida de un periodista*, a contar el caso de Janet Cooke. En una página escribe: A los veintiséis años [Janet Cooke] escribió una historia muy viva y conmovedora [titulada “El mundo de Jimmy] sobre un adicto a la heroína de ocho años a quien el amante de su madre inyectaba con regularidad. La historia ocupó la primera plana, un domingo, el 28 de septiembre de 1980, y tuvo subyugada la ciudad



Una de las alternativas para resolver la selección de temas, sin caer en la tentación de la inventiva, consiste en aprender a mirar esa riqueza y esa fantasía ahí donde los otros apenas si vieron pasar las cosas, así como trabajar en un proceso constante y continuado: la gestación de una historia para ser contada tanto a través de un género periodístico como por uno literario lleva tiempo: recogida de información, asentar las cosas con sensibilidad y con la conciencia, como dice Imízcoz, de que la historia que se tiene en la cabeza no es o no suele ser siempre la que termina en el papel, pues en el proceso de escritura se han ido modificando muchas cosas. Pero hay que dejar claro que en el periodismo no hay musas. En el periodismo no se puede confiar a menudo en la inspiración, en el surgir de una historia de repente: las agallas que exige el periodismo no están sometidas a la influencia de una fuerza sobrenatural ni a ninguna especie de espléndido frenesí ni mucho menos a la seducción de una doncella lujuriosa porque entonces “se nos va la nota”. El periodismo está sometido a la plena conciencia de las acciones y al entusiasmo por resolver al menos las seis preguntas básicas a través de géneros que, como el reportaje, permiten construir atmósferas, recrear y enriquecer el lenguaje, darle forma y contexto a sus propios personajes que no son inventados sino que están entresacados de la vida real; y darle al reportero una libertad que la vida moderna y la industria editorial parecen haberle arrebatado.

La tentación al reportaje es válida y posible siempre y cuando se demuestre que se cuenta con las aptitudes necesarias para lograrlo. Precisamente una de esas aptitudes necesarias para la hechura del reportaje es lo que la profesora María Jesús Casals Carro llama la visibilidad: mostrar los hechos por medio de la acción, lo que por otra parte permitirá guardar distancias con la emocionalidad. Los buenos narradores, periodistas y escritores –señala la profesora Casals– nos hacen entrar en una historia sin la necesidad de explicaciones sobrantes; si sólo se remitieran a explicar, la dimensión narrativa y visual sería otra. No es lo mismo mostrar que explicar.<sup>39</sup>

Casals Carro insiste en la necesidad de escribir de forma creíble la reconstrucción de los hechos y la base es la descripción. Además, la profesora

---

durante semana. Esta historia le valió a Cooke el premio Pulitzer en la categoría de reportaje de fondo el 13 de abril de 1981. A primeras horas de la mañana del 15 de abril de 1981, Janet Cooke confesaba que se lo había inventado todo: no había Jimmy alguno, no había amante bajo el mismo techo. A partir de ese momento, las palabras “Janet Cooke” entraron a formar parte del vocabulario como símbolo de lo peor del periodismo americano, exactamente de la misma forma que “Watergate” entró en el vocabulario como símbolo de lo mejor del periodismo americano.

<sup>39</sup> Cfr.: GARZA, José. *Cuaderno de reportero*. México, Ed. González, p. 72. (de explicaciones de clase)

Casals hace hincapié en una virtud cultivable e imprescindible para la escritura de los reportajes: la naturalidad. Se debe escribir bien y sin artificios; no hay que sacrificar la naturalidad. Al comenzar a escribir un reportaje hay que hacerlo sin preámbulos: ir inmediatamente a la puesta en escena con una prosa limpia, elegante y sin excesos.

La profesora Casals Carro recomienda evitar cuatro aspectos contrarios a la naturalidad. El primero: el tono formalista que implica atmósferas frías, impersonales y explicativas al modo de un informe. El segundo: el intento falso por establecer un puente con el lector con una escritura hiperbólica con adverbios y adjetivos enfáticos o pomposos. El tercero: el exceso de lirismo y de retórica. Y cuarto: las excesivas afirmaciones categóricas.

Un ejemplo provechoso en el uso diversos recursos y registros al respecto es la novela *Madame Bovary* de Gustav Flaubert. Una historia verosímil. Flaubert nos hace sentir que la historia es verdadera y que hasta ocurrió tal y como la cuenta. Forma al servicio del fondo. La voz narrativa desarrolla diversos planos. La escena inaugural de *Madame Bovary* aparece con un acercamiento en primera persona del plural (el narrador está en la historia como uno de los compañeros escolares de quien sería el esposo de Emma) que paulatinamente toma distancia en la tercera persona del singular y se instala en el firmamento de los acontecimientos; desde las alturas penetra en los sucesos y en las cabezas y corazones de los personajes para reproducir, con un profundo sentido orgánico, el crecimiento y desarrollo de los protagonistas y sus acciones. De pronto desaparece para dejar fluir el coloquialismo de los diálogos pero regresa para dar cuerpo a la inmovilidad, que supone la figura de un personaje en meditación o la escritura de una carta, pormenorizando en la descripción de detalles de objetos, pensamientos y atmósferas. Flaubert es prodigioso cuando brinda la sensación de simultaneidad y cuando se propone resultar sugerente. En unas páginas extraordinarias, Flaubert narra el cortejo de un amante a Emma mientras se desarrolla la ceremonia de apertura de un concurso agrícola.

El intercambio de ambientes y emociones también ocurre en otras páginas memorables cuando Flaubert hace de la carrera imparable de un cochero una metáfora del acto de amor; un cochero intrigado por el furor que impulsaba a Emma y a su amante a no querer detener el vehículo que una y otra vez, en pleno día, aparecía por las calles del pueblo con las cortinillas abajo.

La obra de Flaubert está dotada de visibilidad, de esa visualidad que también encontramos en las obras de Cervantes, Stendhal y Balzac. En *Madame Bovary* vemos el poder del lenguaje y de la historia misma. Flaubert muestra la historia

(no la explica ni la juzga) por medio de la acción de los hechos o de la intensidad de momentos que parecen inmóviles porque se refieren a contextos, acotaciones y especialmente a lo que los personajes sienten y piensan.

Flaubert describe con palabras efectivas: usa verbos más que adjetivos. Con una observación minuciosa y ajustada de un modo a la vez deslumbrante y sobrio, Flaubert describe ambientes, paisajes, personajes, olores, modas, escenas gastronómicas y hasta los recuerdos y las emociones. Flaubert nos muestra las tentaciones y desesperaciones de Emma, sus deseos y pasiones; visualiza y da cuerpo por ejemplo a lo que Emma sospechaba que era el amor: Ella creía que el amor tenía que llegar de repente, con grandes estallidos y resplandores: huracán celestial que cae sobre la vida, la desquicia, arranca las voluntades como si fueran hojas secas y se lleva al abismo todo el corazón.

Flaubert nos muestra el alma de Emma Bovary. Y la exploración profunda que hizo al respecto de tal forma que él mismo llega a declarar: *Madame Bovary soy yo*. Como novelista edificó una obra a partir de su propia historia personal y de la realidad de los días en que apareció su novela (1857).

Los rasgos anecdóticos de *Madame Bovary* corresponden a los de sucesos reales de la provincia francesa: un pequeño pueblo normando del que esa mujer inquieta y soñadora quiere emigrar, casándose con un oficial de sanidad que pensaba le cumpliría sus pasiones que, en el intento, terminan por frustrarse y llevarse de encuentro todo lo que le rodea. Hasta la vida.

Mario Vargas Llosa explica en su ensayo sobre esta novela, *La orgía perpetua*, que Flaubert tenía una facilidad de la que como joven autor llegó a abusar: un lirismo descontrolado y verboso y, en la organización del libro, descuidos, desproporción, espontaneismo, defectos que, a partir precisamente de la escritura durante más de cuatro años de *Madame Bovary*, temería como a la peste. Flaubert comenzaría a ser un gran creador cuando reacciona contra esa propensión lírica y comienza a cultivar la palabra justa, el distanciamiento, la objetividad, la composición rigurosa y el control racional de la intuición; cuando advierte que los desafíos de la visibilidad le permitirá guardar distancias con la emocionalidad y que el saqueo de elementos de la realidad le permitirían edificar la realidad ficticia. (Flaubert escribió *Madame Bovary* en la misma época en que Auguste Comte proclamó que la actitud científica es la única válida para entender al hombre y al pensamiento, en libros convencidos de que la sociedad explica al individuo y no a la inversa, como creían los metafísicos.)

Flaubert dotó a su ejercicio literario de rigor y de ahí sus aportaciones técnicas y morales al arte de la escritura. Más allá de lo ejemplar que resulta la factura de

un plan de obra antes de comenzar la redacción de la misma, Flaubert brinda una lección que convoca a buscar la experiencia de la constancia: la entrega total a la escritura tan vehementemente como cuando se ama a alguien, en un ejercicio orgiástico permanente. Esa es la orgía perpetua. La orgía de Flaubert. La orgía de Vargas Llosa. La de los escritores que hace de su oficio, de sus lecturas y revisiones, una operación de pasión infinita; la de los escritores que viven en una erección permanente y que se sirven sin escrúpulos de toda la realidad, que convierten en literatura todo lo que les va ocurriendo y que tienen la manía de la documentación llevada a extremos por una ambición totalizadora.

¿Flaubert echó mano de procedimientos periodísticos para recopilar la información que alimentó *Madame Bovary*? David Lodge sugiere una respuesta al respecto cuando dice que en su *Historia de la Revolución Francesa*, Carlyle usó en 1837 todos los recursos y algunos otros que Tom Wolfe no menciona en *El Nuevo Periodismo*, como el tiempo verbal llamado “presente histórico” y la participación del lector en calidad de narratario a fin de crear la ilusión de que estamos presenciando, o espiando por el ojo de la cerradura, acontecimientos históricos.<sup>40</sup>

#### 1.4.8. REPORTAJE Y NOVELA: AMPLITUD Y SÍNTESIS

En 1925 José Ortega y Gasset lanzó su famoso ensayo *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* en el que afirmó que el género, si bien no estaba completamente agotado, se hallaba en su período último. El pensador español atribuyó a la carencia de temas la fatal situación de entonces de la novela. Sin embargo llegaron las obras de Proust y Joyce para modificar el panorama de la novela al sumergirse en el interior del hombre como tema. Y luego surgió, ya cerca de los años sesenta del siglo XX, cuando en Estados Unidos despuntaba la *beat generation* y en Inglaterra los *Angry Young Men*, lo que se conoció como la nueva novela, una novela que volvió a establecer una especial relación con la realidad pero en una línea distinta a la literatura comprometida de Sartre y Camus, por ejemplo. Se trataba de un realismo que exploró y describió los fenómenos que vive el hombre, al tiempo que registró el contexto psicológico y moral. Ese nuevo realismo en la novela, sin embargo, tuvo sus obstáculos no sólo literarios sino también políticos. El primer libro de cuentos del mexicano Carlos Fuentes, *Los días enmascarados*, publicado en 1954, fue condenado porque era una fantasía: no era realista en el sentido estricto del término; era

---

<sup>40</sup> LODGE, David (1998): *El arte de la ficción*. Traducción de Laura Freixas. Barcelona, Ediciones Península, p. 299.

cosmopolita: daba la espalda a la nación; y era irresponsable: no asumía un compromiso político o, más bien dicho, se burlaba de los dos bandos de la guerra fría y sus respectivas ideologías. Pero el segundo libro y primera novela de Fuentes, *La región más transparente del aire*, fue acusado de exactamente lo contrario: demasiado realista, crudo, violento porque hablaba de la nación pero para denigrarla y su compromiso político era revisionista y crítico con respecto a la Revolución Mexicana que apenas tenía unas décadas en marcha. Dice Fuentes:

*La cárcel del realismo es que por sus rejas sólo vemos lo que ya conocemos. La libertad del arte consiste, en cambio, en enseñarnos lo que no sabemos. El escritor y el artista no saben: imaginan. Su aventura consiste en decir lo que ignoran. La imaginación es el nombre del conocimiento en literatura y en arte. Quien sólo acumula datos veristas, jamás podrá mostrarnos, como Cervantes o como Kafka, la realidad no visible y sin embargo tan real como el árbol, la máquina o el cuerpo. La novela ni muestra ni demuestra al mundo, sino que añade algo al mundo. ¿Realismo? ¿No es más real Don Quijote que la mayor parte de los seres de carne y hueso? ¿Fantasía? ¿Hay realidad que no haya sido, primero, imaginada y deseada? ¿Arte comprometido? ¿Lo hay que no compromete, más bien, a quien lo mira o lo lee? ¿Arte purismo? ¿Hay arte que no esté teñido, manchado, no por la amarilla noticia del día, sino por los colores de la exclusión y el olvido, el deseo y la memoria?<sup>41</sup>*

El periodista puede enseñar lo que no se sabe por ausencia de verdad, por la presencia de la mentira, por lo que los hombres esconden, por lo que la realidad aparenta. Pero no lo inventa. No imagina lo que no sabe. Lo busca y lo señala con puntualidad a fin de que pueda resultar verificable por todos, y para ello se prepara y se somete a un régimen de trabajo. En toda circunstancia, por más que se diga, siempre es mucho más lo que no se dice. ¿Le toca entonces al novelista decir lo que no dicen los medios de información? El propio Carlos Fuentes ofrece una respuesta:

*No es esta la fórmula adversaria que yo prefiero, pues en mí, ciertamente, no me anima ni el desprecio ni la aversión a los medios de información modernos, sino la preocupación acerca de su modo de empleo. Esto sí debe inquietarnos a todos y muy particularmente al escritor que vive en el tiempo lento, sedimentado, que la información feliz nos niega pero que la escritura y la lectura novelesca reclaman.<sup>42</sup>*

<sup>41</sup> FUENTES, Carlos (1993): *Geografía de la novela*. Madrid, Alfaguara, p. 22.

<sup>42</sup> FUENTES, Carlos. Op.cit. Pág.15.

El escritor Mario Vargas Llosa dice que escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad.

*Es una tentativa de corrección, de cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Éste es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad. Toda novela es un testimonio cifrado: constituye una representación del mundo, pero de un mundo al que el novelista ha añadido algo: su resentimiento, su nostalgia, su crítica. Este elemento añadido es lo que hace que una novela sea una obra de creación y no de información, lo que llamamos con justicia la originalidad de un novelista<sup>43</sup>.*

Del periodismo, del reportaje, pensamos lo contrario. El periodista no es un deicida en el sentido vargasllosiano del término. Hacer periodismo, escribir un reportaje, corresponde a un acto de solidaridad con la realidad y sobre todo un acto de solidaridad con el hombre. La raíz de la vocación del periodista es un sentimiento de amor a la vida; la insatisfacción sólo cabría como tensión necesaria y hasta deseable para conseguir en cada nota o reportaje lo que se busca y cómo se pretende contarlo. Hay sí en el periodismo una tentativa de corrección y de cambio de la realidad pero no de evasión ni mucho menos de añadidura de resentimientos ni invenciones porque entonces se faltaría a las reglas del periodismo y se entraría al juego del deicida literario. El periodismo no renuncia a la realidad. La asume y la reconstruye para mostrarla, para exhibirla, y para ello, sí, se exige talento, imaginación, creatividad y disciplina. Ceñirse a la realidad para contarla, para mostrarla, es un desafío mayúsculo, tanto o más que inventarla, imaginarla o modificarla.

Lo cierto es que si se desea resumir el viejo deseo de la escritura de abarcarlo todo, pero en una inevitable síntesis, entonces el reportaje como *A sangre fría* de Truman Capote o *Noticia de un secuestro* de Gabriel García Márquez es lo más cercano a la novela. Y así es. Albert Chillón nos recuerda que durante los últimos 150 años, la historia del reportaje discurre paralelamente a la de la novela moderna, aunque el reportaje también ha absorbido rasgos propios de diversas modalidades literarias testimoniales como los diarios y dietarios, las biografías, las autobiografías y memorias, las narraciones de viajes y de experiencias, las crónicas, la prosa costumbrista e incluso la literatura epistolar; además de que

---

<sup>43</sup> VARGAS LLOSA, Mario (1971): *Gabriel García Márquez: Lenguaje y estructura en su obra narrativa*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, p. 68.

registra en su composición y estilo la huella de técnicas narrativas características del arte cinematográfico y del documentalismo televisivo:

*Sus mejores expresiones han recibido la influencia de este género omnipresente. Pero es menester tener en cuenta que la influencia ha sido recíproca. Cuesta imaginar qué habría sido del realismo novelístico moderno sin el reportaje periodístico, que habrían escrito Daniel Defoe, Charles Dickens, Josep Pla, James Agee, Ernest Hemingway o John Dos Passos si no hubieses podido aprender la artesanía y el arte de la escritura mediante el ejercicio crítico y creativo del periodismo.*<sup>44</sup>

¿Por qué esta tendencia de la novelización marca buena parte de la historia del periodismo? Es ésta una pregunta que el periodista Arcadi Espada se ha formulado con una respuesta interesante: porque esa novelización en la narración periodística permite cumplir una ilusión imposible del lector de novelas: que los personajes sigan con su vida una vez acabado el libro.

*Pero lo más importante es esto: si a la fascinación central de la ficción realista, que es la creación de un mundo simbólico con leyes propias, se le añade la plusvalía de los datos reales se comprenderá fácilmente el doble interés de la novelización periodística. Implantados en la trama de la novela, los datos reales pierden lo peor de sí mismo, su estructura, a menudo tan dispersa como la basura informática, y adquieren un estatuto simbólico que los provee de un orden y un sentido (convencionalmente novelesco) que no tiene la vida. En estas condiciones, la ilusión de entender los actos de los hombres es completa. Quiero decir que es completamente una ilusión. Mucho más perfecta que la ilusión que se obtiene con cualquier personaje de ficción, convertido en vívido arquetipo. Pero a diferencia de esta, perfectamente falsa.*<sup>45</sup>

Como género literario, la novela se presenta históricamente como producto natural del racionalismo y de los impulsos liberales que empujan hacia la universalización de los valores: la democracia, la libertad, los derechos fundamentales del hombre.

Decía Manuel Blanco, periodista mexicano, uno de nuestros profesores, que precisamente Cervantes emprendió esa tarea con un resultado espléndido y gigantesco porque involucró los asuntos todavía pendientes de la religión, la nacionalidad y el lenguaje de la España que salía de la reconquista, todo lo que

<sup>44</sup> CHILLÓN, Albert. Op.cit. Pág. 180.

<sup>45</sup> ESPADA, Arcadi. *Diarios*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2002. Pág. 16. Esta obra, distinguida con el Premio Espasa de Ensayo 2002, es una profunda reflexión sobre la práctica periodística. Escrita bajo la forma narrativa del diario, esta investigación del periodista catalán (1957), colaborador de *El País*, se concentra en el estudio de la prensa con respecto al tratamiento que brindó a los principales acontecimientos del año 2001.

hace de su novela, *Don Quijote de la Mancha*, la más importante y la más clásica de la literatura universal.

Lo culto y lo popular recorren *El Quijote*, y la sabiduría y el bagaje intelectual del mundo antiguo, alternan con el refranero y los vuelcos irónicos del lenguaje, que son la sabiduría que nace de lo cotidiano. Cervantes hace escarnio de las ya desprestigiadas novelas de caballería, y aprovecha para hacer la crítica de las verdades en crisis de su tiempo. Exhibe, y llegado el caso ridiculiza, a los mil personajes de su novela, que sin duda están entresacados de la visión popular, y en el camino muestra todo su desdén hacia los círculos intelectuales y literarios en los que le tocó sobrenadar.

Implacable, no deja títere con cabeza. Para ello se vale, indistintamente, de la evocación y del pormenor de lo que está sucediendo. Don Quijote, pero también Sancho Panza, vive verdaderamente el sueño y la realidad, como en la vida, todo realmente sucede.

En sus peripecias, caballero andante y escudero, aparecen rodeados de personajes de todo tipo. Ellos refieren historias propias y ajenas, pero sus apariciones episódicas nunca hacen que el lector pierda el hilo central de la narración, ni el motivo manifiesto de la novela: contar la pérdida de la razón de don Quijote, y sus consecuencias (aunque la locura del Quijote es una locura necesaria y hasta deseable: la locura de la lectura).

La doble visión de razón y locura es completa. El universo del *Quijote* es verosímil y de tal manera que el lector ha de terminar preguntándose por la sinrazón del mundo. Pero también por el sentido práctico de la vida, con sus ilusiones incluidas, particularmente a través de ese personaje a la vez terrenal y glorioso que es Sancho Panza, el pícaro labrador metido a escudero.

Cervantes escribe anécdotas con valor autónomo dentro de la novela. No vacila en insertar poemas o en entablar diálogos dignos de una representación teatral. Incluye largas reflexiones sobre derecho, religión, arte o moral, abunda en moralejas o sencillas consejas populares y, desde luego, no dejan de estar presentes las costumbres, vestimentas y gustos culinarios de la época.

¿Cómo habrá conseguido todo esto Cervantes? Recogiendo, ordenando, dándole su sentido propio a toda la palabrería ya en uso de un idioma apenas en formación. Entre las libertades que se toma, está la de incluir en su léxico numerosos términos que en ese entonces, y a través de distintas procedencias, apenas se iban incorporando al español. Es seguro, por otra parte, que no se preguntó tanto por la corrección o incorrección, la ciudadanía o castellanización de las palabras, sino más bien sobre sus capacidades expresivas y en



consecuencia sobre su utilidad práctica. Que luego hayan llegado los académicos de la lengua y los gramáticos a tratar de imponer un orden fundado en la arbitrariedad y en un imposible congelamiento del idioma, no es culpa, en verdad, de Cervantes.

No es fortuito recordar a Cervantes y al *Quijote*. Ni a *Madame Bovary* ni *La orgía perpetua* de Vargas Llosa. En la visión totalizadora de la vida y en el pormenor que revela atmósferas, paisajes, modos de existencia, formas de conducta y pensamiento singulares de sus personajes, la novela recuerda a cada paso la ambición del reportaje: valerse de todos los géneros periodísticos para ofrecer un panorama completo, una visión de conjunto que es la suma de varias singularidades; es lo que sucedió y cómo sucedió desde el punto de vista de sus antecedentes y de sus consecuencias, desde quienes lo vivieron o escucharon de él, desde quienes resultaron afectados directa o indirectamente, desde quien lo pone por escrito y opina también.

### 1.4.9. CONFLUENCIA DE FRONTERAS

Personajes como Gabriel García Márquez afirman una y otra vez que el periodismo es un género literario, o que el reportaje es un género literario asignado al periodismo. Entendemos lo que el escritor colombiano quiere decir. Y estamos convencidos de la retórica: el periodismo es literatura bajo presión, literatura diaria, literatura de diario. Pero puede añadirse un matiz. El periodismo no es un género literario propiamente porque no está supeditado a la literatura. El Periodismo y la Literatura son dos campos distintos, cada uno responde a una lógica y a una estética muy particulares. Sin embargo cada uno, Periodismo y Literatura, habrán de confluir en la utilización de un mismo instrumento: el lenguaje escrito y en la narratividad que tienen implícitos, por naturaleza, géneros literarios como el cuento y la novela y géneros periodísticos como la crónica y el reportaje. De esta forma, como dicen Tom Wolfe, existe un modo de fabricación del mensaje y del producto periodísticos “igual que una novela”.

La diferencia entre periodismo y literatura está además en los medios y en los fines, los cuales sin embargo también habrán de confluir. Y es que si informar es narrar –aunque no toda información implica una narración–, el periodismo con la función de informar narra hechos e ideas de y en torno a la realidad; en tanto que la literatura, con la función de narrar, informa hechos e ideas en torno a la ficción. El periodismo sólo debe mostrar la realidad; la literatura puede añadir algo a la realidad. El periodismo muestra; la literatura añade. ¿Cómo definir entonces los mensajes y productos de esta confluencia de fronteras? Periodismo. Literatura. Periodismo-Literatura. Un híbrido. Lo desconocemos. Pero tengo la certeza de que esta confluencia es posible y necesaria para dar cuenta, explicar y contextualizar una realidad instantánea como la de este fin de siglo. Esta confluencia entre periodismo y literatura, particularmente de las fronteras narrativas de los géneros, no envilece al espíritu periodístico ni rompe la lógica y la naturaleza del periodismo. Lo fundamental aquí es evitar el falso dilema de la oposición de contrarios. Así lo sugiere la profesora María Jesús Casals Carro en su estudio *La narrativa periodística o la retórica de la realidad construida*:

*Existen los géneros periodísticos y resisten a pesar de los ataques de los muchos enemigos del periodismo. Enemigos ideológicos y enemigos psicológicos. Los primeros detestan los géneros porque muestran las reglas que ellos incumplen. Los segundos esconden su frustración de escritores no reconocidos. No han tenido el valor de dejar el periodismo y retirarse a la cabaña de Tom Wolfe. O no han entendido aquel consejo atribuido a Hemingway: es el mejor oficio del mundo siempre que se deje a tiempo. Estos escritores-periodistas detestan los géneros porque son*

*límites y arguyen: no hay géneros, sólo literatura. Literatura. Palabra sacra donde las haya. El pretexto por excelencia.*

Otro estudioso de los aspectos fundamentales entre periodismo y literatura, Alberto Dallal, personaje de la historia del periodismo cultural mexicano y miembro del cuerpo académico y administrativo de la Universidad Nacional Autónoma de México, ha escrito en su libro *Periodismo y Literatura* (Ediciones Gernika, 1988) que entre los dos tipos de actividad intelectual en cuestión se establece un enjambre de relaciones difíciles de detectar en su inmediatez. Hay obras periodísticas que trascienden, superan a sus propias funciones y géneros para insertarse de lleno, con todas las de la ley, de manera definitiva, en la literatura –dice Dallal. La contrapartida también es una realidad: textos de literatos inquietos por la cuestión política y social que en la actualidad guían y muestran el camino al periodista profesional.

Las características formales de ambos coinciden, y en su conjunto se trata de una invasión de los procedimientos literarios en la escritura periodística porque se pretende lograr la capacidad de apasionar, de conseguir la comunicación emotiva que la novela realista alcanza mediante la ficción sin que exista ésta, ya que su mundo referencial es la actualidad diaria. Sin embargo, la filóloga María Dolores de Asís Garrote advierte, en un análisis que elaboró sobre el periodismo y la literatura en la segunda mitad del siglo veinte incluido en el volumen *Movimientos literarios y periodismo en España*, que este uso de procedimientos artísticos no se da de la misma manera en el conjunto de los periodistas que cultivan este género informativo de creación, aunque todos ellos, dice, buscan una postura crítica con elementos del discurso persuasivo y con abundancia de procedimientos literarios. Explica De Asís Garrote:

*Este uso de procedimientos artísticos ha sido deliberadamente elegido por los informadores para subrayar su actitud ideológica, ética, estética y política, acentuando así la capacidad de la palabra como instrumento de influencia en la sociedad y volviendo creativo lo informativo, invadiendo un terreno que antes se movía en exclusiva en el periodismo de opinión.*

Desde esta perspectiva aparece abandonada la concepción del periodismo informativo como género regido por la objetividad, y se confirma el hecho de que lo periodístico y lo literario vuelven a relacionarse transgrediendo la tradicional oposición defendida por algunos entre estilo periodístico y estilo literario.

Lo cierto es que el periodista es un narrador esclavizado de la realidad, en tanto que el escritor es un narrador esclavizado de la ficción a la que hace creíble, por otra parte, con la buena utilización de un dato de la realidad. Ya lo dice también García Márquez: La norma tiene injusticias de ambos lados: en

Periodismo hay que apegarse a la verdad, aunque nadie la crea, y en cambio en Literatura se puede inventar todo, siempre que el autor sea capaz de hacerlo creer como si fuera cierto.

Manuel Rivas también reconoce estas normas. *El periodismo tiene unas exigencias, a las que no está sometida la literatura. Los protagonistas de una noticia deben figurar en el registro civil. En el relato literario no, aunque eso no quiere decir que no son menos reales Don Quijote o Emma Bovary.*

En términos parecidos, el escritor y periodista Antonio Muñoz Molina, académico de la Lengua, defiende, como lo hizo en una entrevista publicada en *El País*, el sábado 7 de noviembre de 1998, la existencia de un vínculo común entre el periodismo y la literatura, echando mano de su experiencia personal como cronista en el juicio ante el Tribunal Supremo de España del caso GAL. Las dos cosas vienen a ser lo mismo, indica el autor de *Plenilunio*. Yo no distingo entre escribir para el periódico y hacer una novela, porque aunque sean géneros diferentes, en ambos casos me enfrento a exigencias técnicas parecidas, a la necesidad de descubrir lo que sucede, de captar las sensaciones y las imágenes, de indagar en el alma de la gente.

Hablar entonces de la relación entre el periodismo y la literatura es como hablar del tronco y la rama que no pueden vivir por separado, opina el profesor Octavio Aguilera en su libro *La Literatura y el Periodismo* (1992, Editorial Paraninfo) y en el que establece que el mundo del periodismo, en sus orígenes, ha sido también el mundo de la literatura. Sin embargo, Aguilera ofrece también un matiz: periodismo y literatura son dos modos de hacer paralelos –algunas veces convergentes–, cuya coincidencia fundamental radica en utilizar la palabra como utensilio de trabajo y la frase como vehículo de pensamiento.

Al margen de lo polémico del tema, de lo convincente o no de los argumentos, la certeza brota: el periodismo contemporáneo, en las condiciones de una realidad social y tecnológica vertiginosa, no puede permitirse prolongar por más tiempo las formas tradicionales del quehacer periodístico. Las mismas circunstancias exigen esta aplicación, esta apertura que permita asumir un trabajo periodístico “igual que una novela”. Y ya lo advierte también Dallal, para quien el periodismo y la literatura sufrirán –sufren– los embates y las influencias de los logros de la ciencia y la tecnología. Dice Dallal:

*Para el literato, los conductos del periodismo se hallarán abiertos a su creatividad en la medida en que entienda, reconozca y domine los secretos del oficio periodístico. Para el periodista de hoy, poseedor de posibilidades vastísimas en su propio medio, resultará indispensable que, atraído por la literatura, se esfuerce por intensificar sus conocimientos en torno a ella.*

*Simultáneamente, ambos participantes del quehacer social habrán de volver sus ojos y sus entendederas en dirección a la investigación científica. Mientras tanto, ambas actividades, a diferencia de siglos pasados, “desgarran” sus proyectos, naturalezas y resultados para servirse mutuamente.*

#### 1.4.10. LA POLÉMICA: ¿QUIÉN PUEDE EJERCER EL PERIODISMO?

El periodista que ama la palabra, la belleza y la precisión es un escritor mientras escribe. Mientras escribe, ahí termina. Porque si no es así, aplicaría su mirada de escritor a la realidad que quiere mostrar y explicar y no su mirada de periodista. Es distinto. Es fundamental la diferencia que indica la profesora María Jesús Casals Carro:

*Tan importante que el lector percibe inmediatamente cuándo se ha trabajado una realidad para él o cuándo para el escritor. Es curioso comprobar cómo aquellos reportajes firmados por escritores reconocidos como tales, aunque hayan sido periodistas, o lo continúen siendo a ratos, están bien escritos, en general, son buenas piezas literarias. Pero les falta el trabajo periodístico, la mirada prestada del periodista para el lector. Suelen tener pocas fuentes, escaso trabajo de documentación, una gran inducción ideológica y una más que evidente pretensión literaria. Hay excepciones, como en todo, pero estos reportajes, en el mejor de los casos, tienen el interés de ese ojo que ha visto. Evidentemente, el buen periodista reportero nos permite ver a través de sus ojos y oír a través de sus oídos, pero no nos muestra esos órganos de sus sentidos. El periodista que reconstruye la realidad debe domar su ego. Al escritor no se le exige tanto.*<sup>46</sup>

Desde esta perspectiva, la periodista Pati Hili le preguntó un día a Truman Capote sobre el proceso de creación de su reportaje *Se oyen las musas*, [contenido en el libro antológico *Los perros ladran*], cuyo estilo periodístico, dijo Capote, no difiere en lo absoluto de su estilo novelístico aunque tal vez el contenido, que trata sucesos reales, lo hiciera parecer así. Respondió Capote:

*Después de todo [Se oyen las musas] es un reportaje directo, y al escribir reportajes uno se ocupa de la literalidad y las superficies, de la implicación sin el comentario. En el reportaje no se pueden lograr las profundidades inmediatas que pueden lograrse en la literatura novelística. Sin embargo, una de las razones que me han movido a escribir reportajes es la de probar que podía aplicar mi estilo a las realidades del periodismo. Pero creo que mi método novelístico es igualmente objetivo: la actitud emocional antes de sentirme lo suficientemente clínico para analizarla y proyectarla, y por lo que a mí se refiere ésa es una de las leyes de la adquisición de una verdadera técnica. Si mi literatura novelística parece más personal es porque ella depende del área más personal y reveladora del artista: su imaginación.*<sup>47</sup>

<sup>46</sup> CASALS CARRO, María Jesús. Op.cit. Pág. 199.

<sup>47</sup> La editorial mexicana Era publicó en 1968 la traducción al español de 18 entrevistas que formaron parte de la serie publicada por *The Paris Review* a partir de su primer número, en la primavera de 1952, y recogida

En otro momento y en otro sitio: en una larga serie de conversaciones con el famoso entrevistador norteamericano Lawrence Grobel, publicadas por Editorial Anagrama en 1986, Capote profundizaba su discurso.

*La novela se apoya en ciertos principios, pero creo que tendrá que incluir cada vez más lo que yo estoy tratando de hacer, que es introducir lo real en la novela o la novela en lo real; no sé de qué se trata, pero todo está básicamente relacionado con lo real tratado de manera novelística.*

Y le pregunta Grobel a Capote:

*-¿Usted considera que la literatura imaginativa y la basada en hechos y personajes reales se han fusionado?*

*-No se trata de realidad o imaginación –respondió Capote-. Es una cuestión de escultura narrativa, de eso se trata en realidad. Es una cuestión de aprender a dominar la narrativa de modo que se desenvuelva más deprisa y, al mismo tiempo, con mayor profundidad.*

Capote fue un artista y a excepción de los cinco años en que tardó en construir *A sangre fría*, para la que procedió como un periodista, difícilmente soportaría sistemáticamente como novelista los mosquitos que picaban implacables y el bochorno que experimentó, por ejemplo, Ryszard Kapuscinski, como reportero, cuando habitó en una balsa conocida como Hotel Metropol en un callejón de Acra, respirando aire pegajoso y sofocante como si fueran bolas de algodón empapado en agua caliente.

Los periodistas como Kapuscinski son los más capacitados para enfrentar los vertiginosos acontecimientos y registrarlos con el sentido que tienen sus reportajes y crónicas. Para él, el periodismo es una misión en la que se viaja solo, en condiciones duras, tratando de llegar hasta los olvidados, para lo cual debe contarse con resistencia física y psíquica; salud, voluntad y curiosidad. Para Kapuscinski, el periodismo no puede ser ejercido correctamente por nadie que sea un cínico:

*Es necesario diferenciar: una cosa es ser escépticos, realistas, prudentes. Esto es absolutamente necesario, de otro modo, no se podría hacer periodismo. Algo muy distinto es ser cínicos, una actitud incompatible con la profesión de periodista. El cinismo es una actitud inhumana, que nos aleja automáticamente de nuestro oficio, al menos si uno lo concibe de una forma seria. Naturalmente, aquí estamos hablando sólo del gran*

---

posteriormente en dos volúmenes editados por The Viking Press, de Nueva York, bajo el título de *Writers at Work*. La conversación de Hili con Capote está integrada en el volumen en cuestión y la respuesta citada puede localizarse en la página 320.

*periodismo, que es el único del que vale la pena ocuparse, y no de esa forma detestable de interpretarlo que con frecuencia encontramos.*<sup>48</sup>

Kapuscinski redime el romanticismo y lo reivindica. No es un reportero aventurero, acaso intrépido en el mejor de los términos en cuanto a que está convencido de que no puede ser corresponsal el que tiene miedo de la mosca tse-tse y el que desprecia a la gente sobre la cual se escribe. Los riesgos y las audacias reporteriles y estilísticas valen la pena. Los reproches quedan pequeños cuando Kapuscinski se defiende porque él ha estado allí y los otros (¿escritores de ficción?) no.

Esa es una diferencia, simple y a la vez compleja, entre el escritor de ficción y el escritor que reconstruye la realidad, el escritor de relatos periodísticos. Quien pretenda involucrarse en el ejercicio periodístico tiene dos rutas que Kapuscinski señala en su libro *Los cínicos no sirven para este oficio*: la ruta artesanal, como sucede en el noventa por ciento de los periodistas, y la ruta más elevada que es la más creativa y en la que se pone un poco de la individualidad y de las ambiciones personales. Y eso requiere de toda la disposición y un proceso de estudio constante y de actualización permanente más allá de las aulas. El periodista debe ser un lector insaciable y –quizá también eso es una condición que comparte con los escritores de ficción– debe convertirse en un agudo observador y un espectador avisado. Y para hablar de ello unas palabras del escritor y periodista norteamericano David Foster Wallace contenidas en un ensayo suyo sobre narradores y televisión contenido en su libro *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer* (Mondadori, 2001):

*Los narradores como especie suelen ser mirones. Suelen acechar y observar. Son observadores natos. Son espectadores. Son esos tipos del metro cuya forma disimulada de mirar resulta inquietante. Casi depredadora. Es porque las situaciones humanas son el alimento de los escritores. Los narradores miran a otros seres humanos de la misma forma que los curiosos frenan para ver un accidente de coche: codician la imagen de sí mismos como testigos.*

Alguien que llevó hasta sus máximas consecuencias la condición de ser narrador fue Ernest Hemingway, que comenzó su carrera de escritor como reportero en el diario *Kansas City Star* y que entregó una obra periodística formidable y con gran dignidad literaria como *Por quién doblan las campanas* y *Fiesta*. Hemingway tiene, sin embargo, una extraña opinión de la condición periodística.

---

<sup>48</sup> KAPUSCINSKI, Ryszard. Op.cit. Pág.52-53.



En una entrevista concedida a George Plimpton, recopilada en el libro *El oficio de escritor*, el Nóbel de Literatura 1954 responde a la pregunta de si recomendaría el trabajo periodístico al escritor joven, entregando palabras que resultan tan drásticas que merecen un matiz en cuanto a que –tenemos la sospecha– la crítica está más localizada hacia el aspecto laboral de la actividad que al ejercicio periodístico propiamente, es decir que lo que Hemingway encuentra “autodestructivo” –no sólo para un “escritor creador serio” sino para el mismo periodista– son las despiadadas jornadas de trabajo de hasta veinticuatro horas diarias en la redacción de un periódico, y con un salario poco decoroso en la mayoría de los casos, que impiden un respiro hasta para la realización de una vida personal plena y satisfactoria. Veamos:

*En el Star –dice Hemingway– uno estaba obligado a aprender a escribir una oración enunciativa sencilla. Eso es útil para cualquiera. El trabajo periodístico no le hará daño a un escritor joven y podrá ayudarlo si lo abandona a tiempo. Este es uno de los lugares comunes más manoseados y me disculpo por incurrir en él.*

*-Usted –le plantea Plimpton a Hemingway– escribió una vez en la Transatlantic Review que la única razón que hay para hacer periodismo es obtener una buena remuneración. Dijo usted: “Y cuando uno destruye las cosas valiosas que posee escribiendo sobre ellas, uno espera que le paguen buen dinero por hacerlo”. ¿Considera usted que escribir es una especie de autodestrucción?*

*-No recuerdo haber escrito eso jamás. Pero parece lo suficientemente tonto y violento como para que yo lo haya dicho a fin de no tener que morderme la lengua y dar una opinión sensata. Definitivamente no creo que escribir sea una especie de autodestrucción, aunque el Periodismo, después que se llega a cierto punto, puede ser una autodestrucción cotidiana para un escritor creador serio.*

En la profesión periodística hay, o debe haberla, una cierta disposición a aceptar el sacrificio de una parte de quien la ejerce, tal como lo indicó Kapuscinski con anterioridad. El periodismo es una actividad humana más pero exigente como pocas cuando se desarrolla con compromiso y profundidad. Se es periodista 24 horas. Se es periodista toda la vida.

#### 1.4.11. ESCRITORES EN PERIÓDICOS: EL PERIODISMO COMO EXPRESIÓN DEL SIGLO XX

Aunque concentrados en profundizar en las fronteras del periodismo, concibiendo al periodista como un escritor y puntualizando las posibilidades narrativas de géneros que implican una escritura informativa de creación como la crónica y el reportaje, hay que considerar y diferenciar entre periodistas y la presencia de los escritores (españoles como Francisco Umbral y Jaime Campmany, y mexicanos como Germán Dehesa y Armando Fuentes Aguirre) en el periodismo de opinión a través de colaboraciones especiales y particularmente columnas personales y de análisis; así como de las publicaciones que llevan al ejercicio periodístico a la altura de lo literario “y que deben entender que, en una revista, por ejemplo, la literatura debe ceñirse a las necesidades del periodismo”, como Enrique Krauze lo concibe para dirigir la revista mexicana de reflexión política y literaria *Letras Libres*.

Precisamente dicen que César González Ruano siempre afirmaba que no era un escritor, sino un escritor en periódicos, cosa muy distinta. Y precisamente así, escritor en periódicos, define Juan Manuel de Prada, uno de los autores más sorprendentes de cuantos han surgido en los últimos años en la literatura española, su función de continuar en *Abc* y *Blanco y Negro* una tradición que Mariano José de Larra comenzó a reivindicar en el arranque del siglo XIX con sus mordaces escritos, reunidos en *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres (1835-1837)*.

¿Escribe en la prensa porque le gusta el artículo como género o para vivir de la literatura? –Le pregunta Trinidad de León-Sotelo a De Prada en una entrevista publicada en la sección cultural de *Abc* el lunes 16 de noviembre de 1998. El artículo es el género que, junto con el de la novela, más me interesa –responde De Prada. Pero es cierto que una forma de vivir de la literatura es escribir en la prensa.

La historia del periodismo cuenta con múltiples participaciones de escritores tanto en su génesis como en su desarrollo. Un paradigma al respecto, a modo de símbolo, resulta el filósofo José Ortega y Gasset, nacido sobre la rotativa de un periódico, como declaraba él mismo, quien llegaría a decir que es posible que yo no sea otra cosa sino un periodista.

Asimismo podrá encontrarse que desde la aparición del primer periódico diario, el inglés *Daily Courant* en 1702, la presencia de escritores resulta determinante. Precisamente la llamada edad de oro del periodismo inglés está marcada por cuatro grandes escritores del siglo XVIII: Daniel Defoe, Joseph Addison, Richard Steele y Jonathan Swift. Así entonces, la lista de grandes escritores que cultivaron el periodismo sería interminable, desde norteamericanos

como Mark Twain y John Steinbeck hasta franceses como Voltaire, Zola, Malraux y Camus, pasando por españoles como Baroja, Unámunu, Delibes y Cela, y mexicanos como Amado Nervo, Martín Luis Guzmán, Renato Leduc y José Alvarado.

Usted es un periodista que escribe novelas y un novelista que hace periodismo a diario. ¿Separa nítidamente los dos oficios? –Le pregunta Trinidad de León Sotelo a Raúl del Pozo en una entrevista publicada en la sección de cultura de *Abc* el miércoles 17 de marzo de 1999 con motivo de la reciente novela policíaca del autor, publicada en Planeta, *No es elegante matar a una mujer descalza*. Soy un novelista tardío para el que el periodismo ha sido una especie de *footing* que me ha preparado para los libros –responde Del Pozo. El problema que el periodista tiene cuando se pone con ellos estriba en que debe dedicarse a la ficción y crear un mundo nuevo. Del periodismo ayuda el estilo, que es lo que uno ha ido haciendo a través del tiempo.

El periodismo es una forma de literatura que honra al hombre después de haberla abandonado, diría James Barrie, el fantástico creador de *Peter Pan*. Quizá por eso suele ser frecuente que los escritores abandonen el periodismo en cuanto sus posibilidades económicas se lo permiten. No en España, suponemos, donde los escritores suelen necesitar siempre las colaboraciones en prensa por dos razones: una, por los ingresos; y dos, por la publicidad que les supone.

Y así es. Gran parte de los columnistas actuales en España fueron periodistas antes que escritores, aunque otros se apuntan a esta literatura de diario sólo después de que sus nombres aparecen en las listas de los más vendidos, destaca la revista *Leer* en su número cien de marzo 1999 en el que ofrece un *dossier* sobre escritores en los periódicos. Suso Mourelo y Daniel Lozano, en el reportaje respectivo, escriben:

*Pero tanto unos como otros, tanto los colaboradores de diarios de difusión nacional como los de medios regionales compaginan hoy la escritura de libros con la creación de artículos sin que la tinta efímera del papel prensa les manche las manos, tanto así que no es de extrañar que muchos de los periodistas-escritores sean más buscados como articulistas que como escritores y más leídas sus columnas que sus libros.*

¿Periodista o escritora? Le preguntan a Rosa Montero los reporteros de *Leer*. Y la autora de *Amantes* y *Enemigos* responde: Yo me considero una escritora que cultiva la narrativa y el periodismo. El periodismo forma para de mi ser social, mientras la narrativa es el truco que empleo frente al mundo. Y me da horror pensar que puedo dejar de hacerlo, porque la narrativa me ayuda a enfrentarme a lo que hay allí afuera. En los periódicos siempre existe la reflexión y la

construcción estilística para plasmar las distintas opiniones. Y la gente busca esa construcción narrativa.

A diferencia de Montero, que llegó a la literatura después de una carrera como brillante reportera, particularmente entrevistadora, quien llegó a las páginas de los periódicos cuando ya tenía ocho o nueve novelas en su haber es Juan José Millás, reconocido con el premio “Mariano de Cavia” que concede *Abc*. ¿Por qué decidió acercarse al periodismo? –Le pregunta Trinidad de León-Sotelo a un Millás que responde, en entrevista publicada en la sección de cultura de *ABC*, el martes 6 de junio de 1999, lo siguiente: Porque un escritor en la actualidad no puede estar desvinculado de él, aislado en una torre de marfil. Tiene que tener vínculos con la realidad y esos se los da el periodismo. Por otra parte, en España existe una larga tradición de escritores ligados a la prensa, piensa en Ortega, en Corpus Barba, que durante mucho tiempo fue mi autor de cabecera.

Millás dice que lo primero que aprendió en el mundo del periodismo, desde que ingresó a éste como articulista de *El País*, fue la exigencia por economizar palabras: en una novela no se da eso y mucho menos en España, donde el escritor no se deja corregir. ¿Qué si se exagera la importancia de la literatura en la prensa? Millás considera que sí, pero no deja de ser cierto que, a veces, un reportaje, por ejemplo “*Relato de un naufragio*” de García Márquez puede ser un buen cuento, depende de la etiqueta que se le ponga”.

Las publicaciones periódicas son algo más que un soporte mediante el cual un periodista, o un escritor, comunica un texto con decoro literario. Este soporte, el periódico en papel, impone sus reglas en el discurso periodístico: brevedad y anti-erudicción en el artículo, en conexión con el ensayo; adecuación del cuento a referentes socioculturales o estrictamente políticos del momento, recordando la función que asume la prensa como testigo de la historia. El periodismo y sus facetas primordiales de información y actualidad influirán en una buena parte de la literatura no necesariamente periodística. Ya lo dice Miguel Delibes en la carta prólogo que encabezó el libro sobre su obra, *Estudios sobre Miguel Delibes*, que publicó en 1983 el Departamento de Filología Española III de la Universidad Complutense de Madrid:

*En este tiempo aprendí dos cosas fundamentales para mi posterior dedicación a la novela: la valoración humana de los acontecimientos cotidianos –los que la prensa refleja– y la operación de síntesis que exige el periodismo actual para recoger los hechos y el mayor número de circunstancias que los rodean con el menor número de palabras posibles. Con este bagaje periodístico pasé a la narrativa y, a pesar de los años transcurridos, permanezco fiel a aquellos postulados, es decir: mi condición de novelista se apoya y se sostiene en mi condición de reportero. El periodismo ha sido mi escuela de narrador.*

El periodismo como escuela de narrativa. El columnista Francisco Umbral así lo cree también cuando afirma que la prensa hecha y madura del siglo XIX y la de este siglo nunca han podido prescindir de la literatura, teniendo en cuenta que la literatura no es adorno sino mayor eficacia.

En este sentido, el escritor y periodista Manuel Vicent ha dicho que si bien la poesía fue el método de expresión del siglo XVI, el teatro del XVII, el ensayo del XVIII y la novela del XIX; el periodismo es la expresión del siglo XX. No se podrá entender nada del siglo que ya ha terminado sin el periodismo, asegura Vicent, porque éste constituye, junto con el cine, la gran ficción que hoy se fabrica el hombre.

*En el periodismo cabe perfectamente la ficción que no es más que interpretar desde un punto de vista, digamos pasmado, lo que sucede cada día en la realidad. No distingo la literatura del periodismo. La actitud que tengo a la hora de escribir un artículo es la misma al trabajar el capítulo de una novela. Para mí la trama de la novela, como la de la vida y la del periodismo, está en lo que uno ve o uno siente alrededor y en la calle.*<sup>49</sup>

#### 1.4.12. EL INSTRUMENTO DE LA INTELIGENCIA: EL LENGUAJE

¿Por qué leer a la mañana siguiente noticias acartonadas, en términos de redacción, cuando los medios electrónicos informaron doce o veinticuatro horas antes de los acontecimientos? Los medios electrónicos han ganado a toda costa el valor de la oportunidad y de la inmediatez en la difusión de la información; a la prensa escrita le queda explotar la exclusividad de la búsqueda de la información y, en especial, las posibilidades narrativas de los géneros periodísticos: entender que de la simple noticia como de la primicia puede lograrse una escritura decorosa que pueda convertirse en una experiencia para el lector. Álex Grijelmo dedica diversas reflexiones al respecto en su libro *El estilo del periodista*:

*Hoy en día, la profusión de canales de televisión, los continuos boletines horarios en las más diversas emisoras, la posibilidad de consultar la actualidad, incluso mediante ordenador, han arrinconado a la noticia. El lector, cuando compra el periódico, ya sabe por otros medios muchas de las noticias que se incluyen en él, por eso el periodista puede ofrecerle un plus mediante la crónica o el reportaje, aunque la elección del género puede depender de que imaginemos al lector con un cierto conocimiento previo de la materia o de que le estemos comunicando la información pura por vez primera.*

---

<sup>49</sup> En una entrevista con César Güemes publicada en el diario mexicano *La Jornada* (21 mayo de 1999) con motivo de la presentación en la ciudad de México de su novela *Son de mar*, distinguida con el Premio Alfaguara de Novela 1999.

Sin embargo lo efímero y lo eventual de los acontecimientos y de la información periodística no deben limitar una redacción que implique la búsqueda de un estilo propio y una forma de escribir personal. Un problema claro está es que no escribimos como hablamos. Y de eso nos dice algo el periodista Juan Carlos Gumucio, corresponsal de *El País* en Oriente Próximo y Londres, en una reflexión que escribió antes de morir:

*Nos domina el cliché, nos apresa la creencia de que escribir bien es escribir “en difícil”. Si el éxito de un cronista radial depende de su acento porteño, los de la prensa escrita recurrimos al trío Los Panchos. Es natural, nos encantan los boleros. Pero no van a ser muy útiles a la hora de escribir una noticia sobre el robo a mano armada a la relojería Tic Tac. [...]. No hay texto que enseñe a sentarse a contar una historia de premio. Pero si uno quiere aprender algo, García Márquez es indispensable. Ya sea por el deleite de sus novelas como por sus obras de reportaje puro y duro.*<sup>50</sup>

De García Márquez precisamente volvemos a tomar unas palabras del célebre discurso titulado *El mejor oficio del mundo* sobre la importancia de la superación constante y del cultivo del estudio del lenguaje a través de la lectura como una adicción laboral:

*La mayoría de los graduandos llegan con deficiencias flagrantes, tienen graves problemas de gramática y ortografía, y dificultades para una comprensión reflexiva de textos. Algunos se precian de que pueden leer al revés un documento secreto sobre el escritorio de un ministro, de grabar diálogos casuales sin prevenir al interlocutor, o de usar como noticia una conversación convenida de antemano como confidencial. Lo más grave es que estos atentados éticos obedecen a una noción intrépida del oficio, asumida a conciencia y fundada con orgullo en la sacralización de la primicia a cualquier precio y por encima de todo. No los conmueve el fundamento de que la mejor noticia no es siempre la que se da primero sino muchas veces la que se da mejor. Algunos, conscientes de sus deficiencias, se sienten defraudados por la escuela y no les tiembla la voz para culpar a sus maestros de no haberles inculcado las virtudes que ahora les reclaman, y en especial la curiosidad por la vida.*

Uno, como joven periodista, podrá sentir que en la escuela le han fulminado, desde un punto de vista formal, las ganas de cultivar al escritor que creemos debe anidar en cada periodista. Sin embargo, la advertencia de García Márquez es válida porque hasta que no se hayan dominado los principios básicos del bien escribir y del bien informar no tiene objeto intentar audacias. Y es que sucede que muchas veces quienes desean ser periodistas ofuscan sus ímpetus al

---

<sup>50</sup> GUMUCIO, Juan Carlos: “Oficio de reportero”. Madrid, *El País*, Suplemento “Domingo”, 3 de marzo de 2002.

descuidar su herramienta: la palabra, que ha pasado a un plano secundario. Dice Grijelmo al respecto en *El estilo del periodista*:

*El lenguaje es el instrumento de la inteligencia. Nadie podría interpretar bien el Concierto de Aranjuez con una guitarra desafinada, nadie podría jugar con auténtica destreza al billar si manejase un taco defectuoso; quien domine el lenguaje podrá acercarse mejor a sus semejantes, tendrá la oportunidad de enredarles en su mensaje, creará una realidad más apasionante incluso que la realidad misma; aquel que revise su artículo y decida reemplazar todos los verbos ser y estar que se le hayan diseminado por las líneas y sembrar otros más expresivos habrá conseguido de repente convertir un pésimo texto en un reportaje lleno de color y matices.*

La relevancia fundamental de la utilización de nuevos lenguajes, propia de lo que llaman periodismo informativo de creación<sup>51</sup>, no debe ser entendida como aditamento u ornato estético o lírico sino que se halla en estrecha relación con una nueva actitud ética, política, ideológica y profesional de los informadores.

Una posición que intenta sin embargo demoler las posibilidades literarias en la escritura periodística es la del profesor José Luis Martínez Albertos. En su libro *El ocaso del periodismo* (Editorial CIMS, 1997) plantea que el lenguaje periodístico “apenas” si tiene dignidad literaria. Martínez Albertos sostiene que el lenguaje periodístico está hecho a golpes de palabras usuales y vulgares, sus cultivadores son simples albañiles sin más aliento creador que el manejo de unas elementales técnicas propias de un oficio que recuerda el trabajo anodino e impersonal de un oficinista.

Así también Octavio Aguilera en su libro *La Literatura en el Periodismos y otros estudios en torno a la libertad del mensaje informativo* afirma que el lenguaje periodístico es distinto del lenguaje literario; es un lenguaje –dice– que se halla a medio camino entre el lenguaje común y el literario, y es mixto, puesto que además de series visuales lingüísticas (es decir, los textos informativos y publicitarios) consta de series visuales paralingüísticas (pies de fotos, gráficos, planos, dibujos) y series visuales no lingüísticas (fotografías, color y recursos tipográficos).

Desde la visión de Martínez Albertos, el lenguaje periodístico corresponde a la forma expresiva adecuada para alcanzar los objetivos sociales del periodismo, es decir: el relato de los hechos y el comentario de las ideas. La nobleza del lenguaje periodístico no es, por tanto, una nobleza de carácter literario o artístico.

---

<sup>51</sup> BERNAL, Sebastián y CHILLÓN, Albert. Op.cit. Pág. 83.

Es una nobleza que tiene que ver con el más alto concepto de la Política, afirma Martínez Albertos.

Efectivamente, como ya lo advertimos con antelación, el periodismo y la literatura son campos distintos pero confluyen, sin embargo, de tal manera que una pieza periodística puede alcanzar una dimensión literaria, artística, y una obra literaria puede estar levantada con el andamiaje de técnicas periodísticas.

Ahora bien. El reclamo que hacemos del derecho narrativo que puede imprimirse en los mensajes periodísticos corresponde a una posición consecuente con la actividad profesional y a la necesidad de adecuar la profesión en tiempos que exigen modificar las formas y los modos de la difusión de la información; este reclamo puede ser también una propuesta de anticuerpo para combatir lo que el periodista polaco Ryszard Kapuscinski llama las patologías que genera la revolución de los medios: la manipulación, la corrupción, la arrogancia y la veneración de la porquería.

Este reclamo, pues, no corresponde a una ambición de notoriedad como Ignacio Echevarría lo apuntó en el número 376, sábado 23 de enero de 1999, del suplemento *Babelia* de *El País*, en un artículo en el que reflexiona sobre los actuales momentos de la literatura, y del periodismo, en los cuales el éxito de ventas se confunden con una calidad que en algunos casos no tienen los productos. Y escribe:

*El caso es que, compartiendo esta doble motivación, por ahí andan tantos novelistas de fortuna reivindicando con la boca llena el arte de contar historias, de urdir intrigas, de crear personajes, sin pensar por asomo en el estatuto de la narratividad, qué tontería, pero, eso sí, invocando a voz en grito el derecho narrativo y mentando con ello el batiburillo de tópicos y causalidades que por tal cosa entienden [...] Entretanto, también el Periodismo, en cuanto discurso hegemónico mediante el cual el ciudadano actual adquiere el relato del mundo que lo rodea, reclama su propio derecho narrativo, y acude a la novela para hacerlo. La convención narrativa se alía de este modo con la convención de la realidad. El resultado es de todos conocido: un panorama literario dominado por reporteros de cualquier cosa: del alma, de la historia, de la sociedad, de la juventud, de la feminidad, de la moral, de la intimidad, de la aventura. Eso sí: novelistas todos suspicaces que, sin dejar de competir por los primeros puestos de las listas de venta, no cesan de promover los derechos narrativos, es decir, el derecho de dar al público lo que quiere oír. O lo que es lo mismo: la obligación de repetir siempre, y una vez más, la misma historia.*



El discurso de Echevarría convoca a la reflexión, y a una matización: el derecho narrativo que reclamamos para el periodismo no lo es para que reporteros y periodistas puedan incorporarse a los terrenos novelísticos. El derecho narrativo que reclamamos es el que le pertenece, por antonomasia, a los propios géneros periodísticos.

El hecho de que el periodismo y la literatura sean “como la rama y el tronco que no pueden vivir por separado”, no impide que todavía siga en vigor aquella división clásica entre la información de actualidad y el relato de acontecimiento, esa diferencia que tanto los periodistas como los literatos, dice García Márquez, “llevamos siempre dormidas pero siempre a punto de despertar en el corazón”. No cabe duda que hoy más que nunca, cuando en literatura y también en periodismo se asiste a la ruptura de los géneros, se hace necesario el estudio de la evolución de la escritura periodística.

El periodista escritor o el escritor periodista tiene a la imaginación y a la voluntad de estilo como las alas que le pueden dar valor para registrar a una ciudad como Madrid, o Monterrey, con la premisa de destruir la idea de la noticia como mercancía y captando la tarea periodística como un todo donde, digamos, la grabadora sólo juega un papel subordinado. Se requiere un ejercicio periodístico más libre, personal y creativo. El periodismo debe dejar de ser institucional y mercantil, debe dejar de subestimarse al lector dándole notas *light* que sólo buscan despertar la lástima por una niña que necesita un hígado, por ejemplo, o que difunden una moral conservadora. Y es que además, por otra parte, no hay conciencia de los géneros periodísticos y de sus posibilidades. Somos –al menos en Monterrey– un periodismo notero, perjudicado por los textos largos y por el reportaje, que aparece reducido a una amalgama de cuatro o cinco entrevistas en torno a un tema específico, cuando el reportaje corresponde a una dimensión mayor como ya se ha visto.

### 1.4.13. OLVIDAR AL LECTOR; PENSAR EN LA LECTURA

En este estudio insistimos en la idea de que de la calidad de la información depende la calidad de las decisiones de la sociedad; y que, como lo dice Randall, los periodistas quizá no podamos salvar al mundo, pero sí podemos ayudar a sus habitantes a comprenderlo y a vivir mejor. Y estamos convencidos de ello. Sin embargo, la idea del lector propiamente dicho nos produce ciertas dudas. La idea que tenemos es que hay que evitar pensar en el lector en términos concretos al momento de enfrentar la página o la pantalla en blanco. Sólo pensar que se escribe claro y sencillo para alguien, que se escribe con honestidad, de tal forma que los lectores llegarán por añadidura. Si se escribe con honestidad, siempre habrá, al menos, un lector de lo escrito.

En este sentido, Tom Wolfe, para quien una narración periodística o novelada es sobre todo una obra de lenguaje, respondió al periodista mexicano Fernando de Ita, en una entrevista publicada el domingo 23 de mayo de 1999 en el suplemento *El Ángel* del diario mexicano *Reforma*, que no escribe pensando en el lector, pero sí en la lectura; es decir: no quiere escribir un *bet-seller* sino un buen libro. Cree que por eso Balzac y Dickens fueron tan leídos en su tiempo no porque escribieran para el gran público, sino porque lo que escribían le interesaba a la gente.

A este aspecto entre escribir para el gran público y lo que interesa a la gente, el profesor Enrique de Aguinaga ha formulado una interesante reflexión en cuanto a no sólo satisfacer necesidades informativas que harían caer en lo que llama “periodismo de pasto”. El periodista como mandatario de la sociedad depende del público al que debe servir para el cumplimiento de derechos fundamentales, eso sí –dice Aguinaga–, discriminando el interés del público (lo que interesa al público) y el interés público (lo que debe interesar al público); es decir, según Walter Lippmann, discriminando lo interesante y lo importante<sup>52</sup>.

Sin embargo, el lector está subestimado.

*El Norte* de Monterrey, por ejemplo, asume a sus lectores con un sentido pragmático, como cliente que demanda información para tomar decisiones, dice el manual de estilo del matutino de la familia Junco. ¿Pero qué información necesita para tomar decisiones? La información que pide, y lo que pide es lo que sólo publica *El Norte* y la mayoría de los periódicos, olvidándose del justo medio: darle al lector lo que le gusta y necesita y lo que debe gustarle y necesitar.

---

<sup>52</sup> Cfr.: GARZA, José. Op.cit. Pág. 63.

Al respecto, el periodista Silvino Jaramillo, catedrático de la Universidad Autónoma de Nuevo León, ha dicho que las empresas periodísticas olvidan que el justo medio está entre darle al lector lo que le gusta y darle lo que debe gustarle, así sea a cuenta gotas para que no le vuelva la espalda al periódico; así el lector se irá nutriendo poco a poco y adquiriendo mayor conciencia de todas las circunstancias que rodean una información hasta quitarle la cáscara para saborear únicamente la pulpa. Ya lo advierte también Tomás Eloy Martínez con una sentencia: A la avidez de conocimiento del lector no se le sacia con el escándalo sino con la investigación honesta.

Los periódicos deben ser monumentos de papel, como el periodista mexicano Víctor Roura nos recuerda que así los llama el narrador holandés Cees Noteboom que reflexiona sobre la lectura de periódicos:

*Los diarios son monumentos de papel en los que, en el mejor de los casos, la reflexión de la lectura activa ha vencido a la emoción manipulada de la visión pasiva; en los que no sólo se ha reproducido el tiempo, sino que se le ha añadido algo, un elemento activo que se compone de conocimiento, saber, opinión, argumentación y reflexión y que hace que después de la lectura el tiempo del lector ya no sea el mismo, por mínima que sea la transformación que se ha producido en él: el lector ha sido tocado por la lectura, su tiempo es tiempo exaltado.*<sup>53</sup>

El mensaje y el producto periodístico como una experiencia para la lectura. El periódico como monumento de papel que exaltan el tiempo del lector. Idea hermosa, como hermosa es la idea de Manuel Rivas de que lo que nunca se olvidará de los periódicos es lo que tienen de literatura. Al fin y al cabo, como dice Rivas, uno de los placeres de la civilización contemporánea es el que anticipaba Leopold Bloom del Ulises de James Joyce: la huida al retrete con el periódico bajo el brazo.

---

<sup>53</sup> ROURA, Víctor (2001): *Cultura, ética y prensa*. México, Editorial Paidós Mexicana, p. 100.

#### 1.4.14. PODER Y COMPROMISO

El periodista es un ser privilegiado. Un día está con un político, mañana está con una actriz y luego con un deportista. El periodista vive en forma efímera pero constante e intensamente las relaciones humanas. Por eso también junto a este privilegio, el periodista debe ser precavido o más bien consecuente y humilde, incluso debe tener un sentimiento amoroso por la vida, por las personas que entrevista y escucha; y debe tener también una actitud de aprendizaje, de honestidad: el periodista está obligado a prepararse y a demostrar que cuenta con las aptitudes, las habilidades y los conocimientos necesarios para ejercer su actividad.

En este sentido, uno de los defectos del periodismo de nuestro tiempo es que los periodistas sienten que los medios son una tribuna para dictaminar cómo debe ser la realidad. O para construirla. Ryszard Kapuscinski advierte que el problema de las televisoras y, en general, de todos los medios de comunicación es que son tan grandes, influyentes e importantes que han empezado a construir un mundo propio. Un mundo que tiene poco que ver con la realidad:

*Estos medios no están interesados en reflejar la realidad del mundo sino en competir entre ellos. Una cadena televisiva, o un periódico, no puede permitirse carecer de la noticia que posee su rival directo. Así, todos ellos acaban observando no la vida real, sino a la competencia.*<sup>54</sup>

El periodismo clama un ejercicio genuino, sin mercantilismos ni autoritarismos informativos. ¿La prensa, el cuarto poder? ¿Pero el poder de quién y para quién? ¿Cuáles son las características de este poder de la prensa? Y sobre todo: ¿quién le atribuye ese poder: el gobierno, la sociedad, los mismos periodistas? El periodismo tiene una gran importancia social: a través del periodismo la sociedad está informada de los acontecimientos de interés colectivo, propiciando la opinión pública. Sin embargo, para desarrollar esta misión, digámoslo así, las empresas periodísticas, los medios, se valen de políticas que determinan el tratamiento, el enfoque y la jerarquización de la información. Así podrán encontrarse medios que, no obstante proclamen objetividad e imparcialidad, llegan a los extremos de sus propios intereses: o gobiernistas o antigobiernistas, generando crisis de credibilidad. Y es que una prensa fuertemente entramada con intereses políticos y comerciales ofrece un escenario poco conducente a la lucha contra la corrupción, por ejemplo. Por eso debe pensarse no sólo en cómo la prensa contribuye a la democracia en términos de hacer público aquello que algunos

---

<sup>54</sup> KAPUSCINSKI, Ryszard. Op.cit. Pág. 60.

quieren mantener en secreto, sino también cómo la democracia puede ayudar a la existencia de una prensa en democracia, opina Silvio Waisbord, profesor del Departamento de Periodismo y Estudios de Medios de Rutgers University, en New Jersey.<sup>55</sup>

No se puede negar que el desarrollo político y técnico del periodismo, reflejado en investigaciones como Watergate, ha contribuido a la lucha contra la corrupción. Así lo han permitido la consolidación de los sistemas democráticos, la mediatización de la política, los cambios en la economía de los medios, la existencia de publicaciones específicamente comprometidas con la denuncia de abusos, y conflictos puntuales entre gobierno y organizaciones de prensa. Todos estos factores sugieren en efecto que la prensa no trabaja de modo autónomo sino que está vinculada con otras instancias y en ese sentido la idea de “prensa independiente” tiene sus matices como los señala el profesor Waisbord:

*La idea de la prensa independiente, repetida con frecuencia, omite que la generación de la noticia es parte de un sistema en el cual la prensa es un importante engranaje que depende de sus relaciones con las fuentes. Las denuncias que han tenido mayor duración y destacaron información sólida han sido aquellas en las cuales el periodismo trabajó estrechamente, quizá demasiado cerca, de la Justicia y del Congreso. Ese actuar no es objetable en sí mismo –salvo que se violen leyes como la del secreto sumario de investigaciones judiciales–, sino que es parte de las rutinas periodísticas, de una cultura enamorada de las noticias oficiales, y de la ausencia o ineficiencia de normas jurídicas que garanticen el acceso a la información”.*<sup>56</sup>

El periodista y la prensa no deben ser ni enemigos ni amigos del poder político y económico. Simplemente debe seguirlo como testigo, como un testigo que desarrolla su actividad de manera imaginativa y empeñosa, sin sacralizar las fuentes de información a fin de obtener resultados sólidos desde el punto de vista de la variedad temática. Tomás Eloy Martínez nos proporciona una reflexión de la que nos aprehendemos al respecto:

*El periodismo no es un circo para exhibirse, ni un tribunal para juzgar, ni una asesoría para gobernantes ineptos o vacilantes, sino un instrumento de información, una herramienta para pensar, para crear, para ayudar al hombre en su eterno combate por una vida más digna y menos injusta [...].*

<sup>55</sup> El profesor Waisbord publicó un artículo titulado “Periodismo de investigación en América Latina” en el número 79, enero-febrero 2003, de la *Revista Mexicana de Comunicación*. Waisbord examina las contribuciones y deficiencias del periodismo de investigación en la lucha contra la corrupción, que reflejan las tensiones en las cuales se debate la prensa en general.

<sup>56</sup> WAISBORD, Silvio. “Periodismo de investigación en América Latina”. México. *Revista Mexicana de Comunicación*. Número 79, enero-febrero 2003. Pág.54.

*El periodista, a la vez, no es policía ni censor ni fiscal. El periodista es, ante todo, un testigo: acucioso, tenaz, incorruptible, apasionado por la verdad, pero sólo un testigo. Su poder moral reside, justamente, en que se sitúa a distancia de los hechos, mostrándolos, revelándolos, denunciándolos, sin aceptar ser parte de éstos.*<sup>57</sup>

El periodista y la prensa deben también asumir la obligación de superar y modernizar su ejercicio profesional puesto que de la calidad de la información que reciba la sociedad, depende la calidad de sus decisiones.

La teoría libertaria concibe al hombre como un ser racional capaz de discernir entre lo verdadero y lo falso y que, por tanto, no puede aceptar que la verdad sea exclusiva del poder. El profesor José Acosta Montoro lo explica de la siguiente manera en su libro *Periodismo y Literatura* (Ed. Guadarama, 1973): El hombre libre considera un derecho inalienable buscar la verdad. La comunicación y sus medios son los aliados que mejor pueden ayudarle en esa busca, fuerza fundamental en el maratón hacia la conquista del cosmos.

Así entonces el periodista y la prensa deben asumir el compromiso de autorregularse: darse pautas éticas a través de códigos deontológicos, libros de estilo o la sola (que no es poco) voluntad de la conciencia personal (ya que no hay colegios profesionales propiamente dichos) que posibiliten la credibilidad y honestidad tanto del profesional de la información como del medio.

---

<sup>57</sup> MARTÍNEZ, Tomás Eloy. Op.cit. Pág.69.

#### 1.4.15. UNA NUEVA REALIDAD, ¿ADIÓS AL PAPEL?

Narrar al mundo. ¿Pero cómo hacerlo en el contexto de la inmediatez y la oportunidad con que lo hacen los medios de comunicación electrónicos y digitales, convertidos en la principal fuente visual de información? Tenemos la certeza de que esta dimensión de la realidad, instantánea, exige imaginar un nuevo ejercicio de la profesión como de publicaciones, así como asumir la fuerza del lenguaje narrativo que puede explotarse en los géneros periodísticos como lo atractivo de los grafismos contemporáneos.

Sin duda alguna, la cultura digital lleva a un cambio de civilización. Juan Luis Cebrián, periodista, escritor y editor delegado de *El País*, autor del libro *La red*, es uno de los convencidos de que el periódico es un producto antiguo que debe evolucionar porque de lo contrario no le espera un buen futuro. Dice Cebrián:

*Por primera vez en la historia de la humanidad estamos ante una cultura planetaria, que identifica a grupos sociales distintos, algo que los romanos también creyeron en su momento pero sólo ahora este deseo responde a la realidad [...] Sería [entonces] un error suponer que los periódicos en su forma tradicional tienen mucho futuro, y esto no quiere decir que no tengan futuro [...] vamos a contemplar cómo la gente se aparta progresivamente de la lectura de los periódicos [...] si llegáramos a ser una sociedad despapelada, no pasaría nada.*

No son pocos los que piensan que el soporte papel desaparecerá. En palabras (publicadas en *El País* el 1 de mayo de 1999) de Jerry Ceppos, vicepresidente de Knight Ridder, una de las dos cadenas de prensa más grande en Estados Unidos, estamos viviendo la colisión de los periódicos y la tecnología dado que sólo el último año, un 16 por ciento de los norteamericanos con acceso a Internet (80 millones) ha abandonado totalmente o en parte la lectura de diarios a favor de las noticias electrónicas. Al respecto el profesor Ángel Benito, responsable de la asignatura Análisis de la Prensa del Master de *Abc*, y a cuyo seminario asistí, considera que el escaso consumo de prensa está ligado fundamentalmente a dos factores determinantes: el bajo o nulo arraigo familiar en el hábito de lectura y la falta de sintonía entre los valores dominantes de la juventud y aquellos que constituye la agenda de los diarios. No tengo ni la menor idea de cómo se venderá la información dentro de cinco años, ni idea, dice por su parte Guillermo Olivé, profesor de la asignatura Periodismo Digital del Master de *ABC*, convencido de que, sin embargo, Internet jugará un papel fundamental en la sustitución de medios para la difusión de informaciones. Pero tampoco creo que el descenso de índices de lectura de periódicos en papel sea el incremento de consultas de periódicos en Internet, matiza Olivé.

Mariano Cebrián Herreros, profesor de la asignatura Tecnologías de Comunicación Aplicadas a la Prensa del mismo Master, apuesta por una convergencia de las tecnologías: La era Gutenberg goza de muy buena salud: seguirá aportando recursos que otros no ofrecen; sin embargo Internet provocará un reajuste de los medios con soporte de papel, pero no sustituirá al periódico. Las palabras del profesor Cebrián Herreros son válidas en el contexto de que los periódicos y las revistas impresas tienen futuro si saben sortear los obstáculos que se manifiestan fundamentalmente en la pérdida de los lectores jóvenes y las mujeres, además de aprovechar la caída de las publicaciones digitales y la crisis de empresas al respecto como la que experimenta American On Line todavía al entrar el año 2003.<sup>58</sup>

David Randall, autor de *El periodista universal*, concibe básicamente dos maneras de los periódicos del futuro:

*Según la primera versión, el contenido se distribuirá de una forma diferente: mediante una transmisión electrónica a la pantalla del ordenador del lector. La otra versión afirma que las nuevas tecnologías servirán para efectuar una entrega más rápida pero todavía sobre papel. Afortunadamente, de momento, nadie se ha puesto a desarrollar un sistema telepático de transmisión directa del contenido del periódico al cerebro del lector.*

Randall cree que la confianza en la prensa es recuperable: hablar de la muerte del periodismo, dice, es una razón a favor de que se promoció el periodismo y no de que se restrinja. Particularmente, convoca a sacar partido de las ventajas de los periódicos en papel:

*Los periódicos pueden ofrecer amplitud, profundidad y ocuparse de los detalles y de las ideas. Además, y ésta es su gran ventaja como medio de información, permiten que los lectores perciban casi instantáneamente sobre qué trata una gran variedad de noticias y después elijan aquellas a las que van a dedicar un tiempo de lectura. Los demás medios de información convencionales no ofrecen al consumidor otra alternativa que la de aceptar la selección de noticias realizada por el productor y el orden en que se transmiten. Los periódicos son el único medio que concede al consumidor libertad para seleccionar la información con una simple ojeada.*

---

<sup>58</sup> La crisis de American On Line es un hecho que contrasta con la mejor salud de los medios impresos de Time-Warner y ello lo documenta el periodista Oscar Enrique Ornelas en un reportaje titulado "El periodismo: las tendencias desde el otro lado del Río Bravo" (México, *El Financiero*, 4 de febrero de 2003), en el que aborda cómo el periodismo estadounidense contemporáneo se debate entre la búsqueda de anunciantes y el intento por ganar nuevos lectores.



Los periódicos deben hacer cuanto esté en su mano para realzar, promover y explotar esta ventaja, dice Randall. Por eso el diseño es importante, igual los titulares, las entradillas. Las ventajas de los periódicos son esta facilidad de elección, la capacidad para transmitir rápidamente una información que es mucho más profunda que la de las emisoras de radio o televisión (y más fácil de guardar, ya que se transmite sobre papel), la movilidad y los bajos costes. Randall concluye su discurso afirmando que el futuro de la prensa es mejorable, posible.

*No hay que olvidar que lo más emocionante de un periódico es que cada nueva edición inicia su vida a partir de un montón de páginas en blanco [...] pero hemos de concentrarnos en dar amplitud y profundidad a la cobertura informativa, en la investigación, la explicación de los antecedentes de los hechos y el análisis; los periodistas quizá no podamos salvar al mundo, pero sí podemos ayudar a sus habitantes a comprenderlo y a vivir mejor.*

#### **1.4.16. EL PERIÓDICO SIN NOTICIAS**

Tiempo de desafío para el periodismo, sin duda. Y es que la actualidad no es solamente ya lo que acaba de ocurrir ni lo inmediato: es también el futuro, la luz sobre la agenda de los acontecimientos que se van a producir; es también volver a profundizar sobre hechos ocurrido y la posibilidad de abrir nuevas fronteras, dice Juan Fernando Dorrego Tíktin, profesor del master de ABC –a cuyo seminario también asistí y quedé registrado en el libro *Cuaderno de reportero*– que piensa que la nueva mentalidad comprende el concepto generalista de la concepción global de la información y su puesta en página con diseño, infografía, documentación gráfica y literaria y maquetación final. Explica Dorrego Tíktin:

*Tenemos que imaginar nuevos periódicos, suplementos y revistas para este nuevo contexto que dificulta su crecimiento y su expansión. Los periódicos requieren nuevas señas de identidad, acordes a la sociedad y marcadas por su entorno, es decir: por primera vez, los periódicos se hallan inmersos en un proceso de mestizaje donde conviven con la cultura audiovisual: es el momento emocionante del periódico impreso que debe convivir desde el año 2000 con el periódico electrónico. Y esta nueva realidad debe impregnar sus contenidos con todas sus consecuencias, aunque también, por otra parte, deben afilar sus armas: estar bien escritos, mostrar la belleza del lenguaje y publicar reportajes que se lean con placer.*

Esas señas de identidad ya se están manifestando. En la opinión de Albert Chillón existe ya una proliferación y consolidación del reportaje novelado durante

las últimas décadas que puede explicarse como síntoma inequívoco de los cambios que la prensa escrita de masas está experimentando:

*Desprovista del monopolio de la información rápida por lo medios de comunicación audiovisuales y por las nuevas tecnologías de la información, la prensa escrita (periódicos y revistas de diversa periodicidad) viene padeciendo sensibles transformaciones técnicas, productivas, estéticas, temáticas y estilísticas.*<sup>59</sup>

En este contexto, tenemos una sospecha que se está convirtiendo en certeza: la posibilidad del periódico sin noticias; el periódico de relatos, de “feature” o historias; el periódico de interpretación de la realidad y de los elementos noticiosos exclusivamente a través de la crónica, la entrevista y el reportaje, así como primicias extraordinarias, artículos y columnas. Este periódico sin noticias necesitaría, sin embargo, de una edición complementaria en soporte digital que difunda “on-line” las informaciones puramente noticiosas que se van generando – por un cuerpo de redacción distinto al que trabaja para el soporte en papel– así como otro tipo de servicios comerciales y de información que potencialicen el carácter personalista de la interactividad de una persona ante el ordenador (bancos de datos e imágenes, envío de titulares por “e-mail”, diálogos en “chat” con personajes invitados, textos y fotografías que por cuestiones de espacio no fueron incluido en la edición en papel).

Tomás Eloy Martínez considera que un buen diario no debería estar lleno de grandes relatos bien escritos, porque eso condenaría a sus lectores a la saturación y al empalagamiento<sup>60</sup>. Sin embargo, acepta que si los lectores no encuentran todos los días, en los periódicos que leen, una crónica, una sola crónica, que los hipnotice tanto como para que lleguen tarde a sus trabajos o como para que se les queme el pan en la tostadora, entonces no se tendrá por qué echar la culpa a la televisión o a Internet de los eventuales fracasos, sino a la falta de fe en la inteligencia de los lectores. Es necesario permitir a los lectores enredarse largo y bonito en una narración cuyo autor tenga algo que decir y eso lo ilustra Michael Shapiro, de la Universidad de Columbia, cuando dice que es indispensable que los medios impresos se proporcionen la oportunidad de convertirse de nuevo en el objeto de las conversaciones cuando alguien se pregunte: “¿Ya viste este artículo?”<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> CHILLÓN, Albert. Op.cit. Pág. 195.

<sup>60</sup> MARTÍNEZ, Tomás Eloy. Op.cit. Pág. 71.

<sup>61</sup> SHAPIRO, Michael. “The Curse of Tom Wolfe”. Estados Unidos, *Columbia Journalism Review*. Noviembre-diciembre de 2002. Citado por Oscar Enrique Ornelas para el reportaje “El periodismo: las tendencias desde el otro lado del Río Bravo”, publicado en el diario mexicano *El Financiero*, el 4 de febrero de 2003.

Esta concepción del periodismo, que privilegia exclusivamente al relato en un soporte, ya está en marcha<sup>62</sup> y, de hecho, ya lo veía como una fuerte posibilidad Michael Johnson cuando publicó a principios de los años setenta su libro *El Nuevo Periodismo*:

*De modo que creo que el futuro se puede esperar en que el desarrollo del Nuevo Periodismo tenga lugar principalmente en las revistas, tanto en las populares (particularmente New Yorker, que ahora es el principal vehículo de Tom Wolfe) como en las underground, aunque los periódicos underground sigan siendo un campo propicio para los experimentos, y una fuerza para abrirse camino en la libertad de la temática si es que quedan en realidad algunas barreras significativas para penetrar.*<sup>63</sup>

El futuro ya nos alcanzó. La misión del relato periodístico como sentido de la vida está en marcha. Y se advierte, al menos, cuando un subdirector de un diario español como el ABC, José Alejandro Vara, reconoce la urgencia de desarrollar el periodismo al nivel que merece:

*El periodismo nació para contar historias, algo que ya se nos había olvidado. Una nefanda confabulación entre el caso Watergate y el Usa Today nos empujó a convertirnos en compulsivos rastreadores de exclusivas (algunos llaman periodismo de investigación, un espejismo con la garganta nunca demasiado profunda) y en pergeñadores de notitas breves (el imperio de los diseñadores trasformó la página del periódico en un inescrutable mosaico de mininoticias servidas en pequeñas píldoras para que el lector no se atragante). Lamentablemente esta guerra nos ha venido a salvar. La publicidad se encoge de miedo y el espacio para la información crece. Un binomio letal para una empresa periodística pero quizás el sueño de cualquier reportero. Al fin hay espacio para narrar, para desarrollar historias, para apurar un relato, para que una pluma avezada*

<sup>62</sup> Un ejemplo al respecto de uso de soportes electrónicos –Internet– y convencionales –papel– en el contexto en el que aquí estoy hablando, ejemplo también de ese surgimiento de un nuevo periodismo que desde América Latina (particularmente desde los ámbitos periféricos hasta marginales) se está desarrollando como lo apuntaba en las primeras páginas de este Marco Teórico en una cita de Tomás Eloy Martínez; es el proyecto “Periodismo: El Reto 2003” del periódico *Hora Cero* de la ciudad de Reynosa, Tamaulipas, México. Esta publicación quincenal de distribución gratuita en el noreste de México, con un tiraje de 28 mil ejemplares, envió durante 45 días, a partir del 8 de mayo de 2003, a dos reporteros –Erick Muñoz y Gerardo Ramos– a recorrer más de 15 mil kilómetros desde la ciudad de Reynosa, ubicada en la frontera de México con Texas, hasta la provincia argentina de Tierra de Fuego. A través de la página de Internet ([www.horacero.com.mx](http://www.horacero.com.mx)), el periódico publicó día a día la bitácora de viaje de los reporteros, mientras que en la edición en papel, quincenal, publicaba la elaboración de los materiales recopilados por los reporteros en la travesía por 16 países latinoamericanos (notas, crónicas, entrevistas, reportajes). Los reporteros viajaron expresamente en las condiciones menos favorables –sin dormir en hoteles ni comer en restaurantes, trasladándose preferentemente de “aventón”– a fin de demostrar que se puede hacer periodismo en condiciones adversas. La realización de este proyecto tuvo sus repercusiones en la opinión pública; el arranque del mismo fue noticia divulgada por parte de la agencia EFE a través de un despacho fechado el 10 de mayo de 2003 con el título: “Periodistas México harán reportaje aventurero todo Latinoamérica”.

<sup>63</sup> JOHNSON, Michael. *Op.cit.* Pág.211.

*agarre por el cuello la atención del lector mientras le describe de qué color amanece la arena en la ensangrentada Jalalabad. Desde el 11-S, el New York Times incluye en su portada cada día al menos dos o tres de estas historias ajenas a la despojada jerga de la agencia, con protagonistas, con rostro y cuerpo. Se trata de colmar el interés de ese lector al que hemos subestimado pensando que no le gusta o que no tiene tiempo para leer, pero los lectores son inteligentes y buscan en los periódicos no sólo el análisis, el contraste, la disección de la noticia que han escuchado en la radio o leído en Internet. Buscan también esas historias bien contadas que les atrapen, que le seduzcan, noticias narradas con el pulso del buen novelista, con el estilo del buen escritor.*<sup>64</sup>

Esta mística periodística también puede advertirse en las secciones culturales de los periódicos mexicanos, particularmente en suplementos como *El Ángel de Reforma* y *La Jornada Semanal* de *La Jornada*; así como en algunos espacios de la prensa española –ya no sólo a través de las columnas personales de autores como Manuel Vicent o Francisco Umbral–, especialmente en los cuadernos como *Domingo de El País* y *Crónica de El Mundo*, que publican la reconstrucción del hecho más notable de la semana que termina así como fantásticos retratos escritos de los protagonistas de los acontecimientos de interés. La prensa comienza a volcarse cada vez más en el análisis y contextualización de los hechos, lo cual ha quedado particularmente reflejado en la cobertura de conflictos como el de los Balcanes del que, por ejemplo, Alfonso Rojo ha hecho verdaderas piezas literarias para *El Mundo*. Ya lo dice otra periodista que también se ha metido en camisas de once varas y que lo cuenta todo en *Mujer en guerra*, Maruja Torres: Las últimas guerras nos han obligado a repensar nuestra profesión y a explicar las claves de lo que ocurre.

El mundo clama historias para conocerse, para comprenderse. La inmediatez de la imagen puede superarse con un florecimiento de la aplicación de las posibilidades narrativas de los géneros periodísticos. Es ésta la vigencia del relato. La literaturización de la escritura periodística, la reivindicación de la subjetividad y de la novelización de hechos reales, materia prima del periodismo, en consecuencia con el desarrollo técnico y político pretendidamente objetivo del periodismo contemporáneo.\*

---

<sup>64</sup> VARA, José Alejandro. “La hora de contar historias”. Madrid, *ABC*, “Los domingos de *ABC*”, 25 de noviembre de 2001.

## **CAPÍTULO II**

### **EQUIPAJE PERSONAL: ANÁLISIS DE 25 REPORTAJES HISTÓRICOS**

## **2.1. Elogiemos ahora a hombres famosos**

### **JAMES AGEE Y WALKER EVANS**

James Agee (1909-1955) y Walker Evans (1903-1976) son notables creadores norteamericanos. Agee fue periodista y guionista y crítico de cine; autor de los libretos de *La reina de América*, dirigida por John Houston, y *La noche del cazador*, de Charles Laughton. Evans: fotógrafo que se proyectó por las series de retratos en torno a la depresión americana de los años veinte y treinta; fue jefe de redacción de *Fortune* y *Time*, profesor de artes gráficas en Yale y autor de *American Photographs* y *Message from the Interior*. Agee y Evans elaboraron al alimón un profundo informe escrito y fotográfico sobre tres familias de campesinos de Alabama que merece una lectura como tratado sobre la realidad y la ficción, sobre racionalismo y mundo mítico. Ejemplar para el periodismo que cuestiona sus procedimientos de aproximación a la realidad y que por franqueza lo enuncia en el mismo reporte, *Elogiemos ahora a hombres famosos* está fundamentado en una bifurcación que Agee pone de manifiesto a través de dilucidaciones metodológicas y teóricas para llevar a cabo la empresa, y la escritura de precisión, minuciosidad y detalle con las que propiamente reconstruye y describe a los personajes y a los escenarios rurales en cuestión.

#### **LOS LÍMITES (Y POSIBILIDADES) DEL NOTARIO.**

##### **PERSONALIDAD, MORAL Y LENGUAJE ANTE LAS FUENTES DE INFORMACIÓN**

Gracias a las buenas artes del azar controlado: la alineación de las obras seleccionadas alfabéticamente a partir de la primera letra del apellido del autor; *Elogiemos ahora a hombres famosos* es el relato inaugural de este volumen. ¡Qué fortuna que así haya resultado! Esta obra conformada por la escritura de James Agee y la fotografía de Walker Evans es de una complejidad abrumadora. La disección de la estructura alevosamente desordenada de la pieza, y de la escritura integrada por registros simultáneos de narrativa, poesía y guión cinematográfico, revela una noción y nos permite en el intento establecer la nuestra para los propósitos del estudio. Al aproximarse al mundo rural estadounidense de los años treinta del siglo veinte, los autores de *Elogiemos ahora a hombres famosos* desarrollaron un ejercicio creativo para retratar la existencia de un trío de familias campesinas, un ejercicio que se volvió experiencia y provocó un dilema: ¿ese retrato en imágenes y palabras volverá

ficción a la realidad? Agee aparece, en particular, angustiado y agobiado –y nos angustia y agobia a nosotros como lectores–. Los instrumentos de liberación de su personalidad: la moral y el escritura, se vuelven su propia calamidad. Todo lo que existe es sagrado para él, pero inalcanzable en términos descriptivos que cualquier esfuerzo es inexacto; sofocado por tal certeza Agee se empeña en construir lo que llama el lenguaje de la realidad<sup>1</sup> que no es otro que su propio lenguaje para transmitir la realidad con la objetividad, la precisión, la puntualidad y la minuciosidad que alcanza su mirada personal y su memoria subjetiva.

*Elogiemos ahora a hombres famosos* es el resultado de una experiencia –vivida en el verano de 1936– y el periplo de volver aquello en imágenes y palabras publicadas hasta cinco años después<sup>2</sup>. Con el bagaje de un escritor-periodista-poeta-guionista-crítico de cine, Agee emprendió la empresa al lado de un Evans que había desarrollado con éxito una serie de proyectos enfocados al registro de la depresión americana de finales de los años veinte. Ambos se trasladaron durante dos pares de semanas a la campaña americana para vivir en el hogar de unos granjeros que trabajaban con el algodón:

1. Los Gudger. La familia más joven. George cuenta 31 años, casado con Annie Mae, hermana de Thomas Gallatin Woods. Tienen cuatro hijos.
2. Los Woods. El cabeza de familia, Thomas Gallatin, es el granjero más veterano, con 59 años de edad. Casado en segundas nupcias con Ivy, de 25 años. Tienen dos hijos pero con ellos viven Emma, de 18 años, hija del primer matrimonio de Thomas; y Pearl, hija de Ivy en matrimonio de hecho con un hombre anterior a Woods.
3. Los Ricketts. Esta familia está conformada por el matrimonio de Fred Garvrin, de 54 años de edad, y Sadie, de 49 años, hermana de los Woods. Y siete hijos cuyas edades oscilan entre los 20 y los 4 años.

---

<sup>1</sup> AGEE, James y EVANS, Walker (1993): *Elogiemos ahora a hombres famosos* Traducción del inglés por Pilar Giralt Gorina. Barcelona, Seix Barral, p. 209. Dice Agee: El lenguaje de la “realidad” (en el sentido de la “realidad” de que intentamos hablar aquí) puede ser el más bello y poderoso, pero sin duda tiene que ser en cualquier caso uno de los más arduos. Para que posea y comunique la destreza, la perspicacia, la inmediatez, la rapidez y la sutileza de la “realidad” que intenta reproducir, se requiere una fuerza y una pericia increíbles por parte de quien lo maneja, y quizá también una audiencia, o la ilusión de una audiencia, igualmente entrenada para atrapar lo que se le echa.

<sup>2</sup> En el prefacio del libro, Agee cuenta que durante julio y agosto de 1936, el fotógrafo a Walker Evans y él viajaron por el medio sur de Estados Unidos con el fin de preparar, para una revista neoyorquina, un artículo sobre los arrendatarios del algodón. El artículo no fue publicado pero Agee no proporciona las razones al respecto. Sin embargo informa que dos años después, en la primavera de 1938, un editor de Nueva York se mostró interesado en la publicación del manuscritos y las fotografías del trabajo. Al cabo de otro año y medio, la obra fue rechazada. Hasta la primavera de 1940, la obra de Agee y Evans fue aceptada y publicada un año después bajo el sello de Houghton Mifflin Company y con el título original *Let Us Now Praise Famous Men*. Hasta 1993 aparecería la primera edición de la traducción al español por parte de la editorial Seix Barral.

La simbólica travesía desde el boyante norte neoyorquino –de donde parten los autores– al desvalido medio sur estadounidense –donde está el territorio rural explorado: Alabama–, así como las complicaciones por editar el testimonio del viaje “curioso” como lo calificó el propio Agee<sup>3</sup>; están reflejadas de manera intrínseca en la estructura de *Elogiemos ahora a hombres famosos*. Las primeras páginas por ejemplo corresponden a las notas y los apuntes del diseño del libro y a la alineación de los personajes, como un libreto cinematográfico en el que están incluidos como tal el propio Agee y Evans –“espía y contraespía que viajan como periodista y fotógrafo”–, lo cual es significativo para los propósitos de la obra.

Para la construcción del relato, Agee sigue la ruta narrativa del estilo libre indirecto que favorece el discurso explicativo, fundamentado en la primera persona del singular correspondiente a su experiencia personal, un Yo que por momento revierte las limitaciones de las dimensiones de su voz –tan ceñida en sí misma– cuando el autor habla como personaje insertado en ese libreto, un personaje que cuenta los acontecimientos por medio de sus propias palabras.

Tanto la estructura como el estilo son complejos por los propósitos que Agee se ha planteado y que durante toda la obra exponen de manera sistemática: dejar a un lado la condición de escritor y periodista para despojar a la obra de etiquetas y clasificaciones. Agee no permite que el texto pueda dotarse de significados ideológicos, políticos o literarios. Que las palabras aparezcan y sean leídas con su sentido por antonomasia, intrínseco. Está bien, parece aceptar Agee, la aproximación a la realidad más inmediata pero inexacta es lingüística. La realidad tiene forma y sentido a través del lenguaje. Pero si esa aproximación es a una realidad sugerente y que sobre todo ha conmovido debe ocurrir con el lenguaje en su manera más pura y natural, cercano a la poesía y la música. La realidad existe. No hay nada que inventar ni mucho menos abandonar de su contexto porque perdería su sentido y su razón de ser. “No piense en esta obra como Arte”<sup>4</sup>. Agee no quiere frivolar la realidad como literatura ni envilecerla como obra política o periodística. La situación en el sur de los estados Unidos es arcaica y vergonzosa para la prosperidad de una nación en ascenso de una depresión. Esta idea explica el procedimiento del discurso explicativo del autor, y el pretendido resultado de la obra como un informe puntal, exacto, minucioso y

---

<sup>3</sup> Me parece curioso, por no decir obscuro y absolutamente aterrador, que una asociación de seres humanos reunidos por la necesidad, el azar y el provecho en una compañía, un órgano del periodismo, se le ocurriera hurgar íntimamente en las vidas de un grupo de seres humanos indefensos y lastimosamente perjudicados, una familia del campo, ignorante y desvalida, con el propósito de exhibir la desnudez, desventaja y humillación de estas vidas ante otro grupo de seres humanos, dice Agee en la página 27.

<sup>4</sup> *Ibidem*. Pág. 33.



detallado cercano al periodismo, sí, y al mismo tiempo alejado por la ambigüedad de la relación con los informantes –los campesinos–; una relación en la que se ha profundizado hasta alcanzar una categoría de amor contenido en los impulsos y sublimado precisamente a través de la suma de las palabras en un ritmo poético y musical: ese ageeniano lenguaje de la realidad:

Todo este rato está sucediendo algo muy importante para mí, y es entre Louise [*diez años, hija mayor de los Gudger*] y yo. Está sentada muy derecha en su silla, como ya he dicho, silenciosa y pendiente del niño, y al parecer no más asustada que yo y apenas excitada por la tormenta, observándome sin sonreír, ni con los labios ni con los ojos: y pronto me percaté de que no me ha quitado los ojos de encima desde que hemos entrado en la habitación: de modo que los míos se sienten atraídos cada vez más incontrolablemente hacia el fondo de los suyos. Desde el principio me han dado escalofríos, una especie de latido y cosquilleo en el plexo solar, y aunque ya he cruzado con frecuencia mi mirada con la suya, no puedo mirarla mucho rato sin pánico y una súbita retirada, miedo, por ella o por mí, no lo sé. Inevitablemente, siempre que cruzamos nuestras miradas le sonrío un poco, en silencio, pero eso es todo. Medito, pero no me atrevo a esbozar una sonrisa franca y abierta que presuponga o espere en cualquier grado una respuesta, no sólo porque me doy cuenta de que es muy probable que no me la “devolviera”, lo cual, necesitando tanto gustarle, no podría soportar, sino porque siento que está muy por encima de semejante falta de respeto, y también quiero que me respete. Hay clases de amistad: y de amor, y de cosas que están mucho más allá, que no sólo pueden comunicarse sin “sonreír”, sino también sin nada que pueda denominarse “calor” en los ojos, y después de pensar un poco en ello, intentando obligarme a la osadía y a perder mi conciencia, dejé que todos estos elementos, en otras palabras, todo lo que sentía por ella, todo lo que podría decirle en horas si las palabras pudieran decirlo, se acumularan en mis ojos, y volví la cabeza y los clavé en los suyos, y nos quedamos así, con tal vibración creciente entre nosotros que llegué a estar medio inconsciente, de modo que persistí en vez de correr como podría hacerlo en la guerra o en torno a un pilón, ciego y sordo, y adquirí una segunda fuerza en la que me sentí como en un nivel nuevo, un mundo nuevo, y continúe mirándola, y ella a mí, cada uno “fríamente”, “sin expresión”, yo con un sentido de protección suavizadora hacia ella de mí mismo, ella sin miedo ni extrañeza, sino con una recepción y un recogimiento y resplandor serenos y extraordinarios, sin revelar la clave más remota de calor, odio o mera curiosidad; y al final fue ella quien desvió los ojos, lentamente, con dignidad, y echó una ojeada a la pechera plana de su vestido y luego a la muñeca, y yo continúo mirándola; y al cabo de un rato muy corto, vuelve a levantar la vista y una cara suavizada de modo casi imperceptible, tímida, como informada, pero con los mismos ojos de

antes; y esta vez soy yo quien cambia, al calor como si le dijera, Dios mío, si te he causado el menos daño con esto, si he despertado en ti algún cambio perjudicial, si sólo he alargado la mano para tocarte de una manera en que no debías ser tocada, perdóname si puedes, despréciame si debes, pero por Dios no sientas la necesidad de temerme; es como si la mirada y yo no hubiéramos existido nunca en lo que respecta a cualquier daño con que pudiera tocarte, a cualquier modo en que dejara de protegerte; y aquellos ojos, al recibir esto, no revelaron perdón ni resquemor, calor ni frialdad, ningún signo de comprensión o incomprensión, sino sólo aquella misma excitación vaga, vigilante, sin esfuerzo: y fui yo quien desvió la vista.<sup>5</sup>

En esta ambición de atrapar la realidad tal cual es desde su percepción, Agee hace de *Elogiemos ahora a hombres famosos* el diario de un antropólogo cultural que necesariamente debe involucrarse en los escenarios explorados y relacionarse con otros seres humanos distintos a su condición. Involucrarse y relacionarse hasta sus máximas consecuencias pero, necesariamente también, sin modificar con su presencia esos escenarios y a esos otros seres humanos porque de lo contrario alteraría la realidad tal cual ha sido, tal cual es. El encuentro con los campesinos de Alabama y la convivencia con ellos durante un mes implicaron para Agee un viaje a territorios desconocidos, ignotos y miserables; un viaje cuyo trayecto fue marcando las líneas de un mapa que es el informe final; un viaje que se volvió una experiencia de la que no sale ileso: durante ese tiempo fue parte de los sueños y las pesadillas de esas personas de tal modo que su razón de ser se volvió existir –como sólo existir– para compartir esa realidad e intentar al menos describirla... como una fotografía. La fotografía es resultado de una primera persona, de un Yo: la mirada personal y subjetiva del fotógrafo, intrínseca en el retrato de un campesino. De igual modo Agee: su escritura es resultado de su personal mirada y de su subjetiva memoria en relación a una experiencia de aproximación a una realidad comunicada a través de un esfuerzo de suma de palabras que implican para él la mayor exactitud posible. La objetividad alcanzada desde la subjetividad.

¿Por qué procede de tal manera Agee? Por un prurito de moralidad que Agee exhibe y puede advertirse en momentos, como cuando cuenta un encuentro con una pareja de campesinos negros, previo al arribo al hogar de las familias de granjeros blancos:

Ahora caminé un poco más aprisa, pero les estaba alcanzando con demasiada lentitud para mi paciencia; la luz sería buena enseguida o

---

<sup>5</sup> *Ibidem*. Págs. 338-339.

dentro de muy poco; no dudaba de que Walker haría lo que quería tanto con “permiso” como sin él, pero yo deseaba estar presente y empecé a trotar. Al oír el giro de mis zapatos en la grava, todo el cuerpo de la mujer se agachó con la rigidez de un puño e inmediatamente el pie de atrás le resbaló sobre las piedras sueltas de modo que casi se cayó, como una vaca coceada saliendo de un arroyo, y con ojos desorbitados y barbilla tirante, dio un salto en los primeros movimientos de una carrera no humana, sino de un animal salvaje súbitamente aterrado. En el mismo instante el hombre se detuvo en seco, con los emblemas de la sensatez en su rostro sobresaltado, vuelto hacia mí y la mano derecha estirada hacia la chica, quien, después de varias zancadas, cuando la conciencia dominó su reflejo, separó con paso lerdo y permaneció, no erguida, sino aturdida, como colgada de un gancho en su voluntad de no ceder al impulso, mientras él se le acercaba, ponía la mano en su hombro floreado y, con la cabeza inclinada y ladeada como si escuchase, le hablaba, y entonces se enderezaron y me observaron mientras yo, meneando la cabeza y levantando la mano con la palma hacia fuera, les alcancé (sin trotar) y me detuve a un metro de donde estaban, muy juntos y ahora sin tocarse y dije, todavía meneando la cabeza (*¡No; no; oh, Dios mío, no, no no!*), mirándoles a los ojos; al hombre, que aún no sabía que hacer, y a la chica, cuyos ojos estaban ribeteados de lágrimas e intentaban con gran esfuerzo calmar el temblor de su respiración, y cuyo corazón yo podía sentir, aunque no oír, estallar como si fuera todo mi cuerpo, mientras intentaba de un modo absurdo mantenerlo relativamente calmado, porque no podía soportar que recibieran de mí cualquier reflejo adicional del trastorno sufrido por su gracia y dignidad, y de la crudeza, la profundidad y significado de su miedo, y de mi horror y piedad y odio hacia mí mismo; así que, sonriendo y tan perturbado que sólo quería tranquilizarles y demostrarles que era su amigo y que podía desaparecer de este mundo, exclamé: “¡Lo siento muchísimo! ¡Siento mucho haberles asustado! No era mi intención asustarles. No habría hecho semejante cosa por nada del mundo.”

Ellos continuaron mirándome. Ni ellos ni yo teníamos nada que decir. Lo menos que yo podría haber hecho era echarme de bruces y abrazar y besarles los pies.<sup>6</sup>

La actitud de Agee muestra su noción de la vida, noción de relación con los otros, noción de la profesión. Está convencido de lo inevitable de tener que estar allí para elaborar el informe, pero la certeza se vuelve pesadumbre (“¡Lo siento muchísimo! ¡Siento mucho haberles asustado!”); ese desconsuelo se impone y se cargaría la misión del periodista que Agee advierte, para su fortuna, no lo es en

---

<sup>6</sup> *Ibidem*. Págs. 55-56.

este caso. Como notario de la realidad campesina, Agee se mantiene exclusivamente en los linderos de la observación; su escritura exacta y precisa está subordinada a una mirada espontánea y lírica, tan cándida y honrada que los momentos que pierde de vista los recupera preguntando e, incluso, recurriendo a la imaginación, y no sólo eso: lo advierte:

Del cultivo del algodón no he visto casi nada con mis propios ojos, el resto lo sé por Bud Woods. Pregunté a bastantes otras personas para darme cuenta de que cada arrendatario difiere un poco en sus métodos, así que nada de esto puede clasificarse de “estandar” o “correcto”; pero las disonancias están más bien en pequeños detalles que en el marco y las series del año. Respeto demasiado a fondo los dialectos, cuando los usan quienes tienen derecho a hacerlo, para emplearlos sin vacilación, pero he decidido usar aquí algunas expresiones de Woods. También he decidido tratar de recurrir un poco a mi imaginación, tan cuidadosamente como pueda. Debo advertirles que el resultado será sin duda un poco inexacto: pero de cualquier modo es exacto para mi ignorancia, que no puedo disimular.<sup>7</sup>

A Agee le sofoca despegarse de lo que observa. La indispensable documentación previa, paralela o posterior al trabajo de campo es para Agee una posibilidad que prefiere evitar como un obstáculo para conseguir ese lenguaje de la realidad exacto y preciso del mismo modo que poético y musical, supeditado exclusivamente a lo espontáneo y lírico de la mirada y la memoria ceñida exclusivamente a la experiencia vivida. *Elogiamos ahora a hombres famosos* es un intento, un esfuerzo como lo llama Agee, de comunicar sin distorsiones la realidad de la pobreza y la humildad de tres familias campesinas. Agee se involucra sistemáticamente en la escritura de los escenarios y de sus relaciones con esas personas con el propósito de explicar y aclarar aparentes dudas y presuntas contradicciones. Una pretendida imparcialidad como tensión para alcanzar la objetividad resulta inútil por ejemplo cuando se tiene de frente un rasgo desconocido que puede parecer cómico o grotesco o surrealista o primitivo o extravagante si no se explica en un contexto en el que pueda entenderse.

#### *“Saneamiento” y alumbrado*

No estoy cualificado para entusiasmarse a favor de la Electrificación Rural, porque me gusta demasiado la luz de la lámpara. Ni a favor de los retretes con depósito de agua, porque desprecio y deploro la adoración de la clase media americana por la esterilidad y la mezcla de veneración y temor de su propio excremento. Sin embargo, reconozco y si es necesario insisto en que es importante el hecho de que la luz de queroseno sea para

---

<sup>7</sup> *Ibidem*. Pág.281-282.

los servicios eléctricos lo que viajar a pie y en mulo es para el viaje en coche o avión, lo que la arcilla endurecida es para la pavimentación, y que estos hechos y abismos cotidianos ejercen influencias poderosas y en muchos aspectos desfavorables sobre la mente y el cuerpo. Como es parte de un abismo y un retraso cotidiano similar, la falta de un retrete con depósito de agua es también de gran importancia. Pero aquí no necesito estar tan cualificado. Estas familias no sólo carecen de “instalación sanitaria”, sino también de los retretes que en broma se consideran propiedad de cualquier granjero americano, así como los catálogos de las ventas por correo que, también con una carcajada, se consideran el papel higiénico de este granjero. Se retiran a los matorrales; y se limpian lo mejor que pueden con papel de periódico, si lo tienen en casa, o de lo contrario con mazorcar de maíz, ramas u hojas. Decir que están obligados en este aspecto a vivir “como animales” es un poco tonto, porque los animales les llevan ventaja en muchas cosas. Diré, pues, que tanto si el Baño Bonito ha de ser o no predicado a todas las naciones, no les favorece tener que limpiarse en un mundo “civilizado” como lo hacen los más simples salvajes.<sup>8</sup>

El discurso de autor le permite a Agee explicar una realidad distinta y desconocida como la rural de una manera en que puede comprenderse. Explica y justifica para evitar confusiones, contradicciones, ambigüedades y malas interpretaciones. Pero esas explicaciones y justificaciones se extienden por todo el informe. Agee se prolonga en exceso en dilucidaciones a lo largo de las casi 400 páginas de la obra. ¿Un texto no debe bastarse a sí mismo? Mi respuesta es sí, pero el texto de Agee no es una pieza periodística ni literaria, es un informe de un antropólogo cultural que, como científico, dota a su estudio de preludios técnicos y metodológicos en este caso relativos al “lenguaje de la realidad” y a su fascinación por el misterio de seres casi mitológicos como considera a los campesinos. De este modo Agee incluye un apartado, “Intermedio: conversación en el pasillo”, en el que, por medio de las respuestas que proporcionó a las preguntas de una publicación periodística, establece su posición como intelectual y escritor con respecto a los lectores y la crítica. Agee se supedita demasiado al texto, ciñe al informe de sus técnicas y metodologías. No deja al texto libre, soberano, independiente, abierto a sugerencias y otras lecturas. Es un autor miedoso y autoritario que impone una noción de aproximación a la realidad y de lectura.

---

<sup>8</sup> *Ibidem*. Pág.187-188.

Con *Elogiemos ahora a hombres famosos* cobra sentido la idea de que la elaboración de un relato es, en definitiva, un test de la personalidad del autor<sup>9</sup>. A Agee le atormenta “espirar” a sus informantes y sospecho que para él sería incorrecta la labor que los periodistas por venir –Ryszard Kapuscinski (ver 2.11.), Elena Poniatowska (ver 2.18.) o Tom Wolfe (ver 2.25.) por ejemplo –han desarrollado como método: preguntar con insistencia para que los informantes se enteren y cuenten al contarse. Esta actitud –“una extrema timidez personal [...] demasiado cortés, demasiado tímido para hacerle preguntas a esas gentes humildes o siquiera inducirles a hablar”, diría Tom Wolfe<sup>10</sup>– es la que aleja a Agee del periodismo, o la que asume para desmarcarse del periodismo... de la literatura también. Si pudiera, Agee no escribiría nada y el informe se quedaría con las fotografías de Evans. ¡Pero si de eso se trata, querido Agee! Escribir puede ser doloroso y desgarrador pero se escribe porque no se puede evitar: Escribir es consecuencia de la experiencia. Se escribe para perpetuar la existencia, para vivir y compartir. Para vivir y compartir una experiencia que, al conocerse, conmueve y modifica actitudes y visiones.

Agee escribe conmovido y hasta afectado por la realidad de los campesinos americanos. ¿Pero de qué manera proporciona sentido y forma a ese sentimiento de amor y solidaridad para con los granjeros de los Apalaches? ¿Cómo es ese lenguaje de la realidad, poético y musical, al que aspira Agee? La escritura de Agee es de un barroquismo premeditado. No obstante la espontaneidad y el lirismo, el naturalismo está lejos de la construcción del discurso de *Elogiemos ahora a hombres famosos* y Agee, de entrada, claro, se justifica:

*Si abordo, pues, estos asuntos es con cierto temor y mucha confusión.  
Y si hay preguntas en mi mente sobre cómo emprender esta comunicación,  
y hay muchas, debo olvidar la menor de ellas, si les estoy aburriendo o si*

<sup>9</sup> Al explicar que no existen reglas de preparación de un reportaje, Tom Wolfe dice en una página de *El nuevo periodismo* (Barcelona, Anagrama, 1977. Pág. 76) que el trabajo de elaboración de un relato no resulta más fácil sencillamente porque se haya realizado muchas veces. El problema inicial radica siempre en tomar contacto con completos desconocidos, meterse en sus vidas de alguna manera, hacer preguntas a las que no tengas derecho natural de esperar respuesta, pretender ver cosas que tú no tienes por qué ver, etcétera. Muchos periodistas lo consideran tan incorrecto, tan embarazoso, tan aterrador a veces, que jamás son capaces de dominar este primer paso. Esto es lo que ha ocurrido con Agee. De hecho dudo mucho que Agee hubiera realizado un esfuerzo similar como el que implicó *Elogiemos ahora a hombre famosos* tratándose del mundo opuesto al rural, es decir el mundo de la burguesía. Y es que no obstante su ideal cristiano “todo es sagrado”, su personalidad y su moral hubieran impedido que Agee se mostrara protector con los personajes del mundo de la burguesía. De haber escrito una versión opuesta al informe de *Elogiemos...* el resultado hubiera podido ser algo así como *Plegarias atendidas* de Truman Capote. La novela inacabada de Capote, publicada de manera póstuma, es un retrato fiel de la alta sociedad estadounidense y está contada a través de la voz de un personaje sin escrúpulos que, como advenedizo, se involucró en el ambiente del *jet-set*.

<sup>10</sup> WOLFE, Tom (1977): *El nuevo periodismo*. Traducción de José Luis Guarner. Barcelona, Anagrama, p. 67.

*tardo demasiado en empezar y con demasiada torpeza. Si les aburro, lo siento. Si soy torpe, es tal vez, en parte, por la dificultad de mi tema y por la seriedad con que intento afrontarlo como puedo; con mayor seguridad indica mi juventud, mi falta de pericia en mi llamado arte y oficio, mi falta, quizá, de talento.*<sup>11</sup>

En la escritura de Agee los párrafos son extensos, largos, dotados de oraciones subordinadas, sin diálogos; párrafos interminables en manierismos como el uso abundante de los dos puntos, interjecciones, conjunciones (repetición constante de la “y”) y el empleo continuo del presente histórico. Es una escritura afectada de manera deliberada en función del pretendido ritmo lento, consecuente con la descripción de lo estático de la realidad explorada con y para los cinco sentidos; descripción de lo estático de la normalidad de la llama de una lámpara, el silencio, el olor de la madera de pino, la humedad de la tierra, el sueño... A lo inmóvil, Agee proporciona una mirada poética; al silencio, música. Es una construcción compleja, pero clara en el conjunto:

*La cena tuvo [...], un tono fuera de lo ordinario, la cualidad de una ocasión, casi de una fiesta, casi de alegría, con un pálido budín de chocolate, hecho de cacao y almidón, para postre, y una especie de conversación de frases hechas y bromas forzadas a medias por el temor de la tristeza, y estimuladas a medias, genuinamente, por su presencia y por una timidez y simpatía hacia nosotros: y en medio de la mesa había la flor de la lámpara iluminada, más bondadosa, más amable en la lánguida luz del día aún no terminado y más bella de lo que ponerse en palabras bajo su realidad: y cuando la cena tocó a su fin, se desintegró sin sutura o transición en trabajo, sueño, descanso: [...], las tres mujeres se levantaron para hacer el trabajo que apenas había dejado mientras comían [...], quitar la mesa, lavar los platos [...], los niños acostándose, echándose a cinco brazas de profundidad sobre el suelo exhausto: y nosotros, siguiendo la costumbre, nos trasladamos con George a pocos metros de la puerta de la cocina, al umbral del porche abierto, nos recostamos en sillas contra la pared o nos apoyamos sobre las rodillas y las plantas de los pies, él, sin sus zapatos de trabajo, con los pies notando, haciendo sedientos como las cabezas bajas de caballos ante el abrevadero, la frescura y la bella quietud de los arenosos tablones del suelo; hablando un poco, pero demasiado cansado para hablar, y enrollando un cigarrillo húmedo y fumando su breve dulzura hasta chamuscarse el pulgar insensible, como un cuerpo infantil dormido entre las rodillas:*

y cuando las mujeres han terminado, pueden o no salir también ellas [...]: y así, también la conversación es esporádica y cae en largos silencios

<sup>11</sup> Agee, James y Evans Walker. *Elogiemos ahora a hombres famosos*. Pág. 29.

que no turban a nadie; las frases, los comentarios, los monosílabos, extraídos de lo más hondo, sin pensar y con un débil crujido de su peso, como si fueran pozos, y derramados en un lenguaje lento y plano, contestando plácidamente, y un silencio, y de nuevo, varias palabras: y no es realmente hablar o decir algo, sino otra clase de comunicación más profunda, un ritmo que se completa con respuestas y se corona con el silencio, una canción lírica, como caballos que se rozan mutuamente en los pastos, o como pájaros soñolientos que doblan una rama oscura con su cansancio antes del sueño: y es su ocio después del trabajo; pero no dura; y al cabo de quince minutos, o media hora como máximo, toca a su fin y se ponen en movimiento para acostarse:

uno tras otro, en una palangana todavía nueva de granito esmaltado, que sólo sirve para este propósito, lavan sus pies en agua fría –porque es una familia muy limpia y decente– y empiezan a retirarse al dormitorio [...] y George tira el cigarrillo, lanzando sus chispas al patio nocturno, y entre y ellas vuelven la cabeza mientras se desnuda; descuelga del clavo junto a la cabecera de volutas de hierro el pijama de cuerpo entero y se desliza entre las sábanas toscas con todo su peso; y durante un rato más, porque están estimuladas, continúan hablando, mientras los niños duermen, y mientras Louise yace mirando y escuchando, con la luz todavía encendida, y hay casi volubilidad en la charla, y casi alegría de nuevo y bromas inaudibles y pequeñas risas como gorriones asustados; y poco a poco van enmudeciendo y se hace un silencio lleno de pensamientos mudos; y George dice, bueno, y sopla la lámpara y su luz de las rendijas de mi pared y hay silencio; y George habla en voz baja y le contestan las dos mujeres; y un silencio; y Emma murmura algo; y al cabo de unos segundos Annie Mae murmura una respuesta; y hay un silencio, y una torsión lenta y reprimida sobre muelles y la extensión de un cuerpo, y silencio; y un largo silencio en la oscuridad de la atestada habitación que está alojada en la oscuridad del continente ante las estrellas distraídas; y Louise dice: buenas noches, Imer, y Emma dice: buenas noches, Louise; y Louise dice: buenas noches, mamá; y Annie Mae dice: buenas noches, Louise; y Louise dice: buenas noches, papá; y George dice: buenas noches, Louise; buenas noches, George; noches Immer; noches, Annie Mae; noches, George; noches Immer; noches Annie Mae; noches, George; noches, Immer, Annie Mae; noches, Louise; noches, buenas noches, buenas noches:<sup>12</sup>

Agee se concentra en detalles que revelan el valor de la insignificancia, como “la flor” de la luz de una llama. Y lo hace a través de una prosa poética dotada de metáforas en las que las conversaciones de los campesinos, entre monosílabos y silencios, son *como caballos que se rozan mutuamente en los pastos, o como*

---

<sup>12</sup> *Ibidem*. Págs. 78-81.



*pájaros soñolientos que doblan una rama oscura con su cansancio antes del sueño.*

*Elogiemos ahora a hombres famosos* es una obra del lenguaje. Una obra en la que no acontece una acción. Es la inmovilidad. Lo estático. Es el ritmo de la poesía, de la música. Es el lenguaje de la realidad de James Agee: descripciones hechas como meditaciones, escritas como notas, como apuntes, como fragmentos de observaciones generales de escenas, de emociones y de sensaciones transcritas con espontaneidad.

Estos fragmentos de meditaciones, simultáneos, son una de las clave de la escritura y la estructura de *Elogiemos ahora a hombres famosos*. El informe de Agee está elaborado a base de fragmentos: por fragmentos reconstruye la experiencia personal y describe minuciosa y detalladamente al escenario y a los informantes; por fragmentos interrumpe la reconstrucción y la descripción para explicar el proceso técnico y metodológico de elaboración de la reconstrucción y las repercusiones que espera al respecto. Estos fragmentos de dilucidaciones son sin embargo tan largos y prolongados que después de un centenar de páginas presenta el informe propiamente dicho en el apartado identificado “SEGUNDA PARTE: ALGUNOS DESCUBRIMIENTOS Y COMENTARIOS” relacionado con el estudio de la vida de los campesinos desde la perspectiva de cinco aspectos: dinero, vivienda, ropa, educación y trabajo.

El que *Elogiemos ahora a hombres famosos* esté construido a base de fragmentos puede explicarse en el contexto del período de tiempo entre los viajes de la realización y publicación de la obra, respectivamente; entre la vivencia de la experiencia de los autores (en julio de 1936) y el proceso de elaboración y edición del informe (hasta 1941). El principal apartado de fragmentos del informe, razón de ser de la obra, conformado por el estudio de los algodoneros en esos cinco aspectos, tiene sentido y contexto en el resto de los fragmentos elaborados en clave de notas, apuntes, indicaciones de un proyecto de libreto o guión, versos y hasta diario de vida y epistolario, relativos a la reconstrucción memorialista de Agee<sup>13</sup>.

Precisamente esas reconstrucciones memorialistas de Agee son tan potentes que, por momentos, cuando habla en efecto sobre sí mismo, sobre su propia experiencia, consigue, no obstante sus deseos contrarios, una categoría literaria.

---

<sup>13</sup> En una nota al pie de página (216), Agee reconoce que estas versiones fragmentarias a las que me refiero, identificadas como “En el porche” eran el inicio de lo que originalmente sería el libro. Para la versión definitiva de la obra, estos fragmentos aparecen como prefacios y telones de fondo al informe propiamente dicho.

El marco autobiográfico fundamentado en el punto de vistas de la primera persona suele considerarse limitante<sup>14</sup>. Pero sin proponérselo Agee revirtió esa limitación: recordemos que él mismo aparece en el libreto del informe, y en el informe mismo, como un personaje. Como tal, como personaje, también muestra los hechos por medio de su discurso: el autor no está invisible, se deja ver en la primera persona, pero logra presentar la realidad a través de los ojos de un personaje: él mismo. Tan potentes son sus monólogos, tan precisos, exactos, detallados y minuciosos, que en esos momentos Agee consigue penetrar en el interior de sí mismo como personaje: “el espía que viaja como periodista”, como si un narrador invisible estuviera profundizando en una tercera persona de tal forma que hace que esa tercera persona cuente lo que cuenta en su propia voz: un informe sobre los campesinos, el informe de ese “espía” sobre un mundo desconocido... y en eso el material de Agee se parece demasiado a los manuscritos de los cronistas coloniales del siglo XVI que relataron cómo acontecieron las empresas militares y religiosas de conquista de los nuevos mundos de América por parte de los imperios europeos<sup>15</sup>.

Sin salir del marco autobiográfico, Agee se permite emplear un juego versátil de voces narrativas: de la primera persona del singular pasa a la primera del plural cuando incluye a Evans en el relato: La Iglesia tenía el suficiente buen aspecto, cuando la curva se abrió y la vimos, para que yo aminorase la marcha y fijáramos la vista en ella<sup>16</sup>. Y recurre a la segunda persona del singular cuando pretende imprimir un tono epistolar y confesional en relación con los campesinos:

## INDUCCIONES

---

<sup>14</sup> ¿Cómo puede un periodista, que escribe no-ficción, penetrar con exactitud en los pensamientos de otra persona? Tom Wolfe formula esta pregunta en unas páginas (51 y 65) de su libro *El nuevo periodismo*. Wolfe sugiere el uso del punto de vista en tercera persona, incluso manteniéndose el autor completamente al margen de la narración. ¿De qué manera? A través de un estilo libre indirecto que reconstruya el resultado de entrevistas minuciosas a esas terceras personas sobre sus pensamientos y emociones. Agee está en el extremo opuesto: se contiene con respecto a las terceras personas y en cambio profundiza en su percepción. De esa forma vemos, sí, las escenas a través de los ojos de un personaje particular: él mismo.

<sup>15</sup>Bernal Díaz del Castillo, regidor de Santiago de Guatemala, emprendió en 1514 la escritura de los manuscritos de lo que hasta 1632 se publicó como *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (en 1991, Alianza Editorial publicó en México una edición con índices y prólogos de Carmelo Sáenz de Santa María). Como testigo de vista me hallé en todas las batallas, escribe Díaz del Castillo en el prólogo de su libro, quizá el más leído del de crónicas de la conquista y colonia de América, por su interés histórico y literario. Fundamentado en el marco autobiográfico, en el punto de vista de la primera persona del autor, el libro de Díaz del Castillo se distingue por la reconstrucción de ambientes. Los estudiosos al respecto coinciden: no es la exactitud del dato, del nombre, del número o de la fecha lo que habrá de buscarse en las crónicas de Bernal, sino la captación de escenarios y atmósferas.

<sup>16</sup> Agee, James y Evans, Walker. *Elogiemos ahora a hombres famosos*. Pág. 53.

Recuerdo tan bien la primera noche que pasé bajo uno de aquellos techos:

Ya os conocíamos, un poco, a algunos de vosotros, a la mayoría de vosotros:

Primero

Primeros encuentros

Frente al palacio de justicia Walker había entablado conversaciones con usted, Fred, Fred Ricketts (era fácil hacerlo, habla tanto; es tan inseguro ante los ojos de cualquier ser humano); y allí estaban cuando salí del palacio de justicia, los dos sentados en la base de aquel pedestal sobre el que un bravo soldado de piedra, ceñudo, rompe el silencio con una corneta de piedra, escrutando el Norte; y nos sentamos a hablar; o mejor, usted habló y rió más que nadie de sus propias hipérbolas, descubriendo los dientes destrozados y las encías bermejas hasta la raíz de sus labios;<sup>17</sup>

Estos juegos de voces narrativas, contenidas dentro de fragmentos de apuntes simultáneos, como secuencias de un guión cinematográfico, sugieren asimismo que el relato pudo ocurrir con mayores dimensiones de visibilidad. Y aquí me refiere al uso de procedimientos técnicos de escritura como el empleo del punto de vista en tercera persona, y no a un deseo sintomático de la deificación de la imaginación que tanto denuncia Agee en su libro. Por ejemplo, cuando Agee explica el drama de Emma –hija mayor de los Woods– por la vida ingrata que le proporcionaba un esposo mezquino y suspicaz surge el deseo de conocer y de ver la muestra de ese drama en las propias palabras del personaje. Pero *Elogiemos ahora a hombres famosos* no es una aproximación a la realidad desde la literatura o el periodismo como una novela o un reportaje. Es la realidad misma en el momento en que Agee elaboraba el documento y él lo explica en los siguientes términos cuando habla de otro personaje:

George Gudger es un ser humano, un hombre que se parece más a sí mismo que a ningún otro ser humano. Podría inventar incidentes, apariencias, adiciones a su carácter, procedencia, entorno, futuro, capaces de apuntar, indicar y subrayar cosas importantes de él que de hecho estoy seguro de que son ciertas, y significativas, y que el George Gudger sin cambios ni condecoraciones no indicaría, ni siquiera sugeriría. El resultado, si tuviera suerte, podría ser una obra de arte. Pero en cierto modo, un hecho mucho más importante, digno y cierto sobre él que yo no podría inventar aunque fuera un artista ilimitadamente mejor de lo que soy, es el

---

<sup>17</sup> *Ibidem*. Pág. 309.

hecho de que sea con exactitud, hasta el último centímetro e instante, quién, qué, dónde, cuándo y por qué es.<sup>18</sup>

Agee proporciona aquí no obstante una lección para el periodismo: la implacabilidad con que deben jugarse las reglas del juego de la profesión: la precisión, la verificación y el cotejo de lo que se escribe con la realidad como métodos periodísticos. Y nos recuerda también, por enésima ocasión, que *Elogiamos ahora a hombres famosos* le provocó y nos provoca un conflicto entre racionalismo y el mundo mítico en el que ubica de manera implícita a las obras de arte, las obras de ficción, que retratan sí, pero como una ilusión, los ambientes y las atmósferas rurales<sup>19</sup>. En este sentido señalamos que el esfuerzo involuntario más ligado a los intereses y los propósitos de Agee –pero opuesto en cuanto ficción– es el de John Berger, que ha retratado el mundo rural de Europa a través, también, de la poesía y la narrativa.

Berger es un hombre de talento que escribe y siente honestamente sobre lo que está tratando de decirnos, que no es otra cosa que su experiencia de vida en el campo. A través de un profundo sentido de la observación y de la experiencia misma, agudo en su registro narrativo y contemplativo y sublimado en el poético, Berger muestra en su libro *Puerca tierra*<sup>20</sup>, por ejemplo, como los campesinos franceses se resisten “al progreso” porque éste es su propia aniquilación, la aniquilación de una forma de relacionarse con la tierra. De hecho, en los cuentos de Berger, en ese esfuerzo de los personajes porque sus animales procreen a sus becerros, en ese disgusto de un viejo granjero al negarse a usar el tractor y pagar impuestos, encontramos puntos de Berger como formas de vida y de relación con el mundo: reivindica el valor de la tradición oral de los medios rurales, la espontaneidad y la naturalidad.

Forastero y testigo del mundo como Agee en su exploración, Berger contribuye a construir el retrato de un universo, como el rural, tan pleno de hechos insólitos y fantásticos, y al mismo tiempo nostálgico, con personajes hechos de una pasta de resistencia y trabajo, que se quedan ahí y entienden el resto del mundo desde esos lugares; que miran al pasado y que quieren

---

<sup>18</sup> Ibídem. Pág. 206.

<sup>19</sup> El propio Agee sugiere las obras de William Faulkner y Mark Twain como lecturas al respecto. Pero podríamos incluir obras publicadas poco antes y después de su desaparición en 1955, como los relatos del escritor mexicano Juan Rulfo, y novelas y cuentos del colombiano Gabriel García Márquez. De un modo más cercano y concreto *Las uvas de la ira* de John Steinbeck como descripción a fondo de los campesinos de Oklahoma –los *Okie*– que en los Estados Unidos han llegado a simbolizar todo lo que es la simplicidad atribuida a la gente del campo. Asimismo, *The Other America* de Michael Harrington publicada en 1963.

<sup>20</sup> *Puerca tierra* (traducción de Pilar Vázquez. Madrid, Alfaguara, 1992) es el primero de una trilogía de libros titulada “De sus fatigas”, publicada originalmente a partir de 1979. Los otros dos libros son *Una vez en Europa* y *Lila y Flag*.

escuchar a sus muertos. En el relato “La tres vidas de Lucie Cabrol” asistimos a la evolución orgánica del personaje, gracias a una escritura precisa y efectiva en términos de credibilidad y visibilidad que muestra los hechos por medio de la acción y despierta los sentidos a fin de vivir el campo, oler el estiércol, escuchar el cencerro y ver hasta espectros. En el relato vemos nacer, crecer y morir a Lucie; y, aún más: convertirse en un fantasma, en el demonio de la conciencia de la voz narrativa que recuerda los inframundos de los relatos del mexicano Juan Rulfo. Pero precisamente eso –la nostalgia de querer escuchar a sus muertos– es lo que a la gente de los escenarios rurales les permite que la realidad –la realidad contada en este tipo de historias– no les resulte indiferente. En un epílogo histórico en clave de ensayo al final del libro, Berger da forma a la necesidad, igual que Agee, de explicar en su caso la literaturización que ha hecho del medio rural. Se refiere a las revoluciones en nombre del campesinado, luchas para que éste sea reconocido como sujeto colectivo con derechos, con organizaciones políticas, sociales y económica propias. El reconocimiento a estas demandas es entonces un acote a los planes de la globalización, al capitalismo monopolista que busca destruir la historia como las que cuenta Berger, de las que informó Agee. Ese ése el elogio a estos seres humanos humildes y anónimos, ilustres en el ardid que no se equivoca demasiado porque, en efecto, los méritos de sobrevivencia son notables:

Elogiemos ahora a hombres famosos y a nuestros padres que nos engendraron.

El señor ha creado desde el principio por su gran poder una gran gloria a través de ellos.

[...]

Hay quienes han dejado un nombre tas de sí para que puedan cantarse sus alabanzas.

Y hay quienes no han dejado ningún recuerdo; que perecieron como si nunca hubieran existido; y han desaparecido como si no hubieran nacido nunca; y sus hijos después de ellos.

Pero éstos eran hombres misericordiosos, cuya rectitud no ha sido olvidada.

Con su semilla perdurará continuamente un buena herencia, y sus hijos están incluidos en la alianza.

Su semilla permanece firme, y sus hijos gracias a ellos. Se semilla perdurará para siempre, y su gloria no será borrada.

Sus cuerpos están enterrados en paz: pero su nombre vive para siempre.<sup>21</sup>

Agee convierte el esfuerzo verbal en un canto durante los años finales de la depresión en Estados Unidos. Agee captura un drama marginal cuando Estados Unidos creía que se le venía el mundo encima; con su esfuerzo decía que el hundimiento económico de 1929 fue una eventualidad ante la verdadera depresión silenciosa y eterna de los habitantes del mundo como los encontrados en los Apalaches.

A diferencia de Berger que como autor desaparece de sus relatos, fundamentados en el punto de vista de la tercera persona; Agee no juega al deicida literario: a ese narrador invisible creador de mundos y personajes a partir de la realidad. La moral de Agee le impide apropiarse del mundo y los personajes de la campaña americana para generar otro mundo y otros personajes. Pero del mismo modo Agee, como un creador visible del informe, como figura autoritaria, no pierde el control de la situación a través de la explicación sistemática de sus propósitos técnicos y metodológicos y sus nociones filosóficas y poéticas en torno al mundo explorado en carne propia y los personajes reales con los que se relacionó.

Agee, ya lo decíamos, accede a la objetividad de la realidad, más preciso aún: pretende acercarse a ésta con una escritura exacta y puntual, a través de la subjetividad de su mirada y su memoria. Esta paradoja ha sido observada por algunos estudiosos como un caso a parte en la tradición de relaciones entre el periodismo y la literatura. El punto de vista de la primera persona en Agee no contribuye a mistificar el conocimiento que trata de obtener, por el contrario: tiene el efecto de hacer hincapié, por un lado, en la separación física entre quien escribe y el asunto tratado, y por otro, en la distancia temporal entre la memoria del escritor y los hechos acontecidos. El profesor Albert Chillón explica esta condición de la obra de Agee por un insólito propósito de sinceridad. Dice Chillón:

Pero la honradez que Agee busca porfiadamente tiene un precio: el de reconocer que la experiencia no puede ser trasladada al papel, sino sólo captada y expresada humanamente como un inevitable margen de error y oscuridad. La verdad de "*Alabemos [sic] ahora a los hombres famosos*" es, en palabras de su autor, "una verdad relativa".<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Agee, James y Evans, Walker. *Elogiemos ahora a hombres famosos*. Pág. 375.

<sup>22</sup> CHILLÓN, Albert (1999): *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* (Prólogo de Manuel Vázquez Montalbán). Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, p. 172. En esta obra Chillón dedica unas páginas a *Elogiemos ahora a hombres famosos* identificadas con el título "James Agee como caso aparte".

Si durante toda la pieza de *Elogiemos ahora a hombres famosos* Agee presenta precisamente esas dilucidaciones técnicas y metodológicas, como morales y filosóficas, es para dejar claro que su escritura es eso, una aproximación a la realidad, “una verdad relativa”. Pero mejor eso que una ilusión como la literatura o una mentira como consideraba al periodismo.

Quién, qué, dónde y por qué (o cómo) es el principal cliché y complacencia del periodismo: pero no deseo dar la impresión de que hablo favorablemente del periodismo. Aún no he visto nunca un artículo periodístico que comunicara la más leve fracción de lo que cualquier persona moderadamente reflexiva y sensible querría y se propondría decir con aquellas palabras inalcanzables, y tampoco he visto nunca esa misma fracción libre en uno u otro grado de una falsedad patente, por no decir esencial. El periodismo es cierto en el sentido de que todo es cierto sobre el estado de ser y lo que lo condicionó y produjo (que también es, aunque tal vez menos, una limitación del arte y la ciencia): pero esto es todo lo que da de sí su valor. No lo digo para acusar o desprestigiar al periodismo por nada que no sea su propio y complaciente engaño de que dice la verdad incluso de lo que cuenta. El periodismo puede, dentro de sus límites, ser “bueno” o “malo”, “cierto” o “falso”, pero no está en la naturaleza del periodismo acercarse siquiera a cualquier grado menos relativo de la verdad. Sin embargo, el periodismo no tiene la culpa de esto (por qué no), igual que una vaca no tiene la culpa de ser un caballo. La diferencia estriba, y es la razón de que uno no pueda respetar o al menos aprobar a la vaca, en que pocas vacas tienen la ilusión o siquiera el deseo de ser caballos, y en que ninguna de ellas podría conseguirlo ni con el apoyo de una pequeña parte del público. En cambio, la misma sangre y el semen del periodismo es una forma amplia y lograda de la mentira. Quiten esa forma de mentira y ya no tienen periodismo.

La cruel noción de periodismo de Agee puede explicarse en el contexto del periodismo practicado durante los últimos años del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX: el periodismo amarillista hecho de costa a costa de los Estados Unidos principalmente por dos magnates: Hearst y Pulitzer (ver II.13.), armados con los instrumentos del sensacionalismo y la manipulación más aberrante, capaces de inventar efectivamente la realidad en aras de la información como espectáculo y la noticia como mercancía.

No obstante esas opiniones de Agee, *Elogiemos ahora a hombres famosos* brinda, reitero, lecciones ejemplares para el periodismo en cuanto a la reivindicación de la realidad sobre la ficción y la ambición por la precisión y la exactitud en la transmisión de la realidad. Incluso en la actitud contenida de Agee con respecto a la relación con los campesinos encontramos una contradicción provechosa. Para Agee, el periodismo está limitado para acercarse “siquiera a

cualquier grado menos relativo de la verdad". Si lo piensa así es porque así lo percibe él por sus propias limitaciones, por su prurito ante los informantes sublimados, que al final de cuentas son los campesinos. Agee elabora el informe sofocado por el hecho de haber invadido la vida de otros seres humanos. Agee penetró en un mundo ajeno, se involucró en profundidad, pero lo hizo a un nivel de notario, exclusivamente como observador que habrá de realizar, sólo, un esfuerzo para transmitir la realidad de la manera más exacta posible. Pero en el intento Agee se traslada al extremo: la aproximación a la realidad es lingüística y por tanto limitada en cuanto "las palabras son los medios de información y comunicación más inevitablemente inexactos de todos". Con esa idea, Agee desarrolló no una aproximación a la realidad sino una meta-aproximación a la realidad, es decir: un informe del informe. Me explicó: Para Agee, los hechos pierden fuerza y realidad cuando son transcritos en palabras y particularmente por culpa del empleo de procedimientos periodísticos: jerarquizar la información; y literarios: uso de voces narrativas, invención de escenarios y personajes:

Y en parte por culpa del lector: está tan acostumbrado a la idea de que el arte es una ficción, que no puede librarse de ella. Esta bien, adelante, deifiquémosla: admito que es responsable de todas las grandes obras de cualquier arte. ¡Y qué! ¿Debe ello intervenir con otra manera de ver y contar otra forma de la verdad que es a su modo por lo menos igualmente fidedigna? ¿Hay tanta separación entre lo "científico" y lo "artístico"? ¡No es cada ser humano un científico y un artista a la vez; al escribir sobre experiencia humana, no hay mucho que decir en reconocimiento del hecho y a favor de usar ambos métodos?

No intentaré aquí escribir sobre nada que no sucediera o apareciera en la realidad física o en la mente; y mi mayor esfuerzo no será utilizar estos "materiales" para el arte y mucho menos para el periodismo, sino transmitirlos tal como fueron y tal como son en mi memoria y consideración. Si hay algo de valor e interés en este trabajo, tendrá que depender por entero de este hecho. Aunque puede intentar con frecuencia hacer uso de ardid del arte y puede otras veces ser por lo menos en parte un "artista", incapaz de evitar su uso, en este trabajo estoy infinitamente más interesado en la vida que en el arte.<sup>23</sup>

Agee encontró y transmitió la belleza y el valor de la insignificancia en esas tres familias de campesinos de algodón en el sur de Estados Unidos. Y en el hallazgo, la oportunidad y la posibilidad de poner en marcha su ideal del lenguaje de la realidad. Por esas dilucidaciones sistemáticas (¡todavía en la página 214!), ese informe del informe, Agee hace de *Elogiemos ahora a hombres*

---

<sup>23</sup> Ibídem. Págs.213-214.



*famosos* un tratado sobre realidad y ficción, sobre racionalismo y mundo mítico. La simultaneidad de la fragmentación del informe a la que nos hemos referido, la no tan clara disgregación de las dilucidaciones metodológicas y teóricas de la escritura de palabras de puntualidad, precisión, minuciosidad y detalle con las que reconstruye la experiencia y las descripciones, me provocan pensar que Agee complicó demasiado la búsqueda. Dejó claro, sí, que la naturaleza es perfecta; y la cultura y el arte, una aproximación. Pero contarle se volvió un suplicio. Y nosotros los lectores también lo sufrimos. Como Agee al escribirlo, leer *Elogiemos ahora a hombres famosos* es doloroso y desgarrador... pero se lee porque no se puede evitar.

## 2.2. Música para camaleones

### TRUMAN CAPOTE

El nombre verdadero de Truman Capote es Truman Streckfus Persons. Nació el 30 de septiembre de 1924. Existe la biografía definitiva (*Truman Capote. La biografía* de Gerarld Clarke) que puede explicar cómo la celebridad del personaje estuvo a punto de eclipsar al obsesivo autor que encontramos en cada una de sus obras en las que dejó trazada por su parte la propia existencia, desde *Otras voces, otros ámbitos* hasta *Plegarias atendidas*, pasando por el relato *Desayuno en Tiffany's* y la canónica novela de "non fiction" *A sangre fría* y las antologías de materiales periodísticos y literarios testimoniales *Música para camaleones* y *Los perros ladran*. Su obra está empapada de realidad transcrita con los procedimientos de la ficción. Comprender cómo los hechos capturados periodísticamente pueden transmitirse y leerse como una novela pasa por él. Murió el 25 de agosto de 1984.

#### ESCULTOR DE NARRATIVA PERIODÍSTICA

Truman Capote está marcado por las contradicciones. Truman Capote el personaje, claro. Porque el escritor, que recibió los descuentos del personaje, heredó una obra que sí, en efecto, decayó cuando la existencia del autor estaba en depresión, pero en conjunto, en balance, es un hito de la narrativa fundamentada en la realidad y en experiencias personales. Un hito de la narrativa. No de la literatura. No del periodismo. Truman Capote se sirvió de la literatura y del periodismo para construir SU narrativa y en el intento entregó una aportación propia a la causa de ambas expresiones.

Con la dificultad de llevar las riendas de una vida sin control, empeñado en que las recuperaciones nunca fueran plenas, pese a sí mismo, Truman Capote acertó con su obra. Precisamente después de un largo período en el abismo de las drogas, el alcohol y el mundo sofisticado en el que se movía entre fiestas y viajes, durante 1979, el año en el que acaso fue el más fecundo de su carrera, según su biógrafo Gerald Clarke<sup>24</sup>; Truman Capote escribió una serie de relatos

---

<sup>24</sup> Gerald Clarke cuenta, en *Truman Capote. La biografía* (Traducción de Víctor Pozanco. Barcelona, Ediciones B, 1996), que en 1979 el escritor consiguió dejar de beber. "Casi todos los días bajaba quince pisos hasta un pequeño estudio que había alquilado en el mismo edificio (...) y allí, a salvo de llamadas y visitas inoportunas, escribía en sus cuadernos y en sus blocs amarillos (...). Siempre se sintió más a gusto

cortos, de lo mejor que escribiera nunca, que hizo públicos en *The New Yorker*, *Interview* y *Esquire*. Al inaugurarse la década de los ochenta, Truman Capote publicó *Música para camaleones* como reunión de esos textos, junto a otros relatos como “Mojave”, escrito originalmente como un capítulo de *Plegarias atendidas*<sup>25</sup>, la novela que nunca concluyó pese a que la anunció después de aparecer el libro de *A sangre fría*, en 1966.

Gerald Clarke afirma que *Música para camaleones* fue resultado de una suprema y heroica gesta de concentración por parte de Truman Capote. Que hizo un último esfuerzo para demostrar lo que era capaz cuando ponía su cerebro a trabajar. Una vez conseguido, Truman Capote se rindió a lo que él llamaba “mis demonios” y en esa entrega olvidó concluir *Plegarias atendidas*. Truman Capote tenía ya la certeza de que con *Música para camaleones*<sup>26</sup> había llevado a cabo la idea que le rondaba en la cabeza de que un escritor debía tener todos sus colores y capacidades disponibles en la misma paleta para mezclarlos y, en casos apropiados, para aplicarlos simultáneamente. Así también se lo contó al periodista Lawrence Grobel que publicó *Conversaciones íntimas con Truman Capote*<sup>27</sup>. Dice Capote:

*Eso es lo que intenté hacer en Música para camaleones. Ahí utilicé todas las diversas técnicas que conocía en un solo relato, como los retratos de las personas. Empleé todos mis conocimientos sobre la prosa, la confección de guiones, todas las distintas formas en que he trabajado, aplicando todas las técnicas simultáneamente.*

*Música para camaleones* es eso –esa ambición de Capote– y otras implicaciones ocultas entre líneas. Vayamos por partes. El mismo Truman Capote describía su trayectoria a través de cuatro ciclos creativos.<sup>28</sup> El primero: los inicios exclusivamente literarios que arrojaron la novela *Otras voces, otros ámbitos*. El segundo: el tránsito de la ficción a la no ficción, que va desde la novela *Desayuno en Tiffany's* a una serie de artículos y reportajes publicados en *The New Yorker* que después aparecieron en forma de libros, como el titulado *Se*

escribiendo cosas cortas, independientemente del género (...) todos aquellos años de autodestrucción no dañaron su musical oído para los ritmos e inflexiones del inglés.”

<sup>25</sup> La primera edición de *Plegarias atendidas* fue publicada en forma inacabada tres años después de la muerte de Capote, ocurrida en 1984. Editorial Anagrama publicó la versión en castellano.

<sup>26</sup> CAPOTE, Truman (1994): *Música para camaleones*. Traducción de Benito Gómez Ibáñez, Barcelona, Anagrama, pp. 7-14.

<sup>27</sup> GROBEL, Lawrence (1986): *Conversaciones íntimas con Truman Capote*. Traducción de Benito Gómez Ibáñez. Barcelona, Anagrama. Este libro apareció un par de años después de la muerte de Capote y concentra una serie de entrevistas entre Grobel y Capote en las que se dibujan diversos aspectos de la vida y obra del autor de *A sangre fría* en torno a su formación, el éxito, la vida privada y el proceso creativo.

<sup>28</sup> CAPOTE, Truman. Op.cit. Págs. 7-14.

oyen *las musas* sobre el primer intercambio cultural entre Estados Unidos y la Unión Soviética. El tercero: la creación de lo que implica una novela real con la factura de *A sangre fría*. Y el cuarto y último ciclo: dentro de la eterna proyección de *Plegarias atendidas* como una variante de novela real, la elaboración de relatos de ficción y de no ficción basados estrictamente en la documentación y en experiencias personales.

Las historias de *Música para camaleones* están ubicadas en el cuarto y último ciclo creativo de Truman Capote. Son historias narradas desde la perspectiva del método, en un procedimiento que el periodista Ryszard Kapuscinski también empleó en su libro *El sha o la desmesura del poder* en el que reconstruye la caída de Reza Pahlevi del trono iraní durante 1978 a partir de la exhibición de fotografías, documentos y grabaciones. Truman Capote relata a partir del modo en que consigue la información: la entrevista a los personajes tal cual, transcrita en su totalidad, con algunas acotaciones narrativas, descriptivas e indicativas (en las que incluso también remite a fotografías, documentos, cartas y notas de su diario personal) y con reconstrucciones de diálogos y *flash backs* de los personajes. Si consideramos que Truman Capote también privilegia el presentismo, el aquí y ahora de los sucesos mediante la precisión temporal explícita, el registro aparece como propio de una obra dramaturgica o de un guión cinematográfico.

Veamos un ejemplo: el final del texto “Un día de trabajo” (ver Apéndice 2.1.). Truman Capote acompañó a una trabajadora doméstica durante una jornada laboral que concluyeron en el interior de un templo, arrodillados. Escribe Capote:

*MARY: Dios Santo, danos tu gracia. Por favor, Señor, ayuda al señor Trask a dejar de beber y a no perder su trabajo. Por favor, Señor, no dejes que la señorita Shaw sea un ratón de biblioteca y una solterona; debería traer a tus hijos a este mundo. Y, Señor, te ruego que recuerdes a mis hijos y a mi hija y a mis nietos, a todos y a cada uno. Y te ruego que no permitas que la familia del señor Smith lo envíe a un hogar de jubilados; él no quiere ir, llora todo el tiempo...*

(Su lista de nombres es más numerosa que las cuentas del rosario, y sus ruegos a favor de ellos tienen la intensidad de la llama del cirio en el altar. Se interrumpe para mirarme).

*MARY: ¿Está rezando?*

TC: Sí.

*MARY: No lo oigo.*

TC: Estoy rezando por usted, Mary. Quiero que viva para siempre.

MARY: No ruegue por mí. Yo ya estoy salvada. (Coge mi mano y la estrecha.) Ruegue por su madre. Ruegue por todas las almas ahí perdidas, en la oscuridad [...].

En estas líneas, Truman Capote concentra sus constantes, sus claves, contenidas en los materiales de *Música para camaleones*, productos de la experiencia misma y de la observación, a saber:

1. Narración.
2. Reproducción de diálogos en su totalidad.
3. Acotaciones precisas, descriptivas.

TRUMAN CAPOTE ES, ANTE TODO, TÉCNICA. La realidad, cualquier anécdota, es motivo para poner en marcha la maquinaria técnica de narración. Cuando se presentó el tema apropiado, Truman Capote intentó lo que él llamaba “el arte verdadero” que no era sólo escribir bien, como lo explicó en el prólogo de *Música para camaleones*, sino someterse a las diabólicas complejidades de construir párrafos, la puntuación, el empleo de diálogos por no mencionar el plan general del conjunto. Incluso *A sangre fría* así surgió. Capote se lo confesó a Grobel de la siguiente manera:

*¿Y en cuanto a la elección del tema? ¿Fue la idea de escribir acerca de un crimen horrendo lo que le llevó a trabajar en A sangre fría?*

*No escogí el tema porque me interesara mucho. Fue porque quería escribir lo que yo denominaba una novela real, un libro que se leyera exactamente igual que una novela, sólo que cada palabra de él fuese rigurosamente cierta*<sup>29</sup>

La idea metódica “forma al servicio del fondo” funciona en Capote a la inversa. Si se narra para obtener algo (en el periodismo, la verdad), Truman Capote narra exclusivamente para conseguir precisamente ese “arte verdadero”. El fondo, la realidad, está al servicio de SU forma. Capote busca, o encuentra o le llegan de cualquier manera, los acontecimientos en función del registro que pretende poner en marcha. En *Música para camaleones* esos acontecimientos son anécdotas basadas en experiencias personales, incluso anécdotas de introspección propias del ámbito privado o de un diario como lo puede significar el relato “Deslumbramiento”, en el que muestra como desde niño ya confesaba el deseo por “querer ser una chica”, o la auto entrevista titulada “Vueltas nocturnas. O experiencias sexuales de dos gemelos siameses” que concluyó con la máxima:

---

<sup>29</sup> GROBEL, Lawrence, Op.cit. Pág. 113.

Pero aún no soy un santo. Soy alcohólico. Soy drogadicto. Soy homosexual. Soy un genio.

Si el periodismo tiene como materia prima los hechos de interés colectivo eso le importa poco o nada a Truman Capote.

Si el periodismo tiene un compromiso, una acción política, como instrumento de solidaridad con la realidad y con los hombres mismos, Truman Capote lo olvida en función de su propia misión que es la estética del texto. La solidaridad de Truman Capote es en todo caso consigo mismo, con su ambición de narrador transgresor a fin de introducir lo real en la novela, o la novela en lo real. Decía Capote:

*No se trata de realidad o imaginación. Es una cuestión de escultura narrativa, de eso se trata en realidad. Es una cuestión de aprender a dominar la narrativa de modo que se desenvuelva más de prisa y, al mismo tiempo, con mayor profundidad. Técnicamente, sé moverme igual de bien en las dos direcciones.*<sup>30</sup>

Capote no dejó nunca de plantearse cuestiones tan básicas como la estructura y el orden. Su biógrafo Clarke dice que podía pasar horas analizando un solo párrafo, “como un tallista de diamantes pensando en cómo transformar una piedra en bruto en una joya resplandeciente”<sup>31</sup>. Técnica. Capote es técnica, un artista, un escultor de narrativa que poco le importa que la forma se cargue el fondo. No es el caso de *A sangre fría*, pero las historias de *Música para camaleones* resultan limitadas, superficiales. En este contexto, este análisis interesado en encontrar lecciones para el periodismo puede resultar injusto en cuanto a que Capote advirtió de que nunca pretendió ejercer el periodismo ni someterse a las exigencias de la profesión<sup>32</sup>; de hecho cuando acudía a los acontecimientos de su interés para escribir “ni una sola vez verían a Truman tomando notas”, dice su biógrafo Clarke cuando explica la manera en que nuestro narrador realizó el trabajo de campo para *A sangre fría*:

*Truman tenía la teoría de que ver un bloc o, pero aun, un magnetófono, inhibía la espontaneidad. La gente se mostraría tal cual era afirmaba, sólo*

<sup>30</sup> Ibídem. Pág. 87.

<sup>31</sup> CLARKE, Gerald. Op.cit. Pág. 302.

<sup>32</sup> Manuel González de la Aleja, en su estudio *Ficción y Nuevo Periodismo en la obra de Truman Capote* (Ed. Universidad de Salamanca, 1990) afirma que Capote no era ni había sido nunca un periodista. Capote no quiere comprender lo que sucede a su alrededor, aspira a hacer comprensible, “falseando” la realidad, una concepción novelística del mundo, una concepción anterior al hecho periodístico y no en relación dialéctica con éste. No es de extrañar entonces que en 1972 fuese incapaz de escribir para la revista “*Rolling Stone*” un reportaje sobre la gira que en Norteamérica llevaron a cabo los “*Rolling Stone*”, o que tampoco concluyera el encargo de “*The Washington Post*” de escribir sobre una serie de brutales asesinatos.”

*en conversaciones aparentemente casuales. A menos que vieses una pluma o un lápiz no pensarían que sus palabras fuesen a reproducirse: "No daba en absoluto la impresión de que te entrevistara", manifestó Wilma Kidwell, que era la madre de Susan, la mejor amiga de Nancy Clutter.*<sup>33</sup>

Clarke considera que el método de Capote era bastante lento pero eficaz ya que una vez que escribía en un papel lo que había averiguado, elaboraba una versión de las entrevistas del día y después la comparaba con las notas de su colaboradora, la periodista Nelle Harper Lee.

Para construir los materiales de *Música para camaleones*, Capote procedió de manera similar pero añadió a la anécdota, como ya lo señalábamos, una dosis de introspección propia de su bagaje y de su propia biografía. El encuentro con la aristócrata de la Martinica, con el asesino miembro del clan de Charlie Manson recluido en la prisión de San Quintín o con la trabajadora doméstica, fluyen sin la advertencia de libretas de notas ni magnetófonos de por medio. Fluyen como relatos de SU testimonio, de SU experiencia con esa aristócrata, con ese preso o con aquella mujer que conservaba gatos muertos en la nevera. Pero ello no implica que pueda subrayarse que las historias de *Música para camaleones*, como materiales fundamentados en la realidad, carezcan de rigor informativo y se pierdan en trivialidades, incluso los textos con materia prima para el periodismo, por sus hechos o por sus personajes, estarían en el cesto de la basura si hubieran sido revisados por un editor que no tuviera la suficiente libertad mental para no encasillar al periodista de talento en unas normas convencionales de género y de profundidad que le vendrían estrechas a Capote. El texto "Una adorable criatura", un perfil de Marilyn Monroe en el contexto de una tarde con la actriz, debe leerse y comprenderse como lo que es: el relato de la experiencia de Truman Capote con la célebre actriz durante unas horas. Tal como Lillian Ross lo realizó con *Retrato de Hemingway* al registrar con precisión y exactitud su experiencia de dos días con el Nóbel de Literatura. Sí, Capote muestra rasgos de la personalidad del personaje, de los personajes, a través de la transcripción textual y total de los diálogos, pero el lector que espere revelaciones en torno al pensamiento de la actriz en torno a su profesión podría quedar decepcionado ante preguntas y respuestas como las siguientes:

*TC: Así que cuéntame lo de ese amante secreto.*

*MARILYN: (Silencio.)*

*TC: (Silencio.)*

*MARILYN: (Risitas.)*

---

<sup>33</sup> CLARKE, Gerald. Op.cit. Pág. 434.

TC: (Silencio.)

MARILYN: Tú conoces a muchas mujeres. ¿Cuál es la más atractiva que conoces?

TC: Bárbara Paley, sin duda. Indiscutiblemente.<sup>34</sup>

Lo extraordinario en Truman Capote está en las formas y en los potentes atributos con que construyó sus narraciones sobre asuntos aparentemente triviales y hasta absurdos. No buscó mirlos blancos ni grandes tragedias. Todos los mirlos son negros y todas las tragedias son grandes. Todos los sucesos son importantes siempre y cuando se cuente con el talento para registrarlos y narrarlos. Capote lo tuvo. Y lo sabía porque se lo dijo a Grobel en una de las entrevistas que sostuvieron:

*No creo que lo que un artista utiliza como tema sea tan importante como la manera en que lo usa. Eso es lo que distingue a una persona de talento muy fino de alguien que simplemente tiene talento. Un artista verdaderamente bueno puede tomar algo bastante ordinario y, sólo con su habilidad y fuerza de voluntad, convertirlo en una obra de arte.*<sup>35</sup>

Capote dejó claro con su obra que la realidad suele ser siempre más rica, fantástica y terrible que cualquier ficción al momento de contar una historia, ya sea la de las personas con quienes nos rodeamos –como él, con una aristócrata de la Martinica que gusta de ponerle música a los camaleones de su jardín–, o lo que leemos en los periódicos, como a él le ocurrió el 16 de noviembre de 1959 cuando abrió el ejemplar de *The New York Times* para encontrar, en el centro de la página 39, una columna sin excesivo lujo tipográfico, fechada en Holcomb, Kansas y con el titular: “Rico agricultor y tres miembros de su familia asesinados”. Esa cabecera informativa que le daría el motivo para poner en marcha, durante los próximos seis años, la idea de escribir una novela fundamentada en la realidad que sería conocida como *A sangre fría*.

En el caso de *Música para camaleones*, el empleo de la anécdota humaniza los relatos en sí mismos. El relato está personalizado; la narración no es abstracta. Truman Capote también es potente en el uso de la visibilidad. Es preciso en sus transcripciones y en sus descripciones. Y eso, eso hace creíbles a sus anécdotas. Creíbles sí, verdaderas es lo de menos para él. Pero algunas lo son. Son también verdaderas porque nadie reprochó un dato de *A sangre fría* y muchos personajes de la alta sociedad neoyorquina lo condenaron hasta al ostracismo porque se sintieron descritos y utilizados como personajes de los

<sup>34</sup> CAPOTE, Truman. Op.cit. Pág. 255.

<sup>35</sup> GROBEL, Lawrence. Op.cit. Pág. 40.



capítulos de la novela *Plegarias atendidas* que, en la medida que los escribía, los daba a conocer en las páginas de *Esquire*. Joseph M. Fox, editor de la edición americana de *Plegarias atendidas*, en el prólogo de la edición póstuma de la novela que también aparece en la versión en castellano, cuenta que Capote resultó afectado por las reacciones ante su trabajo, pero que declaraba provocativamente: “¿Qué se esperaban? Soy un escritor y me sirvo de todo. ¿Es que la gente se pensaba que me tenía para entretenerles?”.

Fue un escritor y se sirvió de todo. Truman Capote nos dice que hay que aprender tanto, y de tantas fuentes: no sólo de los libros, sino de la música, de la pintura y hasta de la simple observación de todos los días. Lo apuntó en el prólogo de *Música para camaleones*:

*Tan sólo diré que lo único que un escritor debe trabajar es la documentación que ha recogido como resultado de su propio esfuerzo y observación, y no puede negársele el derecho a emplearla. Se puede condenar, pero no negar.*

En Truman Capote opera la entrega total a la escritura tan vehemente como cuando se ama a alguien, en un ejercicio orgiástico permanente. Esa es la orgía perpetua de la que hablaba Mario Vargas Llosa al estudiar la novela *Madame Bovary* y el proceso creativo de Gustav Flaubert, un autor cuya actitud hacia la escritura, su perfeccionismo, es lo que a Truman Capote le gustaba perseguir. La orgía de Flaubert. La orgía de Vargas Llosa. La orgía de Capote. La de los escritores que hace de su oficio, de sus lecturas y revisiones, una operación de pasión infinita; la de los escritores que viven en una erección permanente y que se sirven sin escrúpulos de toda la realidad, que convierten en literatura todo lo que les va ocurriendo y que tienen la manía de la documentación llevada a extremos por una ambición totalizadora.

Esta visión es la que más interés provoca como periodista. En la visión totalizadora de la vida y en el pormenor que revela atmósferas, paisajes, modos de existencia, formas de conducta y pensamientos singulares de personajes, la novela como *A sangre fría* recuerda a cada paso la ambición del reportaje: valerse de todos los géneros periodísticos (todos esos colores y capacidades disponibles en la misma paleta para mezclarlos y, en casos apropiados, para aplicarlos simultáneamente, como lo pensaba Capote) para ofrecer un panorama completo, una visión de conjunto que es la suma de varias singularidades; es lo que sucedió y cómo sucedió desde el punto de vista de sus antecedentes y de sus consecuencias, desde quienes lo vivieron o escucharon de él, desde quienes resultaron afectados directa o indirectamente, desde quien lo pone por escrito y opina también.

Este es el caso de *A sangre fría*. No el de *Música para camaleones*. *Música para camaleones* es la antítesis de *A sangre fría*. Es consecuencia sí de *A sangre fría* y, digamos, su confirmación como experto criminalista que podría ser solicitado por un detective que trabaja en un caso de asesinato múltiple que desembocaría en la novela corta “Ataúdes tallados a mano. (Relato real de un crimen americano)”, un thriller de espléndida factura que, para su biógrafo Clarke, sería su última obra de envergadura.

*Música para camaleones* es bagaje, memoria, experiencia. *A sangre fría*, documentación y reconstrucción. En *A sangre fría*, el narrador está oculto y ubicado en las alturas de la reconstrucción de los hechos reales, como relator invisible que todo lo observa y lo cuenta, como Flaubert en *Madame Bovary*. En *Música para camaleones*, la actitud es la opuesta: el narrador está situado en el centro de la escena. Truman Capote se arriesga a pintarse a sí mismo a través de la elaboración de la experiencia vivida; se aferra a su perspectiva radicalmente subjetiva y desde esa perspectiva muestra sus hallazgos, incluso allí donde los hechos parecen ordinarios.

La convención indica que, en una entrevista, el entrevistador debe quedar completamente al margen de protagonismo. En *Música para camaleones*, Truman Capote hizo lo contrario para demostrar que se podía sostener un diálogo situándose en el centro. Truman Capote se metió en camisa de once varas y salió ileso. La presencia del autor como narrador protagonista puede resultar contraproducente si se utiliza en un contexto inadecuado. La voz protagonista del narrador sólo podría resultar eficaz si se explica la historia de un modo que sería imposible contar con una simple enumeración directa de los hechos, lo cual genera tensión dramática, como un relato. Y eso, eso es lo que hizo Truman Capote.

En la novela corta “Ataúdes tallados a mano”, Truman Capote está situado al centro de la reproducción total de los diálogos reales o imaginarios. Desde la conversación, desde las respuestas de sus interlocutores o personajes, desde los recuerdos presentados a manera de *flash backs* y una serie de breves acotaciones narrativas en estilo libre indirecto, Truman Capote reconstruye, a caballo entre el relato y el guión cinematográfico, una serie de asesinatos a miembros de un jurado en el interior de los Estados Unidos.

Como parte de los materiales hechos como variantes de novela real, fundamentados en la realidad y en experiencias personales, “Ataúdes tallados a mano” es un relato creíble pero verdadero, ya lo decíamos, es lo que menos importa para el autor. No obstante el subtítulo “Relato real de un crimen

americano”, “Ataúdes tallados a mano” corresponde a un producto de la imaginación. Así lo revela Gerald Clarke en la biografía de Capote:

*La idea de Ataúdes tallados a mano se la dio Al Dewey, que varios años atrás le había hablado de una serie de estafalarios asesinatos en Nebraska (...). Truman siguió el caso por teléfono y puede que también realizase alguna entrevista. Pero su “Relato real de un crimen americano”, como subtítulo el relato, es básicamente imaginado. Su detective, un aficionado, no era una persona real sino que estaba formado con rasgos de varios hombres de leyes que había conocido, y Truman, pese a que así lo dijo en su manuscrito, no era para el detective lo que el Dr. Watson para Sherlock Holmes.*<sup>36</sup>

Truman Capote mezcló ficción y realidad en “Ataúdes tallados a mano”. Transgredió propiedades; alejó al relato del periodismo y lo insertó en el ámbito literario. Truman Capote no se apega a la verdad, a lo que exclusivamente ocurre: lo inventa, pero ha sido capaz de hacerlo creer como si fuera cierto porque alimentó la ficción con datos de la realidad, de SU realidad, de SU propia experiencia personal. Esta situación, para algunos estudiosos<sup>37</sup> de la obra de Truman Capote, condiciona de forma definitiva su obra de no ficción hasta el punto de que la hace inexistente como tal.

Antítesis de *A sangre fría* en términos formales y morales, “Ataúdes tallados a mano” es sí, temáticamente, una prolongación de la experiencia de la obra cumbre de Truman Capote. Incluso, Truman Capote empleó el mismo procedimiento de *A sangre fría* para inaugurar “Ataúdes tallados a mano”. En ambos casos los primeros párrafos son precisos en descripciones geográficas de los escenarios de los respectivos sucesos; y el tono, el registro, resulta telegráfico, como una crónica informativa, a través de una alternancia de frases cortas con frases largas. Pero después ambas estructuras son distintas. Todo es distinto, opuesto. *A sangre fría* está fundamentada en la reconstrucción de los hechos a través de una narración en estilo libre indirecto; “Ataúdes tallados a mano”, en la transcripción total de los diálogos. *A sangre fría*, novela real. “Ataúdes tallados a mano”, variante de novela real. La distancia de más de diez años entre obra y obra le permiten a Truman Capote, sin embargo, imprimir en “Ataúdes tallados a mano” nuevas preocupaciones, nuevas ideas en torno a la síntesis y, particularmente, superar deficiencias que reconocía en lo que había escrito hasta entonces, incluso en *A sangre fría*. No se trataba de un asunto

<sup>36</sup> CLARKE, Gerald. Op.cit. Pág. 693.

<sup>37</sup> GONZÁLEZ DE LA ALEJA, Manuel (1990): *Ficción y Nuevo Periodismo en la obra de Truman Capote*. Salamanca. Ed. Universidad de Salamanca, p. 100.

sobre sus contenidos ni sus enfoques, sino sobre la organización de los propios textos:

*Volví a leer A sangre fría y tuve la misma impresión: había demasiados momentos en los que no escribía tan bien como podría hacerlo, en los que no descargaba todo el potencial. Con lentitud, pero con alarma creciente, leí cada palabra que había publicado, y decidí que nunca, ni una sola vez en mi vida de escritor, había explotado por completo toda la energía y todos los atractivos estéticos que encerraban los elementos del texto.*<sup>38</sup>

En *Música para camaleones* intentó explotar esa energía y sus facultades narrativas a su disposición. Entonces, ¿eso lo convierte en su mejor libro? Esta pregunta se la formuló Grobel a Capote, y consiguió la siguiente respuesta: “No. Pero creo que es interesante porque entonces dio muy buen resultado”<sup>39</sup>.

Lo cierto es que Truman Capote confirmó con “Ataúdes tallados a mano”, con los textos de *Música para camaleones* y particularmente con *A sangre fría*, lo que se puede conseguir con materiales tan desestimados y ordinarios. Ceñirse a la realidad para contarla, para mostrarla, es un desafío mayúsculo, tanto o más que inventarla o imaginarla o modificarla. Eso nos lo dice Capote con su trabajo, y lo explica también Gerald Clarke en una páginas de la biografía capoteana:

*Truman venía sosteniendo que el relato no imaginario podía ser tan ingenioso y original como la pura ficción. En su opinión, la razón de que fuese considerado, por lo común, como un género menor estribaba en que casi siempre lo escribían periodistas poco preparados para explotarlo. Sólo un escritor “que domine completamente las técnicas narrativas” puede elevarlo a la categoría de arte. “El periodismo”, añadía, “se mueve siempre en un plano horizontal al contar una historia, mientras que la narrativa –la buena narrativa– se mueve verticalmente, profundizando en el personaje y en los acontecimientos. Al tratar un hecho real con técnicas narrativas (algo que un periodista puede realizar a menos que aprenda a escribir buena narrativa) es posible elaborar este tipo de síntesis.” Como por lo general los buenos narradores habían desdeñado el reportaje y la mayoría de los reporteros no habían aprendido a escribir buena narrativa, no se había llegado a tal síntesis ni tampoco advertido el potencial de los relatos ceñidos a los hechos. Era como mármol aguardando al escultor, como la paleta aguardando al pintor.*<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> CAPOTE, Truman. Op.cit. Pág. 13.

<sup>39</sup> GROBEL, Lawrence. Op.cit. Pág. 89.

<sup>40</sup> CLARKE, Gerald. Op.cit. Págs. 480-481.

Mármol aguardando al escultor. Hermosa imagen. Truman Capote correspondió a ella y consiguió resultados genuinos que establecieron precedentes. Sin embargo se nos advierte que la obra de Truman Capote es auténtica, pero no inaugura un nuevo género como comúnmente se señala en *A sangre fría* como la primera novela de no ficción. Tampoco fue el primero en vestir los hechos con los colores de la ficción, lo que ya habían hecho algunos escritores desde el siglo XVIII (como cuando Daniel Defoe publicó *Diario del año de la peste*); y –para remitirnos al contexto en que habría de operar Capote– como lo intentaron con éxito, desde los años cincuenta del siglo veinte, algunos periodistas de *The New Yorker* como John Hersey y Lillian Ross con trabajos como *Hiroshima* y *Retrato de Hemingway*, respectivamente; trabajos con los que el estilo del llamado Nuevo Periodismo adquirió un impulso decisivo.

*A sangre fría no era un nuevo género aunque así se lo pareciese a muchos lectores. Otros ya había utilizado técnicas propias de la novela pero nadie había llegado a escribir un relato verídico que pudiera leerse como una novela.*

*Fue el primer novelista de talla que arriesgó su tiempo, su talento y su reputación en un reportaje tan largo, y para muchos de sus colegas, *A sangre fría* fue una obra pionera que abriría un nuevo campo.*<sup>41</sup>

Gerald Clarke pone de esta manera en la balanza la máxima obra de Truman Capote y se atreve a afirmar que obras posteriores a *A sangre fría*, hechas como reportajes novelados, como *Los ejércitos de la noche* de Norman Mailer, no se habrían escrito, o al menos de la misma manera, si Truman Capote no llega a dar con aquella noticia en el otoño de 1959 que le permitió poner en marcha una maquinaria técnica de escultor de narrativa; una maquinaria que abrió brecha para despertar nuevas sensibilidades dentro de una tradición de escritura, como la norteamericana, profundamente realista y precisa al momento de la descripción.

TRUMAN CAPOTE ES UN PERSONAJE CONTRADICTORIO. Pero un autor constante en la producción de materiales narrativos, mestizos, híbridos entre ficción y no ficción, entre la aplicación simultánea de géneros y recursos, fundamentados en la realidad y en experiencias personales. Un individuo en el que operó la insatisfacción como motor para vivir y para escribir. Creía que Dios le entrega a uno un don y también un látigo; “y el látigo es únicamente para autoflagelarse”, afirmaba<sup>42</sup>. La insatisfacción destruyó al personaje, pero alimentó al escritor

---

<sup>41</sup> CLARKE, Gerald. Op.cit. Pág. 485.

<sup>42</sup> CAPOTE, Truman. Op.cit. Pág. 7.

porque, en éste, la insatisfacción funcionó como tensión necesaria y hasta deseable para conseguir en cada relato o reportaje lo que se buscaba y cómo se pretendía contarlo.

## 2.3. Diario del año de la peste

### DANIEL DEFOE

Daniel Defoe nació en Inglaterra en 1659 y en 1660 y en 1661. El año exacto sigue oculto en las incógnitas que alimentan sus biografías, que tampoco precisan cómo debía escribirse su apellido: Foe, De Foe, Defoe. Cuando tenía alrededor de cinco años de edad, en 1665, la ciudad que habitaba, Londres, sufrió la epidemia de peste bubónica que cincuenta y siete años después reconstruiría como un reportaje que no es tal por ficticio en su constitución. A través de un procedimiento literario: la invención de un personaje narrador que cuenta en primera persona los detalles del acontecimiento, *Diario del año de la peste* es ilusión verosímil y creíble de un hecho documentado en extremo. Pero ilusión al fin. La realidad aquí no está sublimada por la literatura. Está modificada. Lo literario ha introducido elementos de imaginación al registro periodístico. No es el reportaje (que pueda leerse) como novela. Es la novela (escrita) como reportaje. Polemista que encontró en la escritura un filón para su pensamiento y su fantasía, Defoe fue autor de un clásico literario: *Aventuras de Robinson Crusoe*. Murió en 1731.

### EL REPORTAJE COMO MITO

Un poco después de la segunda mitad del siglo veinte renació en Estados Unidos el espíritu de una manera de narrar la vida como en el siglo dieciocho en Inglaterra. Ese espíritu, ese estilo que ha impuesto actitudes y procedimientos a través de generaciones en ambos lados del Atlántico, se le conoce, en efecto, como Nuevo Periodismo. Dos siglos y medio antes de que Tom Wolfe impulsara esta variedad ligeramente evolucionada de hacer las cosas dentro de “el mejor oficio del mundo”<sup>43</sup> con una antología de materiales al respecto<sup>44</sup>, el escritor inglés Daniel Defoe publicó lo que se considera el antecedente más antiguo de los materiales periodísticos informativos de creación contemporáneos<sup>45</sup>,

---

<sup>43</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: “El mejor oficio del mundo”. Conferencia leída en la 52 Asamblea de la SIP. Los Ángeles, Estados Unidos. 7 de octubre de 1996.

<sup>44</sup> WOLFE, Tom (1976): *El nuevo periodismo*. Trad. José Luis Guarnier. Barcelona, Anagrama.

<sup>45</sup> BERNAL, Sebastián y CHILLÓN, Albert (1985): *Periodismo informativo de creación*. Barcelona, Mitre, p. 60.

caracterizados por el mestizaje de géneros y de recursos de ficción y realidad: *Diario del año de la peste*<sup>46</sup>.

El mismo Tom Wolfe reconoce que los primeros días de ese nuevo periodismo, que él antologaba con reportajes publicados entre los años sesenta y setenta del siglo veinte, parecían un completo reprís de los primeros días de la novela realista en Inglaterra.

*Justo las mismas objeciones que saludaron a la novela en los siglos XVIII y XIX empezaban a saludar al Nuevo Periodismo. En ambos casos la nueva forma es considerada como “superficial”, “efímera”, “simple diversión”, “moralmente irresponsable”. Algunos de los argumentos eran tan similares que resultaba fantástico.*<sup>47</sup>

Tom Wolfe acepta que el Nuevo Periodismo no es realmente nuevo. Pero aclara también que la novela realista tampoco tiene su origen propiamente en el siglo dieciocho inglés, en el que escribió Defoe, sino que existen varias demostraciones convincentes de una deuda para con autores anteriores como Cervantes.

*La persona que pregunta si el Nuevo Periodismo es realmente nuevo suele dar nombres de escritores que a su juicio ya lo hicieron todo años atrás, décadas atrás, incluso siglos atrás.*<sup>48</sup>

La debida inspección que hace Tom Wolfe al respecto descubre que estos escritores acostumbraban a pertenecer a una serie de categorías, a saber:

- a) Eran ensayistas tradicionales que apenas recogían material “vivo”.
- b) Eran autobiográficos.
- c) Y no escribían no-ficción en absoluto, como en el caso de Defoe.

Esta afirmación de Wolfe es cierta. *Diario del año de la peste* es un relato mítico. Mítico en su contenido. Mítico en la constitución como reportaje novelado... o novela fundamenta en la realidad. *Diario del año de la peste* registra un sentido alegórico en cuanto a la naturaleza ficticia de la construcción del relato de acontecimientos reales, que también son alusión, metáfora, imagen o emblema de tragedia, catástrofe y desgracia.

Si Truman Capote consiguió que *A sangre fría* se leyera como una novela, siendo reportaje, Defoe logró con *Diario del año de la peste* lo inverso en forma

---

<sup>46</sup> DEFOE, Daniel (1998): *Diario del año de la peste*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona, Ediciones, B.

<sup>47</sup> WOLFE, Tom. Op.cit. Pág. 58.

<sup>48</sup> *Ibíd.* Pág. 64.



ejemplar, sin precedentes: que una novela pueda merecer una lectura como reportaje. En ambos casos se trata de obras construidas con potentes atributos de visibilidad (muestran los hechos por medio de la acción) que permiten hacer creíbles las historias fundamentadas en la realidad. Frente al estilo Nuevo Periodismo, *Diario del año de la peste* resulta también antecedente de obras como *Los ejércitos de la noche*, de Norman Mailer. El *Diario...* de Defoe y *Los ejércitos...* de Mailer son similares en el protagonismo de las experiencias personales de los autores –en uno, *Diario...*, contado en primera persona; en el otro caso, *Los ejércitos...*, en tercera persona del singular–. Norman Mailer esquivó el término de no-ficción para definir a su obra a fin de evitar la comparación con *A sangre fría* de Truman Capote; con *Los ejércitos...*, Mailer novelaba la historia, no la realidad y sentenciaba: “La Novela como Historia; Historia como la Novela”. En tal relación Defoe también lleva la delantera, el precedente de reconstruir como una novela un acontecimiento relacionado con la historia pública y la memoria colectiva como lo implica, cual hito en la cronología londinense, aquella plaga terrible de 1665.

Capote y Mailer revelaron con sus obras los desafíos y las posibilidades del realismo detallado, como Defoe lo había hecho siglos atrás. En esas revelaciones, Defoe, Capote y Mailer colaboraron en proporcionar una particular aportación al periodismo, una aportación determinante. Esa aportación es la precisión en la información, en las descripciones, en las reconstrucciones y en las transcripciones de diálogos. Sin embargo, el dato no es lo fundamental en la precisión en cuestión, es la escena, la construcción de la escena. Tom Wolfe explica algo al respecto en unas páginas de *El nuevo periodismo*:

*Por consiguiente, tu problema principal como reportero es, sencillamente, que consigas permanecer con la persona sobre la que vas a escribir el tiempo suficiente para que las escenas tengan lugar ante tus propios ojos. No existen reglas ni secretos artesanales de preparación que le permitan a uno llevar esto a cabo; es definitivamente un test de tu personalidad. Ese trabajo previo no resulta más fácil sencillamente porque lo hayas hecho muchas veces. El problema inicial radica siempre en tomar contacto con completos desconocidos, meterse en sus vidas de alguna manera, hacer preguntas a las que no tengas derecho natural de esperar respuesta, pretender ver cosas que tú no tienes por qué ver, etcétera.*<sup>49</sup>

El procedimiento periodístico que describe Wolfe fue empleado por Defoe para construir *Diario del año de la peste*. Defoe recopiló y reconstruyó diversos documentos y testimonios (ver Apéndice 3.1.) en torno a la epidemia de peste

---

<sup>49</sup> *Ibidem*. Pág. 76-77.

bubónica que azotó a la ciudad de Londres durante 1665. *Diario del año de la peste* es un mosaico de pequeñas historias, simultáneas, entre largos apuntes de la propia experiencia –y las respectivas deducciones– del personaje narrador del relato, que conforman un *collage* de gran formato y contenido desgarrador.

Defoe registra la actitud de la ciudad de Londres ante la desgracia, ante la calamidad de encontrarse al paso, tendidos por el suelo, aquí y allá, diversos cadáveres. Defoe toma el pulso de Londres y el cambio de ritmo de vida ante la catástrofe que exige nuevas normas de conducta y la supervivencia como prioridad impuesta a través del cautiverio o el exilio. Ante el terror, Defoe exhibe la ausencia de precaución y la indulgencia al caos que se vuelve costumbre e imprudencia que multiplica el contagio de la peste en el siglo dieciocho... o del sida en el siglo veintiuno. En este sentido, *Diario del año de la peste* es una obra ejemplar en la relación literatura y ciudad, en cuanto a reflejo de la relación de un individuo –el personaje narrador– con el ámbito urbano, con la ruina de éste y la posibilidad de reconstrucción y esperanza en el mismo. ¿Ha sido esta relación, literatura y ciudad, una de las pretensiones de Defoe con *Diario del año de la peste*? El profesor José Acosta Montoro, en un breve ensayo al respecto, ofrece una respuesta afirmativa que conviene aquí citar:

*Creo que [Defoe] pretendió hacer el gran reportaje de su ciudad, de Londres; el gran reportaje humano de un pueblo que se enfrenta con la muerte; el gran reportaje que colme su vocación periodística. Ha luchado contra los más corrosivos rivales en la polémica; se ha enfrentado al poder por sus ideales, y por ello su cabeza no tiene orejas; ha hecho periodismo activo... Pero nunca había tenido la oportunidad de dejar constancia periodística de un acontecimiento tremendamente humano que hubiera marcado la historia de su pueblo.<sup>50</sup>*

Daniel Defoe es conocido fundamentalmente como el autor de *Robinson Crusoe*, novela publicada tres años antes que *Diario del año de la peste*, es decir, 1719. Una novela, *Robinson Crusoe*, que apunta lo que sería *Diario...* en cuanto al uso de la primera persona para registrar un realismo detallado y la voluntad de supervivencia ante una circunstancia trágica como lo es, en un caso, el drama de un naufragio en medio del océano y, en otro, la calamidad de una epidemia que asola una ciudad como Londres.

Ubicado en la tradición como uno de los fundadores de la novela inglesa moderna, junto con escritores como Samuel Richardson, Henry Fielding, Laurence Sterne y Jonathan Swift, Defoe fue además un periodista influyente de

---

<sup>50</sup> ACOSTA MONTORO, José (1973): *Periodismo y Literatura*. Madrid, Ed. Guadarrama, p. 61.

su época, y de ello nos habla Albert Chillón en un capítulo de su libro *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* sobre “El nacimiento coetáneo del periodismo y la novela moderna”. Chillón señala a Defoe como uno de los primeros ejemplos de simbiosis entre literatura y periodismo, dada su condición de novelista excepcional y periodista influyente. Dice Chillón:

*Hoy casi se ha olvidado por completo que Defoe fue, además, un periodista muy influyente en su época: desde las páginas de su periódico semanal Review, que urdió prácticamente en solitario entre 1704 y 1713, Defoe escribió panfletos, polémicas y ensayos sobre política, religión, comercio, moral y costumbres. Review ejerció una influencia considerable sobre la posterior prensa inglesa de opinión del siglo XVIII –dos publicaciones importantes como The Tatler y The Spectator, de Joseph Addison y Richard Steele, son prueba elocuente de ello– e incluso sobre el desarrollo de la prensa informativa del siglo XIX.<sup>51</sup>*

Novelista y periodista, Defoe combinó las posibilidades que ambas expresiones proporcionan en una misma paleta, las mezcló y comenzó a pintar. El resultado es ese *collage* de gran formato y contenido desgarrador del que ya hablábamos que es *Diario del año de la peste*.

A nueve años de su muerte, acontecida en 1731, con un profundo bagaje como novelista y como periodista, Defoe publicó *Diario del año de la peste* durante 1722, 57 años después de los acontecimientos, ocurridos cuando él contaba con alrededor de cinco años de edad. Si para recopilar la información Defoe puso en marcha procedimientos periodísticos, para contar la historia empleó un procedimiento literario que determina la naturaleza del relato. La voz narrativa de *Diario del año de la peste* tiene un registro en primera persona. Sin embargo, ese Yo no es de Defoe. Es un Yo personaje situado al centro de los acontecimientos, situado precisamente como autor del relato, del diario<sup>52</sup>. Es un personaje narrador sin nombre pero con rostro: un talabartero que ha vivido lo bastante para permanecer en medio de la calamidad, para asumir el riesgo bajo el amparo de lo que se cree; un personaje cuya curiosidad le lleva a abandonar por momentos el cautiverio para recorrer las calles de Londres y luego escribir el relato de lo que le ocurría cada día, de lo que observaba, de lo que escuchaba y de lo que le contaban; “relato del que más tarde he sacado la mayor parte de la

<sup>51</sup> CHILLÓN, Albert (1999): *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, p. 77.

<sup>52</sup> *Relato de un naufrago*, de Gabriel García Márquez, publicado originalmente durante 1955 en el diario *El Espectador* de Bogotá, tiene un registro similar a esta obra de Defoe. La versión del naufrago fue reconstruida por García Márquez en primera persona de tal forma que el personaje de los hechos es el propio narrador de los mismos.

presente obra”<sup>53</sup>. Un personaje también comprometido, que dota su voluntad de permanecer en el lugar de los hechos para contarlos de una misión moral y política, una misión cercana a los propósitos y los intereses del periodismo como instrumento de solidaridad con la realidad y con los hombres; el periodismo como –si se quiere una visión pragmática de esa misión– sistema convencido de que de la calidad de la información depende la calidad de las decisiones de los lectores, de la sociedad:

*Si hablo con tanto detalle de este punto es porque pienso que quizá pueda tener interés para quien me lea, si es que alguna vez llega a verse en una desgracia semejante y tiene que decidirse igual que yo; por esta razón quisiera que estas palabras mías se interpretaran más como guía o consejo que como historia de mis actos.*<sup>54</sup>

¿Este procedimiento, ese Yo literario, condiciona de manera definitiva a *Diario del año de la peste* hasta el punto volverlo inexistente como periodismo? Sí. Ese sólo recurso de ficción, que, sin embargo, no modifica la realidad –el azote que vivió Londres– ni ofusca ni mucho menos envilece esa misión cuasi periodística, convierte a la obra de Defoe en una obra de creación literaria. El periodismo exige implacabilidad en sus reglas del juego. Defoe las transgredió. ¿Quién es el personaje narrador de *Diario del año de la peste*? Defoe se inspiró en alguien para construir ese Yo. O se lo inventó. Defoe añade a la realidad un personaje determinante en la narración como una figura mayéutica para descubrir una verdad o mejor dicho, una aproximación de verdad. El mismo personaje advierte de manera constante, una y otra vez, sus temores y sus dudas con respecto a la veracidad de los testimonios que muestra:

*Podría contar muchísimas historias como ésta, francamente curiosas, de las que durante todo aquel funesto año me enteré y que es muy probable que hayan sido verdad, o que se aproximen mucho a la verdad.*<sup>55</sup>

En otra página, el personaje narrador advierte:

*Por otra parte, cualquiera que fuese quien contaba la historia, los detalles siempre eran los mismos, sobre todo en lo referente a poner un paño húmedo y doblado en dos sobre la cara de un moribundo, y lo de asfixiar a un joven; de modo que era evidente, por lo menos a mi entender, que en aquellas cosas había más de fábula que de verdad.*<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> DEFOE, Daniel. Op.cit. Pág. 124.

<sup>54</sup> Ibídem. Pág. 20.

<sup>55</sup> Ibídem. Pág. 88.

<sup>56</sup> Ibídem. Pág. 137.

El personaje narrador no garantiza que todo lo que cuenta resulte rigurosamente cierto. Ese temor, esa duda ante la veracidad de los testimonios recopilados, no es otro que el mismo temor, las mismas dudas, de Daniel Defoe ante la distancia de casi seis décadas de los hechos. Esos temores, esas dudas, conducen al escritor a tomar la decisión de contar la historia a través de un recurso de ficción como lo anuncia Defoe desde la nota inaugural del libro: Observaciones y recuerdos de los hechos más notables, tanto públicos como particulares, que ocurrieron en Londres durante la última gran epidemia de 1665, escrito por un ciudadano que durante todo este tiempo permaneció en Londres. Publicado por primera vez.

Al emplear la primera persona, Defoe dota al texto de personalización y humanidad y confirma que si bien en el periodismo existe una sana preocupación para la objetividad, por ésta, por la objetividad, no puede pagarse el precio del desdibujamiento del yo en un nosotros impersonal. Defoe confirma que la radicalidad de la subjetividad dice más (en algunas ocasiones, como ésta) sobre lo acontecido que la racionalidad de los discursos con pretensiones científicas, por ejemplo. Sin embargo, la naturaleza ficticia de esa voz narrativa de *Diario del año de la peste*, así sea sin desfigurar la realidad ni la veracidad de los hechos narrados ni la misión con que se cuentan las cosas, como hemos indicado, cambia la condición del material.

En una ocasión, Gabriel García Márquez reveló<sup>57</sup> que el personaje de Samuel Burkart del fantástico reportaje “Caracas sin agua”, contenido en el libro *Cuando era feliz e indocumentado*, no es otro que él mismo, es decir: el reportaje desde la perspectiva personal, desde la implicación del reportero en el hecho. La singular aventura de un ingeniero alemán por conseguir una botella de agua mineral para resolver el problema diario de la afeitada, en medio de la crisis y el pánico por la ausencia del vital líquido en la capital venezolana en junio de 1958, no es otra que la asfixia que el colombiano experimentó en el apartamento que ocupaba en el barrio de San Bernardino cuando en temporadas de sequía penetrante, como la histórica de ese momento, tenía que reservar cinco centímetros cúbicos de agua para rasurarse al día siguiente.

¿Este procedimiento, la invención de un personaje, incluso inspirado en el propio autor del relato, es válido en el ámbito periodístico? ¿Este procedimiento, esta invención, implica transgredir las reglas del periodismo, incluso las reglas éticas de la profesión? La respuesta de García Márquez a tales inquietudes

---

<sup>57</sup> En un taller de periodismo narrativo, impartido en la ciudad mexicana de Monterrey, entre el 21 y el 23 de septiembre de 1998.

puede resumirse en una idea: la ética, en efecto, es un problema de conciencia y el más peligroso en desarrollar, pero el trabajo de un escritor es convencer al lector de que le crea.

*En el oficio del reportero se puede decir lo que se quiera con dos condiciones: que se haga de forma creíble y que el periodista sepa en su conciencia que lo que escribe es verdad.*<sup>58</sup>

García Márquez establece que la norma es la honestidad. Que el periodista debe creer en lo que hace. La idea de García Márquez emociona y convence. Pero en el prurito de la implacabilidad del periodismo, que exigen las reglas del juego de la profesión, debe reconocerse que añadir esos elementos de ficción, esas invenciones de personajes como ocurre tanto en *Diario del año de la peste* como en “Caracas sin agua”, transgrede los límites del periodismo y cruza la frontera hacia la literatura, pasa de una creativa obra informativa a una obra de creación.

La transgresión es necesaria. El mestizaje de géneros es deseable y es, de hecho, uno de los signos tanto de los materiales históricos más ejemplares como de las tendencias contemporáneas del periodismo. Pero mentir para contar verdades está vedado al periodismo y es un atributo propio de la literatura, es de hecho la condición literaria por excelencia. Si el desafío está en hacer creíble la verdad más absurda que resulte, el periodismo puede echar mano de, al menos, los cuatro procedimientos del estilo Nuevo Periodismo explicado por Tom Wolfe<sup>59</sup>, pero no inventarse un narrador, un punto de vista, para contar los acontecimientos como por ejemplo los ocurridos en Londres durante 1665.

Sin embargo, existen estudiosos flexibles y generosos al momento de valorar este tipo de procedimientos, y particularmente a la hora de juzgar *Diario del año de la peste*. Albert Chillón así se descubre en las páginas de su libro *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, dedicadas a la obra de Daniel Defoe:

*Con el uso de todas estas técnicas narrativas, el reportaje no pierde veracidad en beneficio de la fabulación: antes al contrario, el respeto por los acontecimientos es escrupuloso, y el hecho de que sean narrados*

---

<sup>58</sup> GARZA, José (1999): *Cuaderno de reportero*. Monterrey, México. Ed.Gzz, pp. 87-88. Ver Apéndice 6.2.

<sup>59</sup> En la introducción a la antología *El nuevo periodismo* (Barcelona, Anagrama, 1976. Págs. 50-51), Tom Wolfe distingue cuatro procedimientos que el nuevo género toma de la novela: 1. Construcción del relato escena por escena. 2. Uso del diálogo. 3. Presentación de hechos del punto de vista de algún involucrado. Y 4. Descripción.

*novelísticamente no hace sino aumentar su interés y facilidad la comprensión del lector.*<sup>60</sup>

*Diario del año de la peste* es un relato mestizo, hijo de procedimientos literarios y periodísticos. Daniel Defoe instrumentó esos procedimientos a través de una serie de recursos, atractivos y versátiles, en función de la precisión y una ambición por lo minucioso, a saber:

1. La constante alineación estadística para mostrar el paulatino aumento de la mortalidad a causa de la peste, desde los dos primeros fallecidos (franceses) hasta las 100 mil personas que dejaron existir según las deducciones del personaje narrador que no está convencido de las cifras oficiales: 78 mil difuntos.
2. La numeración de opiniones y conclusiones del personaje narrador.
3. La reproducción total de documentos.

Veamos un ejemplo:

*Esas ordenanzas del alcalde, como ya he dicho, se hicieron públicas en los últimos días de junio, y entraron en vigor el día primero de julio. Su texto era el siguiente:*

#### ORDENANZAS

##### CONCERNIENTES A LA EPIDEMIA DE PESTE.

*REDACTADAS Y PROMULGADAS POR EL LORD ALCALDE Y LOS REGIDORES DE LA CIUDAD DE LONDRES. –1665*

*Considerando que durante el reinado de nuestro difundo soberano, el rey Jacobo, de feliz memoria, se promulgó una ley sobre los auxilios caritativos y las disposiciones a tomar referentes a las personas contaminadas de peste, por la cual se autorizaba a los jueces de paz, gobernadores y demás altos cargos a nombrar dentro de sus respectivas jurisdicciones inspectores, inquiridoras, guardianes, vigilantes y sepultureros, para las personas y lugares contaminados y tomarles juramento para mejor ejercicio de sus funciones.*<sup>61</sup>

La reproducción de grafismos como fuentes de información también se encuentran en *Diario del año de la peste*, tal como ocurre en una página en la que el personaje narrador cuanta el hallazgo de un cadáver. Veamos:

*Por ejemplo, no recuerdo si en una tienda o una cabaña se encontró a un hombre muerto, y en la cerca de un campo vecino había grabado con su navaja, con letras muy desiguales, las siguientes palabras, por las que*

<sup>60</sup> CHILLÓN, Albert. Op.cit. Págs. 78-79.

<sup>61</sup> DEFOE, Daniel. Op.cit. Págs. 65-66.

*puede suponerse que su compañero escapó con vida, o bien que, habiendo muerto uno de los dos, el otro lo enterró como pudo:*

*¡OH DESDICHA!  
LOS DOS MORIREMOS,  
AY DE NOSOTROS!<sup>62</sup>*

La transcripción de diálogos sostenidos por el personaje narrador y reproducción total de conversaciones escuchadas o que le cuentan al personaje narrador. Se trata de reconstrucciones ejemplares porque, dentro del marco autobiográfico en que el personaje narrador cuenta la historia, la reconstrucción de esas conversaciones y de los testimonios en general, están escritos en estilo libre indirecto; el personaje narrador se mantiene en esos momentos completamente invisible. En *Diario del año de la peste* los diálogos son escasos pero aparecen con un registro privilegiado, particularmente esas reconstrucciones de conversaciones como fragmentos de textos dramáticos, como cuando apunta en unas páginas el encuentro de un panadero con su hermano:

*Un día, John, el panadero, le dijo a su hermano Thomas, el velero:*

*–Tom, hermano, ¿qué será de nosotros? En la ciudad la peste se agrava y pronto llegará aquí. ¿Qué vamos a hacer?*

*–Tampoco yo sé qué hacer –admitió Thomas–, pues si la peste llega a Wipping van a echarme de la casa donde me alojo.*

*Y así fue como empezaron a hablar de ello.*

*JOHN: ¿Qué van a echarte de la casa en donde vives? Pero entonces nadie querra alojarte, porque la gente tiene tanto miedo de los demás que no es posible encontrar alojamiento.*

*THOMAS: Verás, en la casa donde me alojo son buena gente, muy honrados y muy amables conmigo, pero dicen que yo salgo todos los días a la calle para trabajar, y que eso es peligroso. Hablan de encerrarse y de no permitir que nadie se les acerque.<sup>63</sup>*

Después de 280 años de la publicación de *Diario del año de la peste*, la obra de Daniel Defoe es un monumento, una pieza de museo, un *collage* de gran formato y contenido desgarrador, que debe bajarse del pedestal, descolgarse, para mirarse de cerca, con detenimiento, a fin de permitir que fluya la emoción por el hallazgo de una obra genuina, mestiza en su composición y conmovedora en la narrativa de un YO literario que sugiere a un NOSOTROS periodistas la

---

<sup>62</sup> *Ibidem.* Pág. 235.

<sup>63</sup> *Ibidem.* Págs. 192-193.



actitud moral y artística ante un mundo que clama el conocimiento de historias para conocerse mejor.

## 2.4. Entrevista con la historia

### ORIANA FALLACI

Oriana Fallaci nació en Florencia. Comenzó su carrera de periodista colaborando en la revista *L'Europeo* a los veinte años de edad. Su libro *Los antipáticos* recoge una antología de aquellos primeros materiales: conversaciones en las que se anuncia una personalidad arrogante y nada complaciente, llevadas a sus máximas consecuencias en los trabajos incluidos en *Entrevista con la Historia*, que se pone de manifiesto reivindicando la participación activa del periodista y la exhibición de su subjetividad. El método: introducir a la conversación a través de un agudo ensayo sobre el entrevistado, y transcribir totalmente el diálogo capturado en magnetófono como forma precisa y efectiva de mostrar un personaje desde su punto de vista. Fallaci también ha publicado *El sexo inútil*, *Penélope en la guerra*, *Carta a un niño que nunca nació* y la novela realista *Un hombre*.

#### LA Oponente Implacabilidad en la Transcripción Total del Diálogo

En la dialéctica sobre el ejercicio efectuado por una persona que formula preguntas y otra que elabora respuestas, encuentro a la bondad y la generosidad como resultado. La entrevista da para todo y para si misma. Como recurso recopilatorio de información, como género soberano e independiente, la entrevista es al periodismo lo que al arte *La última cena* de Leonardo de Vinci: consecuencia de una modalidad de expresión que ha derivado en una categoría porque se practica y se repite en sus respectivos ámbitos tanto como respirar. La entrevista es la esencia de la mayéutica periodística: preguntar con insistencia para descubrir la verdad, para que los otros cuenten al contarse. El periodismo es permeable a la entrevista. La entrevista sostiene al ejercicio periodístico de intensa aproximación a la relaciones humanas, un privilegio que permite al periodista operar como un activo testigo de primera mano de la historia en marcha.

En la actividad de la profesión, en el movimiento de los acontecimientos, la entrevista es un examen de la personalidad del entrevistador. Los procedimientos para la aproximación a la realidad son tan diversos como personalidades hay, pero prescindibles cuando se carece de aptitudes, conocimientos y bagaje necesarios, incluso el candor y la ingenuidad como modos de acceso al

conocimiento. En el extremo de esta situación, y en la cúspide, está Oriana Fallaci. La periodista y escritora italiana es ejemplar en la noción postulante de la participación *necesariamente obligatoria* del entrevistador que exhibe simpatías y odios personales que se vuelven estrategia de un implacable oponente a la arrogancia y a las caretas de los actores que representan una autoridad política, social o cultural en la escena pública: la escena del interés periodístico por antonomasia.

*Yo no me siento, ni lograré jamás sentirme, un frío registrador de lo que escucho y veo. Sobre toda experiencia profesional dejo jirones del alma, participo con aquel a quien escucho y veo como si la cosa me afectase personalmente o hubiese de tomar posición (y, en efecto, la tomo, siempre, a base de una precisa selección moral), y ante [...] los personajes no me comporto con el desasimiento del anatomista o del cronista imperturbable.<sup>64</sup>*

Oriana Fallaci se comporta estimulada por interrogantes y oprimida por rabias ante los personajes de *Entrevista con la Historia*. En el prólogo de la edición estudiada, Oriana Fallaci consigna que el motor de las conversaciones recopiladas es el deseo de comprender de qué modo, desde el poder u oponiéndose a éste, los personajes abordados determinan el destino de la sociedad contemporánea. Informada y documentada de manera exhaustiva, Oriana Fallaci aparece como una periodista autoritaria hasta la ignominia con el propósito de exigir respuestas.

*En mi opinión, lo que cuenta en una entrevista no son las preguntas, sino las respuestas. Si una persona tiene talento, se le puede preguntar la cosa más trivial del mundo: siempre responderá de modo brillante y profundo. Si una persona es mediocre, se le puede plantear la pregunta más inteligente del mundo: responderá siempre de manera mediocre. Si tales leyes se aplican a un hombre que se debate entre el cálculo y la pasión, fíjate: después de haberle escuchado no te queda en la mano más que un puñado de aire.<sup>65</sup>*

La respuesta como prioridad impuesta proporciona a la entrevista una condición categórica de testimonio soberano para la posteridad, abierta a

---

<sup>64</sup> FALLACI, Oriana (1986): *Entrevista con la Historia*. Edición ampliada y revisada. Traducción de María Cruz Pou; Antonio Samons para las nuevas entrevistas. Barcelona, Editorial Noguer, p. 9. Con el título original *Intervista con la Storia*, este libro fue publicado en Milán por Rizzoli Editore en 1974.

<sup>65</sup> *Ibidem*. Pág. 137. Al aludir a la condición calculadora del entrevistado, Oriana Fallaci se refiere explícitamente al caso de Yasser Arafat que aparece en *Entrevista con la Historia: Con Arafat me encontré precisamente con un puñado de aire*. Reaccionó siempre con frases alusivas o evasivas, giros de frases que no contenían nada aparte de su intransigencia retórica y su constante temor de no persuadirme. Y sin ninguna voluntad de considerar, aunque fuera por puro juego dialéctico, el punto de vista ajeno.

posibilidades en la relación entre el Periodismo y la Historia. Y es que la posteridad, para los testimonios de *Entrevista con la Historia*, es el presente de nuestros días, por lo que esos testimonios no sólo son históricos sino también proféticos y eso lo sentimos cuando escuchamos a Arafat advertir, en la entrevista fechada en 1972, que la lucha palestina durará por generaciones. Ante esta circunstancia, Oriana Fallaci reflexionó al respecto:

*La historia de hoy se escribe en el mismo instante de su acontecer. Se puede fotografiar, filmar, grabar en cinta, como las entrevistas con los pocos que controlan al mundo y cambian su curso. Se la puede difundir enseguida, desde la prensa, la radio, la televisión. Se puede interpretar y discutir en caliente. Amo al periodismo por esto. Temo al periodismo por esto. ¿Qué otro oficio permite a uno vivir la historia en el instante mismo de su devenir y también ser un testimonio directo? El periodismo es un privilegio extraordinario y terrible, no es raro, si se es consciente, debatirse en mil complejos de ineptitud. No es raro, ante un acontecimiento a un encuentro importante, que se siente como una angustia, el miedo de no tener bastantes ojos, bastantes oídos y bastante cerebro para ver y oír y comprender, como una carcoma infiltrada en la madera de la historia.<sup>66</sup>*

*Entrevista con la Historia* es el resultado del empeño de Oriana Fallaci durante los años sesenta y setenta como periodista interesada en conocer y comprender de primera mano a personajes que detentaron el poder a través de regímenes autoritarios en África, Oriente Medio y Asia; a través del espionaje y la política de intervención que impuso una atmósfera beligerante que se ha extendido hasta nuestros días.

LA ESTRUCTURA DE LAS ENTREVISTAS de Oriana Fallaci está levantada a partir de dos niveles:

1. La introducción a cada diálogo con las impresiones personales del entrevistador sobre el entrevistado y el relato de las circunstancias en torno a la conversación que vendrá por delante.
2. La transcripción total de las preguntas del entrevistador y las respuestas del entrevistado.

En la introducción, Oriana Fallaci procura ofrecer una serie de elementos que hacen del relato una didáctica de la entrevista<sup>67</sup>, a saber:

---

<sup>66</sup> *Ibídem.* Pags. 10-11.

<sup>67</sup> Sobre este aspecto, sugerente en cuanto a definiciones y contextos históricos sobre la entrevista periodística, me he permitido incluir como Apéndice (Ver 4.2.) un material elaborado para el seminario "La entrevista periodística" que el profesor José Julio Perlado desarrolló en el curso 2000-2001 dentro del Programa de Doctorado "El mensaje periodístico: códigos, formas, contenidos y prácticas discursivas" del

1. Descripción e interpretación del entrevistado
2. Datos biográficos y bibliografía sobre el entrevistado.
3. Contextos y condiciones en torno a la realización de la entrevista.
4. Procedimiento de elaboración de la entrevista, subrayando el uso indispensable del magnetófono o grabadora como una forma de patente de veracidad.
5. Efectos de la publicación de la entrevista<sup>68</sup>.

Las introducciones que leemos en el libro han sido elaboradas ex profeso para la presentación de las entrevistas en este soporte bibliográfico. En las introducciones a las entrevistas se advierte el lapso transitado entre la publicación original de la entrevista en revistas y periódicos y la publicación en el libro dos o tres o cuatro años después según cada caso<sup>69</sup>. Oriana Fallaci fecha en abril de 1972 la entrevista con Hussein de Jordania y para cuando publica el libro en 1974 advierte que el monarca no fue sincero en sus respuestas.

*Me había dicho que los palestinos eran una inmensa mentira. Mentira. Desde el sillón en que casi desaparecía se había mostrado tan solidario con ellos, tan tolerante y tan deseoso de paz. Masticaba las palabras con la misma insistencia con que se mastica un chicle. Luego, cinco meses más tarde, Hussein lanzó a sus beduinos contra los fedayn y los diezmó en un espantoso baño de sangre; la matanza que hoy se llama Septiembre Negro [...] ¿Debo despreciar a Hussein por haberme mentado? No lo sé, diría que no. Quien es dirigente de un país atormentado como el suyo, no puede, desde luego, revelar su estrategia al enemigo, y mucho menos puede confiarse a una periodista. Si su sistema para librarse de los fedayn se basaba en una traición imprevista y en una matanza insospechada, no tenía otra elección que mentirme. Pero mintió demasiado bien y aquella mentira define al hombre que es trágico y también falaz. Trágico por*

---

Departamento de Periodismo I de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

<sup>68</sup> De manera sistemática, Oriana Fallaci refiere en las introducciones a sus entrevistas los efectos generados por la publicación de las mismas. En particular ocurre en los materiales sobre Henry Kissinger, Indira Gandhi, Ali Bhutto y Hailé Selassié, personajes que denunciaron manipulación de la información por parte de la periodista, pero ésta subraya en todos los casos la presencia de las citas de grabación como modo de verificación infalible de las palabras que aparece en el papel sin alteraciones o modificaciones con respecto al registro electrónico con que fueron recogidas puntualmente.

<sup>69</sup> Oriana Fallaci escribió sus entrevistas como colaboraciones en la revista *L'Europeo*, salvo excepciones advertidas como la conversación con Henry Kissinger publicada originalmente en el semanario *New Republic* y reproducida posteriormente por infinidad de diarios americanos. Las entrevistas contenidas en *Los antipáticos*, por ejemplo, están fechadas durante 1962, en tanto el libro apareció hasta 1964. De igual modo *Entrevista con la Historia*, de 1974, los materiales, la gran mayoría, son originales de 1972.

*destino, falaz por necesidad. ¿Quién querría estar en el lugar de Hussein?*<sup>70</sup>

Oriana Fallaci intenta comprender las razones por las que mintió el entrevistado. Lo justifica y entiende con una claridad que le proporciona la mirada retrospectiva, mirada retrospectiva que la inmediatez, en su momento, difícilmente permite. En la introducción a la entrevista se permite entonces eso: ecuanimidad y sinceridad que en el trayecto hacia el diálogo derivan en una implacabilidad franca y directa que puede resultar incorrecta, embarazosa y aterradora cuando un entrevistador –¿quizá la mayoría?– prefiere el eufemismo y el preámbulo como táctica de relación con el entrevistado.

En la transcripción total del diálogo Oriana Fallaci tiene como prioridad la insistencia en obtener respuestas. Ante la indefinición y la evasiva de Yasser Arafat, Oriana Fallaci pregunta una y otra vez –“se lo repito...”– cuáles son los límites geográficos de Palestina. Si la exigencia a una respuesta es un rasgo significativo en el procedimiento de Oriana Fallaci como entrevistadora, otro elemento fundamental en su conversación es la búsqueda de sentimientos, pensamientos e información ligada a lo biográfico del entrevistado. Oriana Fallaci procura superar el contexto político inmediato que le ocupa en términos noticiosos. Los materiales de *Entrevista con la Historia* no corresponden propiamente a lo que se conoce como un perfil periodístico, pero profundizan en aspectos de la personalidad de los entrevistados de tal forma que dota al texto de un giro de 360 grados para mostrar una visión de la totalidad del entrevistado: el personaje y sus circunstancias. La felicidad, el éxito y la fama son otros temas recurrentes en el cuestionario de Oriana Fallaci a fin de hacer notar que quienes hacen la historia son personajes de carne y hueso: contradictorios y paradójicos, autoritarios pero con el ego suficiente para derrotarse a sí mismos: Al aceptar una entrevista para explicarse dejar de ser infalibles.

Como su actitud como entrevistadora, la escritura de Oriana Fallaci es clara y directa, sin ambigüedades literaria aunque se permite ciertas licencias. En la introducción por ejemplo procura poner en marcha algunos procedimientos como imprimir sentido del ritmo a través de la repetición de palabras<sup>71</sup>, en tanto que en

---

<sup>70</sup> FALLACI, Oriana. Op.cit. Pág. 166.

<sup>71</sup> En su libro *Los antipáticos*, que revisaré más adelante, Oriana Fallaci presenta una conversación con Alfred Hitchcock que viene bien aquí citar como muestra ejemplar de este rasgo narrativo relativo a las repeticiones. En la introducción al diálogo, Fallaci describe e interpreta al personaje empleando este recurso. Escribe: De aquella foca gordinflona manaba un sudor copiosos y aceitoso, y además fumaba un apestoso cigarro cuya única ventaja era ocultarle durante largos segundos tras una densa nube azulada. Pero era Hitchcock, mi queridísimo Hitchcock, mi incomparable Hitchcock, y cada frase suya sería una perla de novedad y de alegría.

la transcripción del diálogo el esfuerzo por reproducir con la máxima precisión cómo se expresa el entrevistado deriva de pronto en manierismo, como cuando vemos el gesto de la voz de Hailé Selassié que abrevia palabra y prescinde de pronto del artículo<sup>72</sup>.

En la transcripción del diálogo se advierte también la utilización de un cuestionario con interrogantes concretas y temas específicos. Pero también son reveladores los giros imprevistos que desarrolla la entrevistadora cuando la circunstancia obliga a formular preguntas espontáneas que inducen a profundizar en la línea del discurso del momento y que hablan de la concentrada atención del entrevistador con respecto a las palabras del entrevistado que, por su parte, contesta además con otras interrogantes que provocan al entrevistado. Eso lo vemos en la conversación con Indira Gandhi:

*Un paréntesis, señora Gandhi. Usted es religiosa, ¿verdad?*

Bueno..., depende de a lo que se refiere con la palabra religión [...]

Espero que no haya sido una pregunta molesta.

No, ¿por qué?

Ésta, en cambio, sí lo será. Usted ha proclamado siempre una política de no alineamiento, pero el pasado agosto firmó un tratado de amistad indosoviético. ¿No son contradictorias ambas cosas?

Yo diría que no [...].<sup>73</sup>

Y con Hailé Selassié:

*ORIANA FALLACI.— Hay una cuestión, Majestad, que me preocupa desde que vi a aquellos pobres correr detrás de usted por un dólar de veintidós pesetas. Majestad, ¿qué siente cuando reparte limosna a la gente? ¿Qué siente ante tanta miseria?*

*HAILE SELASSIÉ.— Siempre ha habido pobres y ricos y siempre los habrá [...].*

*O.F.: Majestad, quisiera estar segura de haber comprendido bien. ¿Quiere decir, Majestad, que el que es pobre merece serlo?*

*H.S.: Nos hemos dicho que es pobre aquel que no trabaja porque no quiere [...].<sup>74</sup>*

<sup>72</sup> En la entrevista con el monarca de Etiopía, de *Entrevista con la Historia*, Oriana Fallaci reproduce las palabras del entrevistado con esa precisión de tal forma que escuchamos a Selassié hablando así cuando responde si había tenido tiempo de disfrutar de cuando vivió la juventud: Nos no comprendemos la pregunta. ¿Qué me pregunta? Por supuesto Nos hemos sido joven: ¡no hemos nacido viejo!

<sup>73</sup> FALLACI, Oriana. Op.cit. Pág. 182.

<sup>74</sup> *Ibidem*. Pág. 345.

En su conjunto, en su introducción y en la transcripción total del diálogo, las entrevistas de Oriana Fallaci transitan del resumen o la síntesis explicativa en primera persona de la introducción hacia el carácter discursivo que adquiere el diálogo al reflejar y mostrar exactamente el acontecimiento –el acontecimiento lingüístico de la conversación propiamente dicha– en la cita puntual o en la transcripción total de las palabras de los personajes en escena: entrevistador y entrevistado. El diálogo es como una abstracción de un plano general por la que atraviesa el propósito de profundizar en “el otro”. Una abstracción que da sentido y contexto y que de igual manera tiene su independencia y su soberanía como texto que se sostiene por sí mismo. En la transcripción total del diálogo encontramos la abstracción del relato de un suceso: el encuentro entre dos personas, aparentemente estáticas en términos de movilidad física; un encuentro en el que puede no ocurrir nada en cuanto acción aunque a cambio se privilegia otra actividad: la de la palabra efectiva cuya potencia y cuyo gesto vemos en la transcripción puntual y exacta de los puntos de vista de los personajes, preguntas y respuestas como breves y concretos monólogos. La dimensión y el sentido sería distinto, sería otro, si las preguntas y las respuestas aparecieran transcritas en un estilo indirecto libre en tercera persona<sup>75</sup>. Esta muestra tiene sus ventajas: proporcionar el contexto, el ambiente y la atmósfera de la conversación: pausas, silencios, gestos. Una ruta necesaria e indispensable en ciertas circunstancias,

---

<sup>75</sup> Una muestra ejemplar sobre la transcripción de un diálogo en estilo indirecto libre son los trabajos de los perfiles periodísticos planteados como reportajes sobre las personas, es decir: aquellos perfiles en los que no basta la sola conversación –o varias sucesivas– con el personaje en cuestión, sino que exigen una labor de observación detallada, descripción profunda, revisión de documentación, incluso consulta y otras entrevistas indispensables con fuentes a fin de retratar y comprender al personaje en su globalidad. En su libro *El nuevo periodismo*, Tom Wolfe señala a Rex Reed como canónico al respecto, al elevar la entrevista con celebridades a un nuevo nivel gracias a su sinceridad y su visión del detalle social, así como en la captación de un hilo anecdótico e la propia situación de la entrevista, y para ello muestra un fragmento del encuentro de Reed con la actriz Ava Gardner, “¿Duerme usted desnuda?”, en la que el periodista yuxtapone descripción con un constante uso del diálogo. El periodista mexicano Vicente Leñero también es notable en la yuxtaposición de tonos discursivos y de ello da cuenta su encuentro con la actriz María Félix contenida en su libro *Talacha Periodística*, “María Félix: Yo soy mi casa”. Ejemplar en la construcción de un hilo anecdótico dentro de la propia entrevista puede resultar el trabajo sobre Federico Fellini elaborado por el español José Luis de Vilallonga, *Fellini por Vilallonga*, donde prevalece la idea del viaje del periodista hacia el entrevistado. El reportero inglés Jon Lee Anderson, de la plantilla de la revista *The New Yorker*, es un especialista en la elaboración de los perfiles planteados precisamente como reportaje de las personas. El trazo que efectuó sobre Augusto Pinochet en los momentos antes de su incriminación internacional, “El dictador”, publicado el 25 de septiembre de 1998, es una auténtica revelación en la materia, descubriendo a un antiguo gobernante que declara Yo era sólo un aspirante a dictador, que se rodea de gente que advierte al periodista: A las personas que rodean a Pinochet no les gusta que él hable con periodistas, pero su hija Lucía lo ha animado a que me vea, porque ella piensa que si la gente entiende mejor a su padre, será menos calumniado. Ella me ha advertido que él es brusco y me pidió que no le molestara trayendo a colación el tema de los derechos humanos”. En mi propia trayectoria periodística personal he intentado poner en marcha esta noción del perfil como reportaje sobre las persona y al respecto me permito sugerir la lectura de los materiales sobre los pintores Antoni Tàpies y Julio Galán incluidos en mi libro *Entrevistas a dioses y demonios*.



como las que incluso se le presentaron a Oriana Fallaci durante el encuentro con Hailé Selassié, la única entrevista en la que incluyó acotaciones después de las respuestas a fin de precisar las intenciones y precisamente los gestos del entrevistado, y eso lo vemos cuando están hablando sobre la juventud de finales de los sesenta, presa del descontento:

*¿Hay que castigarles incluso con la pena de muerte, Majestad?*

*Hay que examinar bien la cuestión. Y en ocasiones se descubre que la pena de muerte es justa y merecida [...]*

*(La autoridad del emperador era indiscutible e indiscutida; el pueblo lo veneraba como un dios y aceptaba sin discutir cualquier decisión suya [...]). La universidad de Dais Abeba tenía normalmente más de tres mil alumnos. Sin embargo, durante ciertos semestres no había más que algunos centenares. ¿Dónde habían ido a parar los demás? Nadie lo sabía.[...] La única esperanza era que hubiesen sido confinados en "comunicades agrícolas", es decir, los acostumbrados campos de concentración, o en minas de oro, como la mina de oro del emperador, en las que trabajan sólo detenidos. No había pruebas).<sup>76</sup>*

Oriana Fallaci decidió la estructura de sus entrevistas a través de los planos discursivos señalados: La introducción por una parte y la transcripción del diálogo por otra. En la introducción explica por ejemplo que Henry Kissinger interrumpió constantemente la conversación por atender llamadas telefónicas y por atender la intromisión del personal en el despacho de la Casa Blanca donde era efectuada la conversación, que concluyó inesperadamente cuando Kissinger abandonó la escena ante la prioridad de acompañar al presidente Nixon a una gira de trabajo. Pero esas pausas están ausentes en la transcripción del diálogo que fluye como si nada lo hubiera detenido, patentando las bondades del registro electrónico de la voz ante quienes se quieren negar románticamente a dejar a un lado la libreta de notas por el magnetófono. Así lo dice la propia Oriana Fallaci:

*Para mí, nada es más precioso que las cintas. No hay apuntes taquigráficos, recuerdos, que puedan sustituir la viva voz de una persona.<sup>77</sup>*

En la transcripción total del diálogo, fundamentada en la reproducción de la palabra recopilada por un magnetófono como instrumento de verificación, Oriana Fallaci cumple con la pretendida objetividad e imparcialidad periodística: exhibe el documento de manera íntegra para su disección y dilucidación en la lectura. Pero la objetividad y la imparcialidad se desvanecen en el fondo cuando aparece de

<sup>76</sup> FALLACI, Oriana. Op.cit. Pág. 346-347.

<sup>77</sup> Ibídem. Pág. 104.

manera explícita la participación activa del entrevistador que no sólo pregunta sino opina y juzga tanto en un preámbulo como en las mismas interrogantes. Un entrevistador que no esconde simpatías y odios, que reivindica la radical subjetividad del periodista que *necesariamente debe* participar en los escenarios.

Diez años antes de *Entrevista con la Historia*, Oriana Fallaci publicó *Los antipáticos*, en 1964. En esta obra Oriana Fallaci apuntala la estructura, el estilo y la actitud que llevó hasta sus máximas consecuencias en *Entrevista con la Historia*, pero lo hace a través de personajes con un perfil amable, no obstante lo irritante que pueda parecer la celebridad de los mismos, con respecto a los dictatoriales que aparecen en *Entrevista con la Historia*. Los personajes de *Los antipáticos* son amables pero igualmente contradictorios, paradójicos y con el ego suficiente para aceptar una entrevistas que los hace vulnerables. Los toreros, los músicos, los directores de cine y los aristócratas son autoritarios en sus respectivos ámbitos, imponen tendencias y estilos de vida; son arrogantes pero quedan desarmados en el interrogatorio inteligente, dotado de agudeza y sensibilidad, desarrollado por Oriana Fallaci como una modalidad del mejor periodismo cultural del que prevalecen actitudes y procedimientos ligados al estilo Nuevo Periodismo de influencia notable hasta nuestros días

En la geografía del periodismo pueden encontrarse muestras ejemplares de entrevistas periodísticas elaboradas en la línea de trabajo de Oriana Fallaci, incluso anteriores a su tiempo. Al respecto pueden consultarse obras como *Las grandes entrevistas de la historia 1859-1992* en una edición de Christopher Silvestre, y *100 entrevistas 100 personajes* editado en México por el grupo industrial y comercial Pipsa. De manera involuntaria, o con alevosía, según los resultados que pueda arrojar cada disección, periodistas y escritores de América y Europa han desarrollado una práctica periodística con una noción personal y creativa de la profesión y del oficio periodísticos. Las periodistas y escritoras mexicanas Elena Poniatowska y Cristina Pacheco son autores canónicos de materiales bibliográficos sobre entrevistas periodísticas dotadas de descripción y constante uso del diálogo. Rosa Montero podría representar a los autores españoles en este sentido con una producción al respecto antologada en su libro *Entrevistas*: transcripciones completas de largas conversaciones, anteceditas por una breve presentación sobre cómo llegó a la entrevista y en qué condiciones fue ésta desarrollada. En el periodismo mexicano contemporáneo, Silvia Cherem ha reivindicado esta modalidad de entrevista que presenta primero una introducción y luego la transcripción total del diálogo. Su libro *Entre la historia y la memoria*, con diálogos con personajes del mundo internacional de las letras, las artes y el

pensamiento como Octavio Paz, Javier Marías y Simon Peres, es una muestra al respecto.

## 2.5. Reportaje al pie del patíbulo

### JULIUS FUCIK

Julius Fucik nació en Praga en 1903 y fue asesinado en Berlín en 1943. Escribió *Reportaje al pie del patíbulo* de prisa, en una celda de la Gestapo, poco antes de su ejecución. Fue publicado una vez concluida la guerra, en 1945. Desde entonces han aparecido traducciones en 80 idiomas. Ahora puede leerse como testimonio de un instrumento de exaltación de la moral socialista y, en particular, como testamento de un escritor que hereda una noción del oficio como operación infinita de entrega totalizadora porque se ha servido sin escrúpulos de toda la realidad para convertir en relato todo lo que le ha sucedido, incluso la propia muerte. Vinculado a la izquierda revolucionaria, Fucik reorganizó la dirección del partido comunista checo devastado por el aparato represivo nazi y se encargó de la dirección política y de la propaganda de prensa. Dirigió *Rudé Pravo* y *La Creación*.

#### EL RELATO COMO MODO DE SUPERVIVENCIA

En la certeza de la necesidad de conocimiento para comprender el mundo, a través del relato de la existencia, asalta una sospecha: lo que se pretende conocer, la existencia y la historia que se pretende relatar, desafía los géneros y la noción estilística: vale por sí mismo sin importar la clasificación como novelas o reportajes o...

Es ésta la situación de obras resultado de la escritura como consecuencia de la experiencia de vida. La experiencia personal como fuente y como hilo conductor en que los autores arriesgan a pintarse a sí mismos a través de la elaboración personal de la circunstancia vivida.

Es ésta la situación de *Reportaje al pie del patíbulo* de Julius Fucik<sup>78</sup>.

La obra del periodista checoslovaco es un testamento. Es el testamento de un hombre que dispone de sus bienes –que es su propia escritura– y declara sus pensamientos en condiciones extremas: en la claustrofobia de una celda, torturado, antes de su ejecución. Es el testamento de un periodista que

---

<sup>78</sup> FUCIK, Julius (1965): *Reportaje al pie del patíbulo*. Traducción de Sofía Monzón. Buenos Aires, Editorial Lautaro.

proporciona una noción del oficio, una noción personal, creativa y emotiva, valiente y hasta intrépida en cuanto convencido de que el periodismo es un instrumento de solidaridad con los hombres, comprometido a una causa, que debe llevarse hasta sus máximas consecuencias. Es, también, el testamento de una época de la historia contemporánea –ya concluida– antes de comenzar.

Julius Fucik es el protagonista de la historia. Aparece en la escena por una circunstancia lejana a un capricho literario o un procedimiento periodístico que le permita documentarse y aproximarse a la realidad. Lo que acontece en *Reportaje al pie del patíbulo* es la realidad, sin modificaciones ni alteraciones por un reportero que se introduce en ésta –como tal o como un personaje disfrazado– para confirmar que, en efecto, la realidad de una prisión de la Gestapo es como se la han contado o como la sospecha. En *Reportaje al pie del patíbulo* la realidad referida es tal como aparece, tal como acontece porque no se trata de una aproximación de un reportero que se disfraza y luego de la actuación se retira al hogar. Se trata de una experiencia de vida. Así de simple. Así de exacto.

JULIUS FUCIK escribió *Reportaje al pie del patíbulo* en una celda de la prisión de Pankrác, de la Gestapo, en Praga, antes de su ejecución en septiembre de 1943, condenado por el tribunal nazi de Berlín. El documento está fechado, al final, el 9 de junio de 1943; y está escrito en una narración precisa en términos temporales. Está escrito en clave de crónica, la crónica del periplo a la fatalidad, desde su aprehensión, el 24 de abril de 1942. En este aspecto, del tiempo del relato, Fucik reconstruye los hechos en primera persona del singular en presente: privilegia el presentismo a fin de dotar de actualidad a la narración; destaca de manera constante el preciso instante en que elabora la narración de su precario estado en cautiverio, los motivos del atrevimiento de su narración y las circunstancias que lo tienen ahí, y las emociones y esperanzas que la circunstancia le producen. Lo que escribo ahora no es más que el eco de los pensamientos que me acompañaron después de su partida, dice al referirse a la despedida de un camarada que ha sido trasladado a una nueva prisión, a un nuevo campo de concentración, al sitio de las ejecuciones, “sabe Dios dónde”. En otra página remite el conocimiento que tiene de la aprehensión de su esposa a Polonia y el impedimento que eso le provoca para escribir:

*Me quedan algunas semanas, quizá dos o tres meses de vida. Parece que mi expediente ha pasado al tribunal. Ahora habrá tal vez unas cuatro semanas de acusaciones contra mí en la prisión de Pankrác, y luego aún dos o tres meses hasta el fin. Este reportaje no será terminado. Tendré la*

*oportunidad de continuarlo sí aún tengo la oportunidad en estos días. Hoy no me es posible. Hoy tengo la cabeza y el corazón llenos de Gustina.*<sup>79</sup>

En otro momento, cuando precisamente cambia la estructura del relato cronológico de los hechos, con el propósito de presentar una serie de narraciones relativas a los personajes en torno a su existencia, familiares y camaradas, traidores y verdugos; Fucik considera necesario ceñirse a los hechos para construir la memoria que pretende, y advierte:

*El poco tiempo que me resta estar en la prisión de Pankrác ya no me permite dar a este reportaje la forma que debería tener. Debo ser más conciso. Mi reportaje será más bien el testimonio de los hombres que el de toda una época. Creo que es más importante.*<sup>80</sup>

Fucik escribe deprisa; podría pensarse en la tensión del diarismo por concluir una noticia en pleno cierre de edición en la redacción de un periódico de cualquier parte del mundo. Eso sería una frivolidad. La prisa de Fucik es una carrera contra la muerte. Una carrera de la memoria contra el olvido. Realmente, esto se escribe con más rapidez de lo que se vive, apunta en una página del relato. Fucik escribe porque ha sobrevivido a la tortura y escribe para sobrevivir a la muerte; y eso se advierte en la composición del relato: frases largas y barrocas sin perder claridad cuando la emoción se precipita; frases cortas y efectivas cuando las ideas y las imágenes son concretas. La celeridad de la escritura de Fucik se advierte además en la estructura del relato a través de fragmentos de diversas extensiones. *Reportaje al pie del patíbulo* está conformado por esos fragmentos que Fucik escribió deprisa, tratando de hilar cronológicamente, identificándolos con fechas o con pequeños titulares. En conjunto, este *collage* de fragmentos, escenas narrativas, adquiere también una dimensión cercana al diario y la autobiografía. La estructura así lo sugiere. Igual el tono confidencial de la voz narrativa que consigue al utilizar esa primera persona del singular en presente con otros recursos como con la segunda persona del singular como cuando revela un monólogo con el que describe el ambiente carcelario:

*Un día te llevarán para el interrogatorio, aun sin camilla y aunque te parezca imposible, caminarás. Hay un descanso en el pasillo, otro descanso en la escalera, y tú te arrastras más en cuatro que en dos patas; abajo ha hay otros detenidos que se encargan de ti y te transportan hasta el coche celular. Y después tú estás allí sentado; diez, doce personas, en la sombría celda rodante; caras desconocidas que te sonríen y a las que sonríes; alguien te susurra algo y no sabes quién es, apretás una mano y*

<sup>79</sup> *Ibidem*, pág. 58.

<sup>80</sup> *Ibidem*, pág. 63

*no sabes a quién pertenece, y finalmente el coche pasa con un barquinazo el gran pórtico del palacio Petschek y los camaradas; cinco bancos, en una espaciosa sala de paredes desnudas; cinco bancos en fila, y sentados en ellos los hombres en posición de firmes, las manos sobre las rodillas y la mirada fija en la desnuda pared del frente. Esto, muchacho, es un pedazo de tu nuevo mundo, al que llaman cine...*<sup>81</sup>

Tono confidencial también cuando se dirige a un lector distante, imaginario; cuando además intenta comunicar de manera directa una indicación, un pensamiento, a un personaje concreto: Tú lo sabes, Gusta, y yo también lo sé: no nos volveremos a ver. Pero de todos modos oigo que me gritas de lejos: ¡Adiós, querido mío!

JULUIS FUCIK se muestra en el relato como un hombre convencido del socialismo. Los ideales, las aspiraciones y los sueños están ligados a su vida misma. Y para el cumplimiento de los mismos compromete su existencia y su profesión como arma, instrumento y posibilidad de propaganda que da sentido a sus pensamientos, a su emoción, a su dolor, a su drama; a la utopía.

*Has tardado mucho en llegar, muerte. Y pese a todo, yo había esperado poder vivir aún la vida de un hombre libre, poder trabajar mucho, y amar mucho y cantar y recorrer el mundo. Justamente ahora yo maduraba y todavía tenía muchas fuerzas. Ya no las tengo, se están extinguiendo en mí. Amaba la vida por su belleza, y fui al campo de batalla. Os he querido, hombres, y era feliz cuando sentías mi amor, y sufría cuando no me comprendías. Aquel a quien hice daño que me perdone, y al que consolé que me olvide. Este es mi testamento para ustedes, camaradas, para todos aquellos que he querido. Si creen que las lágrimas borrarán el triste torbellino de la pena, lloren un momento. Pero no se lamenten. He vivido por la alegría, y por la alegría muero, y sería un agravio poner sobre mi tumba el ángel de la tristeza.*<sup>82</sup>

En *Reportaje al pie del patíbulo* encontramos un derroche de lirismo. El lenguaje de Julius Fucik es altamente emotivo y propositivo y eso alcanza su climax, incluso como una categoría, en unos fragmentos identificados como su testamento literario (véase Apéndice 5.1.) que concluye contundente: Y lo repito una vez más: hemos vivido por la alegría, por la alegría hemos ido al combate y por la alegría morimos. Que nunca la tristeza sea unida a nuestro nombre. Esa misma emoción, esa misma actitud amorosa por la vida, propositiva, Fucik la muestra en esa página en la que proporciona, del ambiente carcelario, una visión efectiva y afectiva:

<sup>81</sup> *Ibidem*, pág. 43.

<sup>82</sup> *Ibidem*, págs. 33-34.

*La prisión es una institución sin alegría. Pero este mundo de los corredores ante las celdas es más triste que el mundo de las mismas. En las celdas vive la amistad, ¡y qué amistad! Como la que se estrecha en la frente, entre grandes peligros, cuando mi vida puede estar hoy entre tus manos y mañana la tuya entre las mías. Pero este régimen de la amistad no existe en absoluto entre los guardianes alemanes. No puede existir. Viven en una atmósfera de soplonería. Cada uno persigue y denuncia al otro, cada uno está siempre alerta ante el otro, al que oficialmente llama “camarada”; y los mejores de entre ellos, que no pueden ni quieren vivir sin amigos, más bien los buscan en las celdas.<sup>83</sup>*

En la adversidad, Fucik es positivo y mantiene encendida la esperanza:

*Lo esencial es tener la seguridad interior de que este día puede ser el decisivo, que cada uno de los que se ganan puede ser aquel que te transportará por encima de la frontera que separa la vida que no quieres abandonar, de la muerte que te amenaza.<sup>84</sup>*

Convencido del triunfo por lo que lucha, comprometido con la causa y hasta me atrevería decir consecuente con la tradición checoslovaca de humanismo<sup>85</sup>, Fucik vuelve a *Reportaje al pie del patíbulo* una especie de tratado de moral, tratado que en el contexto histórico del momento habría de representar una pieza bibliográfica propagandística para el bagaje socialista<sup>86</sup>. Fucik hace visible en su narración la fortaleza de sus convicciones y la de sus camaradas dispuestos hasta inmolarse si con ello consiguen lo que pretenden:

---

<sup>83</sup> Ibídem, pág. 82.

<sup>84</sup> Ibídem, pág. 76.

<sup>85</sup> En la edición estudiada de esta obra de Fucik aparece un prólogo firmado por Alfredo Varela con el título “El triunfo de Julius Fucik”. El prólogo es un estudio sobre la vida del periodista checo y sobre la obra en cuestión, a la que Varela ubica precisamente en esa tendencia de la cultura checa que afirma tenazmente su orientación humanística y democrática. La larga lucha que debió afrontar ese pueblo para conquistar y defender su independencia., encontró siempre un eco directo en su literatura y también en las otras artes. Los escritores supieron recoger sutilmente las ansias nacionales en obras realistas y de sabor popular [...]. Cuando se produjo la invasión nazi muchos pasaron naturalmente a militar en la resistencia. Algunos de los más destacados debían pagar con sus vidas. En ese contexto Varela menciona a autores como Kerel Capek, Kurt Konrad, Stanislav Brunclik, Vaclav Kren, Jean Krejci y Vladislav Vancura.

<sup>86</sup> Después de la derrota de los nazis, en el proceso de construcción socialista de Checoslovaquia, la obra de Julius Fucik fue reivindicada. Precisamente Alfredo Varela en el prólogo de la edición argentina de *Reportaje* apunta: Y así, la voz de Fucik sigue llegando a millones de seres fortificando su fe en la vida, enseñándoles a resistir la opresión, a defender ese ardiente anhelo de la humanidad que es la paz. Es lo que reconocieron los dos mil delegados que en nombre de 81 países participaron en el II Congreso Mundial por la Paz, en noviembre de 1950, al otorgar a título póstumo al inolvidable escritor checo una distinción altísima: el Premio de Honor Internacional por la Paz.



*Centenares de miles de hombres, ¡y qué hombres!, van a caer aún antes que los sobrevivientes puedan decir: sobreviví al fascismo.*

*Ahora sólo los meses decidirán esto, y pronto serán los días. Pero esos serán justamente los más crueles. Yo he pensado siempre en lo triste que resulta ser el último soldado herido en el corazón por la última bala en el último segundo. Pero alguno tiene que ser este último. Si supiera que puedo ser yo, querría serlo aún ahora.<sup>87</sup>*

En otra página, al retratar el perfil de una joven comunista, reconstruye una conversación que enaltece ese espíritu de sacrificio:

*En febrero de 1942 su adhesión al Partido era aceptada directamente por el Comité Central. De vuelta a la casa, en una noche glacial, ella, que charlaba siempre, se mantuvo callada. Por fin casi al llegar, se paró de golpe, y despacito, tan despacito que se podía oír rechinar cada cristal de nieve, me dijo:*

*—Sé que este día es el más importante de mi vida. Desde ahora ya no me pertenezco a mí misma. Prometo no faltar a mi deber. Pase lo que pase.<sup>88</sup>*

Esta abnegación, esta relación genuina de Fucik y sus camaradas con sus causas y sus utopías, es lo que pudo explotarse como propaganda. Sin embargo, ante el sepulcro de la utopía, esa abnegación, esa relación genuina de Fucik con el mundo y con la sociedad, es lo que le proporciona ahora al relato una fortaleza como memoria de una época y testimonio de un hombre que escribió como consecuencia de su experiencia. Precisamente en ese sentido, el prologuista de la edición estudiada de *Reportaje al pie del patíbulo*, Alfredo Varela, explica cómo Fucik se desmarca de aquellos creadores que abandonan un compromiso político y moral, llamándolos esos otros desencantados que cultivan como planta exótica una angustia más o menos artificial y más o menos metafísica:

*Fucik no es el desesperado que busca la tragedia como una forma de afirmar su “yo” y escapar así a la angustia del “néanut”. Si acepta la muerte con serenidad es porque resulta la única manera de continuar viviendo, de reafirmar los ideales, que inspiraron su existencia. El héroe se yergue sobre su catástrofe individual porque participa del destacamento combatiente y sabe que aunque él caiga, los otros han de seguir y tienen ganada la batalla.<sup>89</sup>*

---

<sup>87</sup> FUCIK, Julius. Op.cit., pág. 63.

<sup>88</sup> Ibídem, pág. 68.

<sup>89</sup> VARELA, Alfredo. “El triunfo de Julius Fucik”. Prólogo a *Reportaje al pie del patíbulo* de Julius Fucik. Buenos Aires, Lautaro, 1965. Pág. 8.

JULIUS FUCIK nació en 1903. Estuvo encargado de la dirección política y de la propaganda del Partido Comunista de Checoslovaquia. Dirigió el órgano central de ese partido, según lo informa en su *Reportaje*. Eran los años en que Checoslovaquia fue entregada a Hitler por sus aliados occidentales. Los comunistas son señalados como ilegales. Fucik trabaja desde la clandestinidad. La Gestapo lo aprehende. En la prisión, de manera sorpresiva, un guardia le proporciona papel y lápiz para que cumpla su misión de escritor; material que después de la derrota de la Alemania hitlerista, en mayo de 1945, fue recuperado<sup>90</sup> y publicado como libro<sup>91</sup>. El mismo Fucik muestra la situación en una página de *Reportaje* como parte del proceso en que fue elaborando el relato:

#### KOLIN

*Fue una noche durante el estado de sitio. El guardián con uniforme SS que me hacía entrar en la celda, hizo como que revisaba mis bolsillo.*

*—¿Qué pasa? —me preguntó despacito.*

*—No sé. Me han dicho que seré fusilado mañana.*

*—¿Y eso lo ha asustado?*

*—Lo descontaba.*

*Mecánicamente, con un ademán fugitivo, rozó el revés de mi saco.*

*—Es posible que lo hagan. Si no mañana, quizá más tarde y quizá nunca. Pero en estos tiempos... es mejor estar preparado.*

*Y se calló nuevamente.*

*—Si usted quisiera de todos modos... ¿Quiere dejar un encargo para alguien? ¿O escribir? No para ahora, ¿comprende?, sino para el futuro; cómo llegó usted aquí, si alguien lo traicionó, que conducta observaron*

<sup>90</sup> En la edición estudiada de *Reportaje al pie del patíbulo* aparece una introducción firmada por Gusta Fuciková, esposa de Fucik. En una líneas, la compañera del escritor explica la manera en que rescató el original de la obra: Supe que Julius fucik había sido ejecutado en Berlín el 8 de septiembre de 1943, quince días después de ser condenado. Supe también que Julius Fucik había escrito en la prisión de Pankrác. Fue su guardián, A. Kolinsky, quien le facilitó los medios de hacerlo. Fue él también quien se llevó a escondidas las hojas del manuscrito redactado en la prisión. Tuve una entrevista con ese guardián. Poco a poco recibí todo lo que Julius Fucik escribió en su celda de Pankrác. Las hojas, numeradas, estaban ocultas en casa de distintas personas y en diferentes lugares; las he reunido y hoy la presento al lector. Es la última obra de Julius Fucik.

<sup>91</sup> Alfredo Varela proporciona, en el prólogo de la edición estudiada de *Reportaje...*, edición argentina de 1965, la siguiente información editorial sobre esta obra de Fucik: En mayo de 1950 esta obra apareció por primera vez en las librerías argentinas. Sin que se hubiera creado previamente la expectativa a su alrededor, sin la ayuda de una llamativa publicidad, la edición se agotó rápidamente. Lo mismo ocurrió con las publicadas después, y hace mucho es imposible hallar un ejemplar de la última, que data de 1958 [...]. La suerte que ha corrido este libro en la Argentina no es diferente de la que conociera en los otros países. Aquellas hojitas garabateadas por un moribundo en la cárcel de Pankrác ya han dado la vuelta al mundo. Desde que vieran la luz en Praga apenas terminada la guerra, en 1945, han aparecido unas 200 ediciones en 80 lenguas..

*éste o aquél... para que lo que usted sabe no desaparezca junto con usted...*

*¿Si quería escribir? Como si hubiera adivinado mi más ferviente deseo.*

*Al rato me trajo un papel y un lápiz. Los he ocultado cuidadosamente para que ninguna revisión pudiera encontrarlos.*

*Y no los toqué.*

*Era demasiado hermoso, no podía tener confianza. Demasiado hermoso: aquí, en la casa sombría, después de mi arresto, encontrar – vistiendo el uniforme de aquellos que para ti sólo tienen golpes y gritos– encontrar un hombre, un amigo que te tienda la mano, para que no perezcas sin dejar rastro, para que puedas dejar un mensaje a los hombres del futuro, para que al menos puedas hablar un instante a los que sobrevivirán y llegarán a la liberación... ¡Y justamente ahora! En los corredores llaman a los que van a ser ejecutados; la sangre embriaga a los brutos que gritan como bestias y el espanto aprieta la garganta de los que no pueden gritar. ¡Justamente ahora, en semejante momento, es increíble, no puede ser! Probablemente es una trampa. ¡Qué fuere debería ser un hombre para tender la mano por propia iniciativa en una situación semejante! ¡Y qué audaz!*

*Ha pasado un mes, más o menos. Ha terminado el estado de sitio, los gritos son más débiles y los momentos crueles casi son recuerdos. Es otra vez durante una noche, al volver del interrogatorio; de nuevo el mismo guardián frente a mi celda.*

*–Según parece, usted se libró. ¿Por qué? –y mirándome con ojo escrutador–: ¿Todo estaba en orden?*

*Comprendí muy bien la pregunta. Me emocionó profundamente. Y más que ninguna otra cosa me persuadió de su honradez. Esa pregunta sólo podía hacerla un hombre con derecho a hacerla. Desde ese momento tuve confianza en él. Era uno de los nuestros.<sup>92</sup>*

Ese atributo de la voz narrativa y del tiempo en *Reportaje al pie del patíbulo* que destaca el aquí y el ahora de los sucesos, como si estuvieran ocurriendo, está dotado de una precisión en los detalles y en las descripciones. Cuando Fucik narrar sin lirismos, de manera concreta en primera personal del singular, en tiempo presente, los hechos y las personas son visibles porque están reconstruidos y transcritos por medio de la exactitud:

#### CELDA 267

*Siete pasos desde la puerta a la ventana, siete pasos de la ventana a la puerta.*

<sup>92</sup> FUCIK, Julius. Op.cit. Pág. 92-94.

*Conozco esto.*

*¡Cuántas veces he recorrido este espacio sobre el piso de abeto, en mi celda de Pankrác! [...]. Siete pasos adelante, siete pasos atrás. En una de las paredes hay un camastro de madera. En otra, un armario de un marrón sombrío, donde se guardan nuestras escudillas de tierra cocida. Sí, conozco esto.<sup>93</sup>*

Fucik profundiza en los detalles. Los vuelve categoría. Las sombras de los barrotes de la ventana de la prisión, un detalle que podría resultar desapercibido, son para Fucik sintomático de la represión:

*La número 267 es una celda que mira al norte; sólo durante los meses de verano, y por contados minutos, el sol, ante de ponerse, dibuja sobre la pared que da al oriente, la sombra de los barrotes de la ventana [...]. ¡El Sol, con qué esplendor brilla! Este redondo hechicero, cuantos milagros pinta ante los ojos de los hombres. Y tan pocas personas viven al sol. Pero pronto va a resplandecer y los hombres vivirán bajo sus rayos. Es hermoso saber. Pero tú desearías saber algo infinitamente menos importante: ¿brillará para nosotros? Nuestra celda mira al norte. Sólo algunas veces, en verano, cuando el día es verdaderamente hermoso, vemos ponerse el sol.<sup>94</sup>*

Fucik describe con palabras efectivas por medio de la acción, sin adjetivos innecesarios.

*El médico vino por la mañana.*

*Pero todo esto lo supe mucho más tarde.*

*Llegó, me aucultó y sacudió la cabeza. Luego volvió a la enfermería, rompió la partida de defunción hecha a mi nombre la víspera, y dijo (elogio de especialista):*

*—¡Qué naturaleza de caballo!<sup>95</sup>*

En la reconstrucción de los hechos, los diálogos en *Reportaje* son escasos y breves, suficientes para proporcionar al relato tonos coloquiales y cotidianos.

*Alguien llama.*

*¿De noche, a esta hora? ¡Quién podrá ser?*

*Los visitantes son impacientes. Golpes en la puerta.*

*—¡Abrán: policía!*

*—Rápido, a las ventanas, huyan! ¡Tengo revólveres, protegeré vuestra huída!*

<sup>93</sup> *Ibidem.* Pág. 35.

<sup>94</sup> *Ibidem.* Pág. 42.

<sup>95</sup> *Ibidem.* Pág. 34.

*Demasiado tarde. La Gestapo ya está bajo las ventanas apuntándonos con las pistolas. [...]*

*Estoy decidido.*

*Salgo de mi escondite.*

*–¡Ah! Aquí hay otro.*

*Primer golpe en la cara; quizá quieren ponerme knock out. [...]*

*–¿Quién eres?*

*–El profesor Horak.*

*–Mentira.*

*Su reloj pulsera marca las once.*

*–Revísenlo.*

*Empiezan a revisarme; me desnudan.<sup>96</sup>*

La escritura como consecuencia de la experiencia de vida. La experiencia personal como fuente y como hilo conductor. Contarse para contar. Egon Erwing Kisch en *De calles y noches de Praga* (véase II.11.), George Orwell en *Sin blanca en París y Londres* (véase II.17.), Günter Wallraff en *Cabeza de turco* (véase II.24.) y Hunter S. Thompson en *Los Ángeles del Infierno* (véase II.21.), lo muestran al involucrarse como reporteros en los hechos como modos de aproximación a los mismos, como modo de acceso a la realidad y a la información. Dostoyevski formula una meditación filosófica al respecto en terrenos novelísticos con *Memoria del subsuelo*, en tanto Álvaro Mutis entrega una pieza testimonial cargada de lirismo con *Diario de Lecumberri*. En las obras de Dostoyevski y Mutis destaca la idea de soledad del hombre. En *Memoria...* una soledad interior, en *Diario...* una soledad exterior. Dostoyevski reflexiona sobre el hombre y su antítesis. Mutis, la refleja a través de su experiencia carcelaria. Dostoyevski y Mutis ofrecen largos monólogos, voces en primera persona. *Diario de Lecumberri* es testimonio y consecuencia de la experiencia de vida del autor: cinco escenas narrativas con precisas y fotográficas descripciones.

Son estas obras ejemplares de la actitud postulante de Fucik: escribir para que no perecer sin dejar rastro. Escribir para no morir, para sobrevivir, para perpetuar una experiencia del horror, testimonio de la misma. Encontramos así también a la autobiografía precisamente como consecuencia de la experiencia de vida; encontramos así *Si esto es un hombre* de Primo Levi. Y también *El largo viaje* de Jorge Semprún, escrita de manera barroca, circundante: repetición constante de frases cortas para imponer un ritmo vertiginoso y angustiante como lo es un hacinamiento de cuerpos en un vagón de tren. La historia de *El largo*

---

<sup>96</sup> *Ibidem*. Pág.22.

*viaje* es contada por un narrador involucrado en la acción. La experiencia del narrador es el hilo conductor de la historia, contada en la primera persona del singular y, por momentos, en la tercera personal del plural. Semprún no recurre al estilo indirecto flaubertiano, por ejemplo, para contar la historia a través de un relator invisible omnisciente; el relator es una personaje, el protagonista, determinador del punto de vista. Flaubert propone la intemporalidad de la voz narrativa para conseguir la objetividad de un mundo de ficción; autores como Semprún escriben desde una perspectiva personal y subjetiva para reconstruir lo acontecido en el mundo real. Con Julius Fucik ocurre de la misma forma.

## 2.6. Noticia de un secuestro

### GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Es este el momento en que para nosotros, para muchos de nuestra generación, Gabriel García Márquez es como un dios. Es un buen momento, podemos afirmarlo con satisfacción, marcado por el signo de las contradicciones. Es un momento que atravesamos con seriedad y al mismo tiempo con displicencia en algunas partes del trayecto. Es el momento de las decisiones en circunstancias de una hegemonía de pragmatismos y modas para la cual somos indulgentes. Es este el momento en el que necesitamos respuestas, y en García Márquez las encontramos. García Márquez es un Nobel de Literatura que nunca ha dejado de sentirse reportero. Eso lo consideramos un mérito y de éste extraemos un compromiso práctico, técnico y moral, con el que nosotros podemos poner en marcha procedimientos para ejercer el periodismo al nivel que el periodismo merece. Todavía no advertimos los límites en la obra periodística de García Márquez, sus defectos; incluso su vida, su faceta de célebre personaje público blanco de prejuicios, tampoco nos inspira desconfianza alguna y nos tiene sin cuidado. Lo que fundamentalmente queremos de García Márquez, y por lo que lo reclamamos íntegramente para nuestra profesión, es su actitud ante la vida y para la vida, su forma de registro, los recursos con los que cuenta para escribir una historia que esté basada exclusivamente en experiencias personales y la tendencia que impuso, quince o veinte años antes de la proclamación que Tom Wolfe hizo con el Nuevo Periodismo, de reconstruir la realidad tal y como si se hubiera estado ahí, despojando a la profesión de las sombras del mercantilismo al poner en marcha la idea de que la noticia no es siempre la que se da primero sino la que se da mejor. Y de ello dan cuenta los reportajes *Relato de un naufrago*, publicado originalmente en 1955 en el diario *El Espectador* de Bogotá, y *Noticia de un secuestro*, publicado en 1996 en forma de libro.

### DEVOTOS DEL DEICIDA

LA OBRA PERIODÍSTICA DE GARCÍA MÁRQUEZ sumaba, hasta finales de los años ochenta del siglo veinte, unas cuatro mil quinientas páginas según la contabilización del profesor Pedro Sorela Cajiao para una tesis doctoral, que publicó con el título *El otro García Márquez. Los años difíciles*. Sorela Cajiao se concentró en estudiar la obra periodística de García Márquez, obra que considera

ha suscitado un interés tardío y minoritario por una razón sencilla: la gran cantidad y éxito de sus novelas que, a partir de *Cien años de soledad*, en 1967, le cambian la vida al escritor e incluso le alejaron del periodismo durante una larga temporada. Sorela Cajiao realizó una investigación sobre el otro García Márquez: el periodista, del que hace un recuento de los recursos que utiliza para conseguir una claridad y capacidad de comunicación envidiable. Para el profesor Sorela Cajiao, la principal aportación de García Márquez es la demostración casi empírica, desde el punto de vista periodístico, de que es posible el mantenimiento de un alto nivel de calidad con fórmulas de estilo hoy heterodoxas, y sin necesidad de reducir al heterodoxo al gueto de la página de colaboraciones, opinión, cultura y demás. Dice Sorela<sup>97</sup>:

*Porque la heterodoxia de García Márquez es practicada en casi todos los “géneros” del periodismo, y eso es lo que importa y no las cuatro mil quinientas páginas: la columna diaria, el suelto editorial y anónimo, la crítica de cine, el reportaje, la crónica del exterior, el reportaje extenso, la novela de no-ficción, el artículo excepcional. Sin duda practica unos con menos fortuna (la crítica de cine) que otros (el reportaje extenso), pero en cualquier caso lo hace con un estilo personal inconfundible, que no sólo lo rescata del limbo multitudinario de la producción periodística, sino que infunde considerable optimismo a todo aquel que cree en la permanente renovación de los géneros como condición para la supervivencia del periodismo escrito.*

Toda la obra periodística de García Márquez está punteada de anuncios más o menos claros de su obra literaria en general, y encontrar esos anuncios no sólo da una idea del largo aliento de la imaginación garciamarquiana sino que es uno de los principales placeres para investigadores como el profesor Sorela Cajiao. Sobre esas señales que, como eslabones, unen toda la escritura de García Márquez, que destrozan las barreras entre los géneros y permiten ver su obra como algo homogéneo, el profesor Sorela Cajiao concluye:

*Para leer la obra periodística de García Márquez es preciso no olvidar que ésta es paralela a su obra de creación y que, dentro de ésta, el escritor valora el cuento como un género superior. De la misma forma habría que recordar –esta posibilidad es más probable– que el novelista es también un periodista que ha ejercido este oficio durante años.*

En otra tesis doctoral, biblia para entender la obra garciamarquiana desde el punto de vista literario, Mario Vargas Llosa afirma que escribir una novela corresponde a un acto de rebelión contra la realidad, contra dios, contra la

---

<sup>97</sup> SORELA CAJIAO, Pedro (1988): *El otro García Márquez. Los años difíciles*. Madrid, Mondadori, p. 255.



creación de Dios que es la realidad; es una tentativa de corrección, de cambio o abolición de la realidad, de sustitución por la realidad ficticia que el novelista añade y crea. Pienso y definiendo lo contrario sobre periodismo. Hacer periodismo corresponde a un acto de solidaridad con la realidad y sobre todo un acto de solidaridad con el hombre. En cualquier caso, novelista o reportero, no es fácil detectar el origen de la vocación de un escritor, el por qué escribe un escritor está visceralmente mezclado con el sobre qué escribe. Y de ello da cuenta Vargas Llosa en su tesis *García Márquez: lenguaje y estructura en su obra narrativa* que después publicó con el título *Historia de un deicidio*<sup>98</sup>:

*Los “demonios” de su vida son los “temas” de su obra. Los “demonios”: aquellos hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad y a los que tratará simultáneamente de recuperar con las palabras y la fantasía, en el ejercicio de esa vocación que nació y se nutre de ellos, en esas ficciones en las que ellos, disfrazados o idénticos, omnipresentes o secretos, aparecen y reaparecen una y otra vez, convertido en “temas”.*

Vargas Llosa señala que los demonios constantes en la obra de García Márquez proceden esencialmente del mundo de su infancia. Las fuentes literarias de García Márquez proceden del pasado. En el caso de la obra periodística podemos afirmar que las constantes de García Márquez proceden del presente. Los demonios periodísticos de García Márquez están en la realidad que vive en el curso de los días, lo que suscita su interés. Así se entrelazan pasado y presente, historia y actualidad, memoria y realidad. Reconstrucción literaria, reconstrucción periodística, reconstrucción ficticia fundamentada en la realidad, reconstrucción de la realidad con técnicas literarias. Literatura y periodismo, estrechamente entrelazados, difícil comprender una sin la otra y que arrojan una conclusión: los hechos determinan las formas y las condiciones en que se habrá de escribir una historia con registro de cuento o novela, reportaje o artículo, guión cinematográfico u obra de teatro.

Explica Sorela Cajiao en su investigación:

*Esta tendencia a la reconstrucción puede provenir de una doble característica: la del periodista riguroso que indaga las causas de los hechos que relata y la del escritor que profundiza en el mundo que*

---

<sup>98</sup> Mario Vargas Llosa publicó una síntesis de su estudio en el número 1 de la revista *Libre*, 1971, que un grupo de escritores latinoamericanos publicaron en París bajo la coordinación de Plinio Apuleyo Mendoza.

*describe, que se remonta al comienzo para comprender lo que sucedió después.*

*Noticia de un secuestro* cumple con estas condiciones patentadas con el adjetivo garciamarquiano. Es una reconstrucción de la realidad, sin ficción. Sin dejar de considerar que disminuyó el alejamiento al periodismo que propiciaba el García Márquez escritor famoso de novelas y cuentos, *Noticia de un secuestro* corresponde a uno de los demonios de García Márquez: la Colombia contemporánea fracturada, herida por las guerrillas, el narcotráfico, el terrorismo, la violencia. Ese demonio era una asignatura pendiente. Con *Noticia de un secuestro*, García Márquez exorcizó ese demonio –hablando en términos vargasllosiano– y saldó una deuda consigo mismo y con su país: volver a hacer periodismo con la escritura de un reportaje sobre la realidad colombiana que en algunos momentos lo ha orillado al exilio y para la que él mismo ha jugado un papel polémico y decisivo –sospechoso a veces intermediador en otros– al grado de que no pocos le solicitan algo que él asume con sentido del humor: la candidatura a la presidencia.<sup>99</sup>

*NOTICIA DE UN SECUESTRO* es una reconstrucción de precisión de datos, descripciones y detalles para mostrar de manera creíble una historia real y verdadera, que ocurrió tal y como la cuenta García Márquez. Ni más ni menos. Sin adjetivos ni metáforas (salvo minúsculas excepciones sin alterar el resultado). Es una obra de información y reconstrucción.

*Noticia de un secuestro* es un reportaje sobre una serie de secuestros a periodistas ocurridos en Colombia entre 1990 y 1991, y las diligencias para la liberación de los mismos. En la ambición por conocer antecedentes y proporcionar contextos, García Márquez convierte también el material en un reportaje en torno a las negociaciones de una ley de extradición de narcotraficantes a los Estados Unidos y, además, en un reportaje de los últimos días de Pablo Escobar, el corazón del cartel de Medellín. *Noticia de un secuestro* es testimonio de un momento de la historia pública de Colombia y la referencia de las historias privadas de los protagonistas. Es el reportaje del sufrimiento de los personajes de un secuestro: secuestrados, secuestradores, familiares y autoridades. El secuestro como chantaje y como respuesta a operativos

---

<sup>99</sup> El periodista César Romero Jacobo le preguntó de tajo a García Márquez, y así lo consigna en su artículo “Gabriel García Márquez, periodista”, publicado en el suplemento “El Ángel” del diario mexicano *Reforma*, el domingo 9 de junio de 1996: ¿Podría llegar a ser Presidente de Colombia?. Y el escritor respondió: Eso es una insensatez a la que no me atreveré porque mis compatriotas podrían ser tan insensatos como para aceptarla.

policíacos que concluyen con fracasos irreparables. El secuestro como experiencia de vida, como prueba de amor, lealtad y sacrificio.

Organizada en once capítulos y un epílogo, la estructura de *Noticia de un secuestro* es cronológica, pero con regularidad aparecen referencias y anuncios del desenlace conocido, propio de los relatos garciamarquianos que alternan elementos de esperanza y desesperanza: cuando todo parece perdido, algo permite recobrar la esperanza. Así nos advierte, desde las primeras páginas, cuando muestra las primeras aprehensiones, lo inconcebible que resulta que dos de las secuestradas lograran sobrevivir en aquel cuarto de mala muerte y durmiendo en un solo colchón tirado en el suelo. Con esta alternancia y con un juego de tiempos verbales en pasado y en presente, García Márquez estira y encoge el hilo de la historia para mantener la tensión en el cómo ocurrieron los hechos que reconstruye y que en su momento –seis años antes de la publicación del libro– fueron transmitidos por los medios de información. García Márquez es exacto y puntual en su investigación y en su documentación verificable por todos; y también es consecuente con aquellos hechos que ocurrieron de manera precipitada porque imprime en su registro la velocidad con que se dieron.

La credibilidad y el ritmo de la narración son las claves con las que García Márquez fundamenta *Noticia de un secuestro*.

Son éstas y otras virtudes aportadas exclusivamente por el talento del narrador lo que convierte a *Noticia de un secuestro* en un reportaje que se sostiene pese a la pérdida de la noticia en sí misma. El profesor Sorela Cajiao considera que en *Relato de un naufrago* la principal virtud es precisamente la veracidad. Y es cierto. García Márquez emprendió sus empresas, primero con *Relato de un naufrago* y cuarenta años después con *Noticia de un secuestro*, con la ventaja de conocer las historias antes de comenzar ambos proyectos. Y al conocer toda la historia –dice el profesor Sorela Cajiao– puede planearla, centrar sus capítulos en torno a hechos concretos y, sobre todo, escoger el momento del corte, como en toda buena serie periodística de forma que el interés de los lectores se mantenga.

Cuando de reconstruir se trata, las condiciones y los procedimientos de García Márquez son los ideales. Pero no cuando las urgencias de la redacción de un diario reclaman ese texto a la voz de ya. El material de *Relato de un naufrago* lo escribe García Márquez después de que la noticia se había contado a pedazos muchas veces y, como lo dice él mismo en el prólogo del libro, estaba manoseada, pervertida y los lectores parecían hartos de un héroe que se alquilaba para anunciar relojes. Convencido desde entonces de la idea de que la

noticia no es siempre la que se da primero sino la que se da mejor, García Márquez recibió el impulso de sus editores de *El Espectador* de Bogotá para reconstruir minuto a minuto la aventura del naufrago, encontrando en aquel rastreo agotador la verdad nunca publicada hasta entonces: que la nave cayó al mar por el sobrepeso de carga de contrabando. Algo similar ocurre con *Noticia de un secuestro*. A García Márquez le llega en 1993 la idea de reconstruir los hechos de *Noticia de un secuestro*, ocurridos entre 1990 y 1991. El trabajo previsto para un año se prolongó por casi tres; en sesiones diarias, de las 8:30 de la mañana a las 2 de la tarde, con el apoyo de dos colaboradoras que le ayudaron a recopilar datos y transcribir información. Tres años para conseguir lo que el propio García Márquez considera el libro más difícil de lo que ha escrito porque él quería saber si era capaz de contar, sin literatura, una historia real contemporánea, recrear la inenarrable atmósfera de zozobra y terror que vivió una sociedad atosigada por el narcotráfico: los magnicidios, los carrobombas, el estallido de un avión, el asesinato de cuatro candidatos presidenciales, las decenas de atentados contra periodistas, las continuas masacres, los secuestros.

Ocho semanas antes de junio de 1996, justo cuando era apurado por sus editores para realizar las correcciones finales de *Noticia de un secuestro*, García Márquez compartió algo de su oficio como periodista con un grupo de doce reporteros de cinco países en la sede de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano que él mismo preside en Cartagena de Indias, Colombia. Entre esos reporteros se encontraba el mexicano César Romero Jacobo. En ese taller, García Márquez contó la novela personal que está detrás del libro. Romero Jacobo da testimonio y al respecto recoge las palabras del Nobel<sup>100</sup>:

*La imaginación nunca es más fuerte que la realidad. Los episodios más raros de mis novelas, incluso, no son totalmente inventados. La invención completa es difícil de creer. En este libro [Noticia de un secuestro] todos los detalles son reales. Hasta donde es humanamente posible todo fue corroborado. Y si el mismo Pablo Escobar no pudo revisar el texto es porque ya está muerto. Yo sé que él habría aceptado verme.*

Credibilidad y veracidad son virtudes de las que está dotado el reportaje de García Márquez. Pero la generosidad del reportero se extiende hacia otro atributo del relato: la visibilidad. García Márquez muestra los hechos por medio de la acción y describe con verbos y palabras efectivas. La narración muestra la violencia pero no hace brotar la sangre; la fuerza del relato está lejos de la morbosidad y se centra en dibujar el miedo y la valentía de las víctimas, la fría y

---

<sup>100</sup> ROMERO JACOBO, César: "Gabriel García Márquez, periodista". México, *Reforma*. Suplemento cultural "El Ángel", domingo 9 de junio de 1996.

la crueldad contradictoria de los secuestradores. No despega los pies en ese sentido ni pretende mayores ambiciones, juega con las reglas del periodismo pero se permite procedimientos literarios particularmente en la yuxtaposición de puntos de vista.

Precisamente esta contención en *Noticia de un secuestro* a volverse literatura ha provocado, sin embargo, la desilusión de algunos estudiosos de la obra periodística de García Márquez, como el profesor catalán Albert Chillón. En su libro *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Chillón considera que, después de haber escrito *Relato de un naufrago* y *Batemán: un misterioso final*, un reportaje novelado sobre la desaparición del líder guerrillero colombiano Jaime Batemán Cayón, García Márquez parecía apuntar a una nueva dirección, más ambiciosa, en el cultivo del reportaje novelado. Dice Chillón<sup>101</sup>:

*Algunos incluso nos preguntamos por entonces hasta dónde podría llegar el escritor colombiano si se propusiese aplicar su pericia narrativa al reportaje con la misma audacia y ambición con que lo hizo Capote en "In Cold Blood".*

*El esperado momento de la comprobación llegó en 1995 [sic], cuando García Márquez publicó "Noticia de un secuestro" [...]. El balance, sin embargo, era ambivalente: si por un lado el libro era fruto de una investigación periodística y documental escrupulosa, por otro el escritor parecía haberse inhibido a la hora de emplear con decisión todos los procedimientos y recursos narrativos que le han dado merecido prestigio como habilísimo contador de historias. El resultado: una narración repleta de información interesante pero un tanto plana, carente de relieve y de esa capacidad de evocación propia de los grandes relatos facticios. Como si el escritor, un maestro en el arte de narrar, hubiese tenido miedo de desvirtuar la calidad periodística de su trabajo por el hecho de usar recursos narrativos característicos –pero en modo algunos privativos– de la narrativa de ficción. Treinta años antes, a Capote no le tembló el pulso en parecido lance.*

*Noticia de un secuestro* es precisamente una obra de información y no de creación. Es reportaje, no novela. García Márquez refleja los hechos de un modo estricto, pero prescinde de la rígida disciplina lineal que la convención exige: sí, como hemos visto y como seguiremos viendo, el registro de *Noticia de un secuestro* emplea recursos y procedimientos literarios –yuxtaposición de puntos de vista, intercambio de tiempos verbales, etcétera– pero García Márquez los ejecuta con sobriedad: la escritura del reportaje está desprovista de adornos.

---

<sup>101</sup> CHILLÓN, Albert (1999): *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, p. 342.

García Márquez se contiene precisamente para no desvirtuar la condición periodística del relato. Privilegia la claridad periodística y evita la ambigüedad literaria. No añade algo ni modifica los hechos que reconstruye porque de lo contrario transgrediría la frontera entre reportaje y novela, así haya sido un sólo dato, un sólo detalle el inventado. Su transgresión en todo caso está en explotar las posibilidades del mestizaje de la entrevista con la crónica que aplica simultáneamente para construir el reportaje. El gusto y la preferencia de Chillón por Capote resta méritos a la obra de García Márquez. *A sangre fría* y *Noticia de un secuestro* son reportajes similares en cuanto a que sus autores tienen la ambición de permanecer completamente al margen de la narración, pero son distintos en sus registros. *A sangre fría* es más versátil en sus recursos como cuando aparecen transcritos con tipografía en cursiva los documentos epistolares. *Noticia de un secuestro* está alimentada también de documentos epistolares pero su registro aparece en forma indirecta; García Márquez no exhibe las cartas y los comunicados consultados; la información que le proporcionan estas fuentes le sirven de bagaje y de contexto para mostrar y explicar los hechos que reconstruye. Truman Capote llegó a advertir<sup>102</sup> que su escritura se volvía de pronto densa, que utilizaba tres páginas para llegar a resultados que debió alcanzar en un simple párrafo, y concluía: Un escritor debería tener todos sus colores y capacidades disponibles en la misma paleta para mezclarlos y, en casos apropiados, para aplicarlos simultáneamente. Pero ¿cómo?.

En la forma con que García Márquez resolvió *Noticia de un secuestro* está una posible respuesta a Capote, y a algunos estudiosos desilusionados.

*NOTICIA DE UN SECUESTRO* privilegia el presentismo para otorgar actualidad. García Márquez destaca el aquí y ahora de los sucesos a través del juego de tiempos verbales al que nos referíamos con anterioridad, correspondiente a la combinación –dentro de un estilo indirecto libre– de una voz narrativa en pasado perfecto cuando narra y en pasado imperfecto y hasta en presente por momentos cuando hace referencia o transcribe los comentarios de los protagonistas a la distancia de los hechos. Los hechos, como indicamos, ocurrieron de manera precipitada, una manera cuya única forma de registro posible es el de una narración ágil, sin obstáculos y procurando mantener un ritmo vertiginoso. Escribir es un acto hipnótico, un acto de envenenamiento; cuando la prosa cojea, el lector se despierta y te abandona, dice García Márquez en palabras que recoge Romero Jacobo. García Márquez cuida cada detalle, cada palabra, cada

---

<sup>102</sup> CAPOTE, Truman (1994): *Música para camaleones*. Barcelona, Anagrama, p. 13.

verbo. García Márquez no es víctima ni esclavo de las fuentes. En la reconstrucción lo que cuenta es el bagaje y la asimilación de la información recopilada; García Márquez considera innecesario atribuir la procedencia de la información para no entorpecer con acotaciones la narración directa y fluida de los hechos tal y como si se hubiera estado ahí. Otra vez, los hechos mostrados por medio de la acción, de la visibilidad, que al mismo tiempo le permiten al autor del reportaje tomar distancia de los acontecimientos; prefiere no involucrarse en la reconstrucción de los hechos para evitar la emocionalidad. En *Noticia de un secuestro* sólo aparece la presencia del narrador con pequeños guiños como cuando opina que fue una decisión valiente y generosa el que Beatriz haya optado permanecer con Maruja en cautiverio cuando los secuestradores reconocieron que la habían aprehendido por equivocación, o como cuando dice que Azeneth, un personaje incidental, sólo sabrá que habló por teléfono con el mismo Pablo Escobar “si se le ocurre leer este libro”.

COMO ENTREVISTADOR, GARCÍA MÁRQUEZ revela su interés por los detalles más minuciosos y visuales; los busca y los muestra como si se tratara de información para un guión cinematográfico. Se trata de detalles que implican precisión de datos y de descripciones como recurso para hacer creíble lo que cuenta. Esta obsesión por los detalles hace que eleve al nivel de categorías algunas descripciones, como cuando señala, en la frase inicial, que antes de entrar en el automóvil, una de las secuestradas miró por encima del hombro para estar segura de que nadie le acechaba. Desde la apertura del reportaje anuncia la desgracia y hasta el desenlace que ya de por sí es conocido pero el autor se atreve porque tiene la certeza de que el ritmo de la narración, ágil y fluida, mantendrá el interés por cómo fue desarrollada la situación. Las puestas en escenas de García Márquez son potentemente visuales y por lo general anuncia la fatalidad de una tragedia, un recurso también patentado con el adjetivo garciamarquiano que se da desde el título mismo de la obra, de éste y de otras como *Crónica de una muerte anunciada* y *Relato de un Náufrago*.

García Márquez ha reconocido que nunca fue un buen entrevistador en cuanto a desarrollar el género mismo, transcribiendo preguntas y respuestas, aunque sí como recursos para conseguir información, y lo hace de una manera aguda. Pero nunca exhibe sus métodos ni sus formas de preguntar; sólo muestra los resultados o, mejor aún, la reconstrucción de los resultados que son las respuestas de las entrevistas. Para *Noticia de un secuestro* entrevistó a no menos de 50 personas que le proporcionan los diversos puntos de vista que utiliza para el relato: secuestrados, familiares de secuestrados, gobierno, secuestradores. El punto de vista predominante como eje central del relato

corresponde a la visión de los hechos desde una de las periodistas secuestradas, Maruja Pachón, y de su esposo, Alberto Villamizar, dedicado a conseguir su liberación. García Márquez reconstruye versiones, parafrasea respuestas que le fueron dadas en primera persona del singular y las coloca en estilo indirecto con énfasis en la tercera persona del singular; el mismo recurso de reconstrucción que utilizó para *Relato de un naufrago*, aunque para éste la voz narrativa es la primera persona del singular. Sobre esta cuestión de paráfrasis de la entrevista, García Márquez respondió una serie de preguntas a Peter H. Stone, contenidas en el libro *Confesiones de escritores. Los reportajes de Paris Review*:

*No había preguntas y respuestas [en Relato de un naufrago]. El marinero simplemente me contó sus aventuras y yo las rescribí al usar sus propias palabras y en primera persona, como si él estuviera escribiendo. Cuando el trabajo se publicó seriadamente en un periódico, una parte cada día durante dos semanas, estaba firmado por el marinero, no por mí. Sólo veinte años más tarde fue publicado y la gente se enteró de que yo lo había escrito. Ningún editor advirtió que era bueno hasta que escribí Cien años de soledad.*

Tal y como lo hizo al contar en primera persona la historia de Luis Alejandro Velasco en *Relato de un naufrago*, García Márquez está convencido de que al buscar narrar una historia, cuya forma como crónica o reportaje por ejemplo será exigida por el hecho mismo, lo ideal es tener todos los detalles, hasta los más mínimos.

He participado en el taller de periodismo narrativo que García Márquez impartió en 1998 en la ciudad mexicana de Monterrey (ver Apéndice 3.1.). Durante tres días, García Márquez compartió sus experiencias y sugería que, al emprender la escritura de un reportaje, no se trata de describir todo, sino de utilizar imágenes, metáforas; incluso fundamentar la fuerza del relato en el uso de adjetivos no tanto en el hecho mismo sino en los personajes y las atmósferas. Describir siempre es complicado y a veces nos quedamos a medias: hay que buscar esos datos por el lado del corazón, por la intuición: describir es hablar de la sensación que nos suscita.

–¿Ser fiel a los hechos es ser fiel necesariamente a la verdad? –Se le preguntó.

–Los hechos no suponen siempre la verdad –respondió. Hay que investigarlos, revisarlos, analizarlos. Pero todo depende de los hechos, hasta dónde puedan ser verificados, pero lo fundamental es no inventar nada ni tergiversar.



García Márquez tiene establecido que una de las reglas ha de pasar por la honestidad, y por la certeza de que la objetividad no existe pero hay que aparentar que existe, puesto que la verdad es un problema de conciencia y de criterio en cuanto a saber qué es lo que puede dar más credibilidad. Mi trabajo es convencer al lector de que me crea, pero no lo complazco. El periodista debe creer en lo que hace:

*En el oficio del reportero se puede decir lo que se quiera con dos condiciones: que se haga de forma creíble y que el periodista sepa en su conciencia que lo que escribe es verdad.*

Y confiesa:

*No hay sólo episodio de mis libros que no esté alimentado de la realidad.*

En este contexto reveló que el personaje de Samuel Burkart del reportaje *Caracas sin agua*, publicado en 1958<sup>103</sup>, no es otro que él mismo, es decir: el reportaje desde la perspectiva personal, desde la implicación del reportero en el hecho aunque escrito en 3ª persona. La singular aventura de un ingeniero alemán por conseguir una botella de agua mineral para resolver el problema diario de la afeitada, en medio de la crisis y el pánico por la ausencia del vital líquido en la capital venezolana en junio de 1958, no es otra que la asfixia que el colombiano experimentó en el apartamento que ocupaba en el barrio de San Bernardino cuando en temporadas de sequía penetrante, como la histórica de ese momento, tenía que reservar cinco centímetros cúbicos de agua para rasurarse al día siguiente.

–¿Y dónde queda la ética? –Se le preguntó al Nobel.

–La ética no es una condición ocasional, sino que debe acompañar siempre al periodismo “como el zumbido al moscardón”.

Para García Márquez, la ética es un problema de conciencia y el más peligroso en desarrollar.

En *Noticia de un secuestro* no hay una transcripción textual de los diálogos. Solamente aparece, también como guiños del narrador, la referencia de dos preguntas concretas –y eso ocurre en la página 264 en estilo indirecto– que tienen que ver con el contexto biográfico y la historia personal de los dos protagonistas conductores del relato. De tal forma que García Márquez apunta por ejemplo: Preguntado qué le había gustado de ella, Villamizar contesta con un

---

<sup>103</sup>Recogido en GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1992): De Europa y América. Obra periodística. Vol. 3. Madrid, Ed. Mondadori

gruñido. Lo que sí encontramos en *Noticia de un secuestro* es la reconstrucción de diálogos entre los protagonistas de los hechos; reconstrucciones de diálogos breves y escasos, lo que puede explicarse por la propia posición de García Márquez en el uso del diálogo, posición que comparte con Plinio Apuleyo Mendoza en una conversación publicada en el libro *El olor de la guayaba*<sup>104</sup>:

*APULEYO MENDOZA: –¿Por qué le das tan poca importancia al diálogo en tus libros?*

*GARCÍA MÁRQUEZ: –Porque el diálogo en lengua castellana resulta falso. Siempre he dicho que en este idioma ha habido una gran distancia entre el diálogo hablado y el diálogo escrito. Un diálogo en castellano que es bueno en la vida real no es necesariamente bueno en las novelas. Por eso lo trabajo tan poco.*

Sin la transcripción textual de los diálogos, García Márquez deja de estar atado para disponer de la información de la manera que le conviene. Los hechos ocurren de manera precipitada, hemos dicho, por lo que él opta por aplicar la información recopilada a través de entrevistas de una manera indirecta, lo que le permite yuxtaponer todos los puntos de vista. Algunos acontecimientos en *Noticia de un secuestro* ocurren una y otra vez en distintas versiones, como suele darse en una novela. En unas páginas, García Márquez narra el asesinato de una periodista, Diana Turbay, desde el punto de vista de uno de sus acompañantes también en cautiverio; en otra escena inmediata, proporciona la versión gubernamental sin que una y otra versión disten mucho de lo que en verdad ocurrió, pero otorga una sensación de simultaneidad literaria.

Pero no sólo las entrevistas son la fuente de información de García Márquez. Lo son también notas y diarios de los secuestrados, comunicados de los secuestradores y del mismo Pablo Escobar; documentos de los archivos de los servicios de inteligencia, conversaciones con el presidente Gaviria, cartas de familiares de los secuestrados, grabaciones y otros materiales en los que García Márquez descubre los vínculos de fraternidad que provoca el drama del secuestro entre parientes y amigos, y que los secuestradores son seres desequilibrados, improvisados, impulsivos, vulnerables, violentos, subordinados, contradictorios. Y que la relación secuestrados-secuestradores resulta dramática y extraña porque en la convivencia aparecen la tensión y hasta la amistad.

En este sentido, *Noticia de un secuestro* es un reportaje orgánico en cuanto a que vemos el proceso de cautiverio: desde el asalto hasta la rutina que genera

---

<sup>104</sup> APULEYO MENDOZA, Plinio y GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1993): *El olor de la guayaba*. México, Editorial Diana

permanecer presos del miedo y la incertidumbre, presos de un desgaste físico y mental que se refleja en los cuerpos y en los estados de ánimo que se modifican repentinamente al grado de paranoias y alucinaciones propias del realismo mágico.

*Noticia de un secuestro* merece una lectura adecuada. Sería inconveniente reducir el análisis de este reportaje exclusivamente como reconstrucción de entrevistas. Es reconstrucción y mucho más. Es, en todo caso, sí, reconstrucción de entrevistas periodísticas, entendidas éstas como las define el profesor José Luis Martínez Albertos<sup>105</sup>: Un reportaje en el que se alternan las palabras textuales del personaje interrogado con descripciones o narraciones que corren a cargo del periodista. Esa alternancia de palabras textuales y descripciones o narraciones del periodista plantea posibilidades que García Márquez explota y que hacen de su reportaje una muestra ejemplar del mestizaje de diversos géneros periodísticos. *Noticia de un secuestro* es una investigación que se acomoda a nuestra idea del reportaje como sentido de la realidad y de la vida misma, la idea del reportaje que se vale de todos los géneros periodísticos para ofrecer un panorama completo, una visión de conjunto que es la suma de varias singularidades; es lo que sucedió y cómo sucedió desde el punto de vista de los antecedentes y de las consecuencias, desde quienes lo vivieron o escucharon de él, desde quienes resultaron afectados directa o indirectamente, desde quien lo pone por escrito y opina también.

Es el género estrella pero es también el que requiere más tiempo, más investigación, más reflexión y un dominio certero del arte de escribir. Es en realidad la reconstitución minuciosa y verídica del hecho. Es decir: la noticia completa, tal como sucedió en la realidad, para que el lector la conozca como si se hubiera estado en el lugar de los hechos.

Así piensa García Márquez y así lo dejó por escrito en su discurso *El mejor oficio del mundo*, y lo demostró con *Noticia de un secuestro*. García Márquez comprobó que el periodismo funciona sin convenciones ni consagraciones en términos formales sin afectar a los principios esenciales del periodismo –la verdad, la no invención, etcétera–; el mestizaje de recursos y procedimientos es válido, necesario y hasta deseable cuando el periodista o el reportero prueba el talento, la inteligencia y la creatividad para exponer las formas adecuadas al servicio del fondo, formas que pueden conservar los signos característicos del autor. *Noticia de un secuestro* es también un libro cíclico: acaba donde empezó y eso es un signo de la literatura de García Márquez, tanto en la forma como en el

---

<sup>105</sup> MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis (1992): *Curso general de redacción periodística*. Madrid, Paraninfo, p. 308.

fondo, que Luis Harss revisó a finales de los años sesenta en una entrevista que sostuvo con el escritor colombiano, que aparece publicada en el libro *Los nuestros*. Dice Harss sobre la obra garciamarquiana<sup>106</sup>:

*Su mundo no tiene ni principio ni fin, ni borde exterior. Lo que lo sujeta y define es la tensión interna. Siempre está a punto de tomar forma concreta, pero sigue siendo impalpable. Y así debe ser. Su relación con la realidad objetiva es la de un retrato mental en que las semejanzas fluctúan como las ondas luminosas en un espectrograma. Es un negativo en una placa sensible que al proyectarse varía según el ángulo de refracción. Porque García Márquez nunca fija completamente sus términos, las posibilidades son inagotables. Una sola fuente ha alimentado todas sus obras [ya lo dice Vargas Llosa, el “demonio” constante, el tema esencial de García Márquez es el mundo de su infancia], que han crecido en él lado a lado como fases de una misma imagen o impulsos que describen una sola figura total.*

Este procedimiento garciamarquiano puede resultar peligroso; atractivo pero a la distancia limitante y sintomático del final de una evolución que sin embargo nunca termina: es constante. Lo importante sin embargo es operar con esta duda metódica para revisar el material y conseguir esa alternancia de yuxtaposición esperanza y desesperanza, ese estirar y encoger el hilo de la historia para mantener la tensión en el cómo se precipitan los hechos, esa reconstrucción de la realidad sin añadir resentimientos personales ni críticas que modifiquen o inventen lo que ocurrió; una reconstrucción esclavizada a los puntos de vista recogidos y, sí, también, a la tentativa de corrección y cambio desde la perspectiva de la misión con la que García Márquez desarrolló la empresa de *Noticia de un secuestro*: Con la esperanza de que nunca más nos suceda este libro. Y que encuentra sentido en las dos últimas líneas del reportaje, en la voz de la protagonista:

*—¡Qué barbaridad! —suspiró ilusionada—. Todo esto ha sido como para escribir un libro.*

GARCÍA MÁRQUEZ se había vuelto una obsesión casi religiosa. Un día de mi adolescencia descubrí un libro que me pareció —y me sigue pareciendo— sumamente ingenioso y divertido pero igualmente revelador en cuanto a lo que supone la liberación, a través de la imaginación, de los espacios simultáneos de lo real: *Cien años de soledad*. Novela que leí y releí como una gran crónica —la de la genealogía de los Buendía— en un lugar —Macondo— tan imaginario como real.

---

<sup>106</sup> HARSS, Luis (1973): *Los nuestros*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 5ª edición, p. 390.

Al final de la adolescencia, a los dieciocho años de edad, cuando ingresé en el mundo del periodismo, me regalaron un pequeño librito publicado por la editorial Oveja Negra en 1976 con crónicas y reportajes del colombiano de Aracataca. Y pensé: “¡Estupendo!”. La faceta periodística de García Márquez me abrió los ojos en pleno arranque de mis estudios profesionales de Ciencias de la Comunicación y me hizo entender que, no obstante una formación académica, mi encuentro con el periodismo no debía estar encadenado ni debía implicar un paso obligado o forzoso. La cercanía de García Márquez con el periodismo se da de un modo natural, fluyendo sin obstáculos, sin reglas ni esquemas ortodoxos. La fórmula mágica del aprendizaje y de la experiencia está en la vida, suele decir este hombre que a los diecinueve años de edad, siendo el peor estudiante de Derecho, empezó su carrera como redactor de notas editoriales y fue subiendo poco a poco y con mucho trabajo por las escaleras de las diferentes secciones hasta alcanzar el máximo nivel como reportero raso en diarios como *El Espectador* de Bogotá. Sí, era reportero, que me parece el verdadero oficio, le confesó a Miguel Fernández-Braso en una conversación publicada en 1969<sup>107</sup>.

Con García Márquez se tiene la sensación de que siempre eligió los temas que le interesaron. Claro, se dirá que estamos hablando de García Márquez, uno de los escritores más dotados de este siglo. Se dirá que García Márquez es el director de su propio estilo, que incluso lo fue en sus momentos de subordinación a las líneas ideológicas de las publicaciones para las que trabajó como reportero. El profesor Pedro Sorela Cajiao dice al respecto que esta condición de García Márquez resultó efectivamente posible ya por voluntad de sus directores o por carencia de criterios rígidos. Dice Sorela Cajiao:

*No siempre fue por carencia de normas. Hemos creído comprender que en El Espectador sí existían unas normas concretas, y entre los correctores de pruebas del periódico había un académico de la lengua. Pero esos mismos directores de gran sabiduría periodística, que los domingos daban los tradicionales paseos por la Sabana de Bogotá, pero escuchando siempre la radio y sin alejarse demasiado por si ocurría algo, tuvieron la suficiente libertad mental para no intentar encasillar al periodista de talento en unas normas de género que le venían estrechas: eso es lo que permitió la creación de un trabajo como Relato de un naufrago que pertenece no sólo al periodismo sino a la historia, por su trascendencia informativa y las repercusiones que tuvo, y que una vez olvidado el tiranuelo causante de la historia conserva su validez como relato y se sigue traduciendo y publicando.*

---

<sup>107</sup> FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel (1969): *Gabriel García Márquez. Una conversación infinita*. Madrid, Ed. Azur.

García Márquez fue periodista hasta que pudo vivir de sus libros, hasta que consiguió independencia financiera como novelista. Sin embargo, con él también se tiene la sensación de que nunca deja de disfrutar la oportunidad de hacer una gran pieza periodística, más aún cuando esa pieza –*Noticia de un secuestro*– implicó su regreso a un mundo del que se había alejado pero al que nunca renunció; un mundo en el que se ha concentrado durante los últimos años de su vida con la creación de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano y la adquisición de la revista *Cambio*.

La obra periodística de García Márquez nos ha revelado, junto con otras lecturas de la obra de Hemingway o de John Reed, Truman Capote y los personajes del Nuevo Periodismo norteamericano, que habría que mirar ciertamente al periodismo de una manera más abierta que algunas rigideces académicas, para empezar a romperle su cuadratura, para desarrollarlo de otro modo, de un modo estilístico más libre, menos uniformado.

Hubo un tiempo en que para Italo Calvino<sup>108</sup>, Hemingway era un dios. Pero aprendió a leerlo con una actitud menos generosa hasta el grado de sentir aversión y disgusto. “No me pudiste, viejo”, le diría Calvino en una reflexión formulada justamente cuando Hemingway ganó el Premio Nobel en 1954, hecho que no significaba absolutamente nada pero que representó una ocasión como cualquier otra para poner por escrito ideas que le rondaban hace tiempo a fin de definir lo que el escritor norteamericano fue para los de su generación, lo que los alejó de él y lo que encontraban en sus páginas y no en otras.

Al menos por ahora puedo declarar convencido y con gusto que soy uno más de los devotos del deicida que nunca abandonó su condición de periodista.

---

<sup>108</sup> CALVINO, Italo (1992): *Por qué leer los clásicos*. Barcelona, Tusquets Editores, p. 228.

## 2.7. Al pie de un volcán te escribo ALMA GUILLERMOPRIETO

Cuando Gabriel García Márquez puso en marcha en 1966 la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano con el propósito de retomar el sistema primario de enseñanza del periodismo mediante talleres prácticos en pequeños grupos, invitó a jóvenes veteranos del oficio para que estuvieran al frente de los trabajos sobre cada especialidad. Desde el inicio, Alma Guillermoprieto se convirtió en la tallerista estrella con el seminario sobre la crónica<sup>109</sup>. Ese seminario, el éxito con que lo conduce, la ha dado a conocer como una maestra de la profesión que se ha vuelto referencia de un ejercicio periodístico ejemplar. Alma Guillermoprieto es una reportera mexicana que trabaja para publicaciones anglosajonas, que escribe en inglés y cuyo trabajo ha tenido que traducirse para darse a conocer en español en forma de libros.

Lo ejemplar en Alma Guillermoprieto es su aportación a la profesión periodística: su actitud ante la realidad, cómo abordarla y cómo registrarla. Una actitud, como veremos más adelante, ligada tanto a la herencia de las crónicas de viaje como a una tradición nortamericana de contar la vida como es en la revista *The New Yorker*, en la cual Alma Guillermoprieto publica sus perfiles, crónicas y reportajes. De su ficha bibliográfica podemos encontrar *Samba*, una crónica en torno al año que pasó en una escuela de samba en Río de Janeiro; *El año en que no fuimos felices*, con ensayos periodísticos sobre los acontecimientos que se dieron en México a partir de 1994 cuando asesinaron al candidato oficial a la Presidencia y el ejército zapatista inauguró la insurrección en Chiapas; y el volumen *Historia escrita* con perfiles de personajes como Evita, el Ché, Fidel Castro, el Subcomandante Marcos y Mario Vargas Llosa. Pero su título emblemático es *Al pie de un volcán te escribo* con 13 reportajes sobre países latinoamericanos publicados precisamente en *The New Yorker* entre 1989 y 1994.

Alma Guillermoprieto no decidió ser periodista. Le ocurrió por accidente. Su primera vocación fue la danza. Formó parte del Ballet Nacional de México durante su adolescencia (nació en la ciudad de México en 1949) y después fue alumna de Martha Graham y Merce Cunningham en Nueva York. En 1978, los sandinistas acababan de tomar el palacio de gobierno y habían secuestrado a varios congresistas somocistas. Eso le despertó un interés inédito. Se marchó a

---

<sup>109</sup> García Márquez considera a Guillermoprieto como la mejor profesora de su Fundación. Véase Apéndice 3.2.

Nicaragua a ver lo que ocurría. Pero no sólo vio, también escribió sus primeras crónicas para *Latinamerican Newsletters*, publicación con la que mantenía cierta relación, así como para *The Guardian*, que la fichó sólo con llegar a Managua. Ahí comenzó una carrera que siguió, al comenzar los años ochenta, en la redacción del *Washington Post* y luego en la jefatura de la oficina para América del Sur del semanario *Newsweek*.

En una entrevista con el periodista mexicano Leonardo Tarifeño<sup>110</sup>, Guillermprieto cuenta sobre sus inicios y reconoce que debieron pasar al menos diez años para que empezara a considerarse periodista.:

*Bueno, realmente empecé a sentirme periodista cuando comencé a trabajar para The New Yorker, en 1989. Yo dije: "Si en The New Yorker quieren que escriba para ellos, pues debo escribir más o menos bien". Y justo en ese momento quise ir a la Unión Soviética que dejaba de serlo; no para escribir nada al respecto, sino para ver y presenciar el colapso del comunismo.*

Guillermprieto asistió al derrumbe del imperio soviético con una experiencia de diez años en el oficio. Una década y todavía no se tomaba en serio ella como tal. *Si lo hago es que no debe ser muy importante*, pensaba tanto entonces como ahora, con 25 años de trayectoria; le cuesta decir que es escritora: *Me parece presuntuoso, exagerado y falta de modestia*. Ante su actitud, un editor *The New Yorker* le proporcionó un mantra. Le pidió que durante su viaje repitiera una frase: *El simple hecho de que tú estés haciendo algo, y lo estés haciendo bien, no significa que no valga la pena hacerlo*. Con el tiempo, Alma Guillermprieto aprendió que si se trabaja con cuidado y dedicación, todos los días se tiene la oportunidad de ver y aprender algo nuevo. Eso es un privilegio maravilloso, y así lo deja claro en la conversación que sostuvo con Tarifeño:

- ¿Sigue usando aquel mantra que le dieron cuando se fue a Moscú?
- Bueno, llevo mucho tiempo en esto, ya va para 25 años. Y cuando una hace algo mucho tiempo, a fuerza se aprende algo.
- ¿Y cuál es la mayor lección que ha aprendido en este tiempo?
- Que, para los periodistas, siempre es mejor mientras más te acercas.
- Entonces, ¿aquel mantra no lo usa más?
- Mmm, digamos que ahí lo tengo, en reserva.

---

<sup>110</sup> TARIFEÑO, Leonardo. Entrevista a Alma Guillermprieto. México. *Reforma*. Suplemento cultural "El Ángel". Domingo 3 de marzo de 2002.



## MANUAL PARA GASTAR SUELAS COMO CRONISTA

Alma Guillermoprieto no se plantea la realidad así en general, abstracta. Se plantea la realidad de América Latina. Qué es América Latina, cuál es el origen de sus cualidades y de sus problemáticas y la posibilidad de sus esperanzas. Alma Guillermoprieto busca un sentido a esa región del mundo, desde el Río Bravo hasta la Tierra del Fuego, y al mismo tiempo le da un sentido al periodismo como modo de conocimiento de un continente, como instrumento de solidaridad con las sociedades latinoamericanas con una capacidad para superar dramas y situaciones apocalípticas. La historia de Alma Guillermoprieto como periodista es la historia de un tema y sus variaciones: América Latina al final de las dictaduras y al inicio de una época que llega hasta nuestros días de grandes promesas de modernidad y progreso que, cuando parecen más cerca, se desvanecen ante la incapacidad de nuevos gobiernos democráticos por evitar la corrupción, el narcotráfico, la violencia y la miseria; gobiernos que terminan desgastados y hasta envilecidos por los males que deben combatir.

Alma Guillermoprieto se inició en el periodismo con la insurrección nacional contra Anastasio Somoza en Nicaragua. La revolución mundial y el socialismo redentor fueron geografía de sus sueños y pesadillas como joven periodista, y de alguna manera son también el telón de fondo de los trece textos de *Al pie de un volcán te escribo*. Ella misma lo explica de la siguiente manera en el prólogo del libro:

*El fracaso en serie de los generalatos durante la década de los años ochenta llevó a una ronda de elecciones –en Brasil, Uruguay, Paraguay, Argentina, El Salvador, Chile, Perú, Guatemala y, por último, hasta Panamá– que fomentó la ilusión en muchos, aquí y en Estados Unidos, de que por fin había llegado la modernidad. Incluso se llegó a pensar que por fin había llegado la democracia. Pero, en una región en la que el 15 por ciento de la población es analfabeta y la mayoría recibe apenas la instrucción más elemental, en la que el 30 por ciento no recibe atención médica y las cárceles permanecen repletas de reos que pueden morir antes de ver que su caso llegue ante un juez, mientras que muchos le tenemos más miedo a un policía que a un ladrón, no es posible limitar la discusión de la democracia a sus ritos electorales. Hacerlo facilita el engaño de quienes, por ejemplo, desde el oficialismo que lleva 75 años en el poder en México, pensaron que las elecciones de agosto pasado desarmarían las explosivas protestas de los indígenas chiapanecos.*

La visión de Alma Guillermoprieto es acertada. Ella nos muestra que los resultados de las elecciones no son siempre alentadores en ese pedazo de mundo que ella define tan conmocionado, tan trágico y a la vez tan chistoso y

siempre, siempre, conmovedor. Lo hace cuando documenta por ejemplo la caída de Fernando Collor de Melo en Brasil durante 1992. Casi diez años después de la publicación de *Al pie de un volcán te escribo*, su discurso se mantiene vigente cuando volteamos los ojos a la Argentina para dar testimonio de una crisis económica sin precedentes y cuando instalamos la mirada en Venezuela a fin de contemplar cómo se intentó derrocar sin éxito un gobierno populista y demagógico pero al fin y al cabo elegido democráticamente.

Las crónicas y reportajes de Alma Guillermoprieto están fundamentados en procedimientos versátiles y en estructuras concretas. Su escritura es clara, exacta y eficaz y está emparentada con los textos de viajes pero va más allá de la simple contemplación de un visitante o un turista en el continente: Alma Guillermoprieto habita en América Latina<sup>111</sup> y, ella misma ha definido su actitud en una sentencia muy difundida: *Rara vez –y con pésimos resultados– he escrito sobre otra cosa que no sea América Latina, porque si bien hay otras cosas que me apasionan, no hay nada más que me pertenezca*. Los textos de Alma Guillermoprieto están entonces más cercanos al documentalismo y, por la visibilidad que consigue, me atrevo a decir que al documentalismo cinematográfico. Publicados originalmente en *The New Yorker* como “Cartas desde América Latina”, los textos de Alma Guillermoprieto reunidos en *Al pie de un volcán te escribo* también están cercanos a la literatura epistolar pero carecen del tono confesional de una misiva que se coloca en un buzón con la esperanza de que algún día la reciba el destinatario. Los suyos son textos dotados con resonancia; tienen el propósito de ser escuchados allende las fronteras. Ella misma lo ha explicado en el prólogo del libro en el que cuenta cómo estos textos fueron hechos para explicar América Latina “a los que nos ven desde fuera”. O mejor, precisamos, a quienes leen *The New Yorker*:

[El libro] *Fue escrito procurando que lo entendieran hasta quienes no conocen nada sobre el tema, así que el lector latinoamericano podría preguntarse qué caso tiene leer sobre lo que uno ya conoce. No se me ocurre realmente una respuesta, pero puedo anotar lo siguiente: los amigos brasileños que han leído los artículos sobre Brasil los detestan, pero comentan con placer el de México y las rancheras. A los amigos mexicanos les da pena ajena la simplonería del artículo de las rancheras, pero se leen el de Medellín de un jalón. Y así. El primer artículo de México, sobre los basureros, se lee un poco mejor en mi tierra a cinco años de distancia. Como dijo alguien, el pasado es el otro país.*

---

<sup>111</sup> Guillermoprieto vivió cuatro años en Colombia, dos en Brasil, uno en Nicaragua y muchos en México.

Escritos originalmente en inglés, los textos de *Al pie de un volcán te escribo* recurren a todas las convenciones lingüísticas del periodismo estadounidense: fluidez y distanciamiento del periodista narrador de los hechos. Al traducirlos al español, Alma Guillermoprieto trató de encontrar un equivalente en nuestra lengua de los procedimientos de escritura periodística que se siguen en Estados Unidos. En muchas ocasiones los resultados le parecieron frustrantes pero aleccionadores:

*Pongo como ejemplo un obstáculo fundamental: la vocación del inglés al understatement, concepto tan ajeno al alma latina que no tiene más que una traducción muy aproximada en el diccionario: “Declaración exageradamente modesta”. En inglés la manera más elegante de decir las cosas consiste en presentar el dramatismo inherente a cualquier situación siempre un poco por debajo de su nivel real. Alzar la voz inspira desconfianza. La “exagerada modestia” es imprescindible al temperamento irónico y la ironía es imprescindible al inglés.*

*Escribir sobre América Latina en inglés, sin alzar la voz y soslayando el drama, ya fue difícil. Peor ha sido tratar de encontrar un tono de voz convincente para estos artículos en español, idioma que se da mal con la ironía y al que, en cambio, le sobra malicia. Si a la falta de malicia del original se le añade la carga de tener que explicar lo que a cualquier latinoamericano le parece obvio, se entiende por qué el resultado muchas veces me ha parecido insoportablemente soso y tonto. Sin embargo, rescato de la traducción méritos que no tiene el original: siempre que he podido encontrar los apuntes y las transcripciones y los recortes de periódicos que fueron materia prima de este libro, los protagonistas aparecen hablando con su propia voz.*

Alma Guillermoprieto narra lo que observa y explica su origen y sus consecuencias. No narra todo lo que observa; selecciona una parcela y la reconstruye. Valida el uso de la subjetividad en su selección de la realidad que habrá de mirar con la precisión y la exactitud que algunos llaman objetividad. De una problemática en particular monta una puesta en escena –los basureros en la ciudad de México– para poner en evidencia por ejemplo el tráfico de influencias y corrupción que el sistema político mexicano practicaba en 1990 desde los niveles más inferiores como los que pueden ejemplificar quienes hurgan entre las sobras de las vidas de los demás.

Alma Guillermoprieto tiene un profundo bagaje cultural y de información producto de la experiencia y la documentación que se advierte en sus reportajes. Pero no lo presume ni exhibe. Mostrar su talento y el proceso por el cual tuvo acceso a los acontecimientos y a las fuentes no es una de sus señas de identidad. Ella es ejemplar en cuanto a actitud con respecto a la relación con las

situaciones que proporcionan las historias y con quienes ofrecen datos y opiniones reveladoras. El reportero recoge la información, la asimila, la analiza y se vuelve fuente de esa información. En ese contexto no resulta necesario que el reportero consigne en qué documentos consiguió la información sobre lo limpios que eran los aztecas y lo asquerosamente que resultó el México colonial, por ejemplo, que le sirve de contexto histórico para la crónica en torno a los pepenadores capitalinos. Alma Guillermoprieto prefiere ganar fluidez con una narración dinámica, sin entorpecer la lectura con atribuciones ni acotaciones. Asume toda la responsabilidad de lo publicado y confía en que sus lectores adviertan que detrás de cada dato, detrás de cada deducción, hay un corazón y un cerebro –el suyo– que trabaja con resultados verificables que dejan claro que estamos ante una profesional de la información. Alma Guillermoprieto sólo presenta los resultados de sus investigaciones y de sus reconstrucciones. Para ella el mensaje no está en la anécdota de cómo logró involucrarse con los santeros de Río de Janeiro; el mensaje, el reportaje, es precisamente mostrar cómo practican la religión los cariocas en circunstancias de supervivencia. Ella no cae en la tentación del periodista protagonista porque procura el distanciamiento. Sí aparece involucrada en la escena: es quien camina y observa, es quien pregunta y escucha, pero no altera los acontecimientos con su presencia que aparece como testigo que sólo ve pasar la vida aunque luego apunta lo que piensa y valora de lo que ve acontecer.

*Fui a ver el show de Astrid Hadad, la cantante posmoderna de rancheras, unos días después de mi almuerzo en Taco Bell. Hadad se abrió paso hacia el diminuto escenario de un abarrotado bar pregonando los tacos que, decía, traía en la canasta que llevaba en el brazo. “¡Aquistan los tacos! ¿De qué los van a querer?”, le preguntaba a la clientela. “Pos ora con esto del Tratado de Libre Comercio hay tacos de hamburguesa, tacos de hot dog, tacos de chili con carne...” Para sus presentaciones Hadad le gusta pintarse los párpados de rojo fosforescente y hacer su entrada vistiendo un sostén cónico como los de Jean-Paul Gaultier. Entre canción y canción se lo arranca, y lo reemplaza con un gigantesco corazón de hule espuma correcto en todos sus detalles anatómicos.*

Alma Guillermoprieto privilegia el presentismo suyo para otorgar actualidad al relato y destacar el aquí y ahora de los sucesos que observa –como el espectáculo de Astrid Hadad con que da contexto al reportaje sobre la canción ranchera mexicana– y que transmite en una mezcla de estilo indirecto libre con la primera persona del singular en algunos momentos para puntualizar la importancia de algún detalle o cuando introduce la conversación con alguno de

sus diversos entrevistados; conversación que aparece no reproducida en su totalidad y siempre en estilo indirecto.

Alma Guillermoprieto se ha gastado la suela de sus zapatos recorriendo América Latina. Pero no va por la libre. A cada sitio arriba con un propósito claro y una idea en concreto. Una idea como tema. Una idea como tesis. Una idea concluyente y en torno a ella busca y pregunta y escucha y descubre elementos que le permitirán comprobar o rechazar y mostrar y explicar como la basura en la ciudad de México puede estar habitada y cómo los colombianos de Bogotá y Medellín viven a diario con resistencia y asimilación la violencia y el narcotráfico. Alma Guillermoprieto va al encuentro con el lugar elegido con la certeza de que la observación es un privilegio, igual los oídos atentos. Se advierte que tiene los contactos y que incorpora situaciones no previstas que le permiten proporcionar al reportaje un contexto enriquecedor. Sus textos no son elaborados desde el escritorio de una redacción. Son textos hechos de pie y en los lugares que le ocupan. Textos hechos en la calle, donde la vida acontece, cerca, demasiado cerca de los acontecimientos, casi de manera fotográfica. Todo ha de servir, hasta señalar como las luces de los semáforos han perdido sus filtros de colores como signo del empobrecimiento de la vida cotidiana del Perú de 1990. Todo es material para la crónica, todo situado en un contexto determinado como cuando describe el encuentro con un trabajador del volante en el ambiente electoral del Perú<sup>112</sup>:

*El sector que podría recuperarse a mediano plazo es la clase media, aunque proporcionalmente haya sido la más afectada por la crisis. Juan Buccio, mi taxista ocasional –él es el dueño del vw 1968–, sabe dar explicaciones claras de ésta y otras cuestiones económicas. Se graduó de ingeniero pero nunca consiguió un trabajo que pagara decentemente. De pelo plateado y facciones aristocráticas, es el único partidario de Vargas Llosa que conozco. Los empresarios con quienes he hablado creen que ahora que ya tienen el programa monetarista de Vargas Llosa pueden prescindir de Vargas Llosa, pero Buccio cree que Fujimori está aplicando el programa mecánicamente, sin una comprensión real de su lógica y sin asesores competentes que le ayuden en los detalles.*

Alma Guillermoprieto no sacraliza las fuentes. No se conforma con la información oficial ni con dos o tres versiones. Busca y encuentra. Aterrizo en la vida diaria, no pierde esa perspectiva. Supedita su trabajo a los hechos y a las reglas de juego del periodismo. No vacila ni con el tema ni con los límites de la profesión: se mueve entre la información y la interpretación de su gran tema:

---

<sup>112</sup> GUILLERMOPRIETO, Alma (1995): *Al pie de un volcán te escribo*. Colombia, Ed. Norma, p. 121.

América Latina y la resistencia de la gente a los males del continente. En los reportajes de Alma Guillermoprieto no hay filosofía ni literatura desde el punto de vista del lirismo o de audacia estilística. Alma Guillermoprieto nunca despegar los pies del suelo y se atiene exclusivamente a lo que observa. Sí, va a los antecedentes también, a la interpretación y al contexto, pero no se desvía. Se muestra comprometida con los acontecimientos y a las exigencias del oficio y de la tradición a la que pertenece: la del *The New Yorker*.

Los reportajes de Alma Guillermoprieto están desprovistos del monopolio de la información rápida de los medios de comunicación. Informan y analizan hechos de interés colectivo de actualidad pero tienen signos de que son elaborados sin prisas en semanas o meses. Son reportajes que registran lo que acontece hasta en todo un año en una nación, desde la perspectiva de la parcela que Alma Guillermoprieto decidió seleccionar como por ejemplo cómo vive México las ambiciones de modernidad a través de uno de los símbolos de identidad como lo es la canción ranchera. Escritos en pasado perfecto, los reportajes de Alma Guillermoprieto son reportajes de gran aliento y los organiza de tal forma que los hechos no se precipitan sino que se suceden unos a otros, construye escenas independientes unas de otras y las yuxtapone con sus interpretaciones, análisis y deducciones, que pueden identificarse tipográficamente (las primeras tres palabras las escribe en versales) y por el doble espacio que deja entre escena y escena.

Con tono expositivo, Alma Guillermoprieto contruye sus reportajes a base de una yuxtaposición de inducciones y deducciones. Muestra y explica. Narra y analiza. Informa e interpreta analizando. Proporciona datos y reflexiones. Veamos un ejemplo: las elecciones en Managua durante 1990:

*Las personas que votaron por ella, y la coalición que apoyó su candidatura, tienen muy claro que la señora Chamorro es una figura simbólica –le cuesta trabajo recordar los nombres de los jefes de Estado y lee con dificultad los discursos que le han preparado– pero como figurón está muy bien, y nunca mejor de lo que estuvo en esa noche feliz. Radiante, abandonó el tono de maestra de escuela que le baja el ánimo a sus admiradores en las manifestaciones (“¡No somos chusma!”, le suele advertir a una multitud demasiado entusiasta). Habló fuerte y claro y, después de una campaña que fue casi tan amarga y divisiva como la guerra de la contra, habló generosamente de paz y reconciliación.*

Alma Guillermoprieto es una versátil tejedora de recursos y procedimientos que desembocan en una escritura sobria, clara y efectiva como puede advertirse. Alma Guillermoprieto es también prodigiosa cuando describe y para muestra la escena inaugural de su crónica *Río, 1991*:

*Conozco a alguien aquí que está seguro de que mató a tres personas. No participó en ningún homicidio y, de hecho, ninguna de las tres muertes que le pesan fue violenta, pero él piensa que en la época en que sucedieron él se desempeñaba como intermediario del diablo y que, a cambio de su ayuda, el diablo lo liberó de sus enemigos. El señor Ramos – o seu Ramos, como prefiere que lo llamen–, es un hombre bajito, regordete, de piel rosada, con el pelo blanco y ralo y un guiño benévolo que se torna siniestro cuando narra su experiencia con el asesinato telepático. “¡Gracias, Dios mío!”, le gusta exclamar cuando se refiere a su liberación de ese odioso pasado. Ha hecho algunos cambios radicales: ya no bebe, ya no fuma, ya no conjura la muerte de sus enemigos.*

Quando opina, y particularmente cuando juzga, se derrumba el prodigio, no porque sus opiniones y juicios estén equivocados, al contrario: son acertados y necesarios como cuando se declara decepcionada por un vídeo que le han mostrado sobre una sesión de algún taumaturgo brasileño. Lo que ocurre es que, ante la efectividad con que muestra lo que observa, las opiniones y juicios son de pronto innecesarios cuando el adjetivo utilizado salta a la vista y ofusca porque sobra, como cuando consigna que Vargas Llosa perdió en la segunda vuelta de las elecciones en Perú de una manera “vergonzosa”. O porque cuando opina y juzga cae también en generalizaciones que parecen menos graves pero simplifican el discurso como cuando señala *ese modo particular que tienen los colombianos de hacerle frente a los desastres*. O como cuando se atreve a profetizar en 1991 que el diario argentino *Página/12* pueda seguir circulando con regularidad durante diez años. (El futuro que marcó ya nos alcanzó; esa publicación irreverente e inteligente se mantiene con vida). En cambio logra efectivas y contundentes deducciones, propias de un editorial, sin la necesidad de echar mano de adjetivos, cuando concluye que *no fue que el novelista perdiera la elección sino que sus propios partidarios le robaron el triunfo*.

Como reconstrucciones, Alma Guillermoprieto presenta escenas que se suceden una tras otra y siempre procura arrancar con puestas en escena potentes como con la que inaugura su crónica *Buenos Aires, 1991*:

*Daniel Capalbo escucha dos estaciones de radio al mismo tiempo, enciende un cigarrillo con la colilla del anterior y se muerde ferozmente las uñas.*

Alma Guillermoprieto presenta en forma directa los hechos para lograr claridad y un discurso lógico. Combina detalles –como subrayar las alcantarillas rebosantes durante los aguaceros del verano de 1990 en la ciudad de México– para conseguir verosimilitud y lograr mayor realismo. Emplea anécdotas para humanizar el relato y personaliza sus fuentes: las describe y las califica. Alterna

frases cortas con largas y procura introducir elementos coloquiales como cuando dice que un reportero argentino la está pasando “bomba” al cubrir la gestión del presidente Menem.

La escritura de Alma Guillermoprieto está ajena a innovaciones estilísticas. Es sobria, directa y sin rodeos. Los recursos literarios, como hemos visto, son aplicados con discreción y están contenidos, y eso es algo característico de la escuela de la revista norteamericana *The New Yorker*, empeñada en dar a conocer desde los años cuarenta del siglo veinte reportajes de profundidad, puntuales y de una veracidad exacta pero sin dejar de lado las bondades de los procedimientos literarios como posibilidad para conseguir calidad expresiva y nuevas sensibilidades. Con esta mística *The New Yorker* publicó *Hiroshima* de Jonh Hersey en 1946, el *Retrato de Hemingway* de Lillian Ross en 1950, *A sangre fría* de Truman Capote en 1965 y *La canción del verdugo* de Norman Mailer en 1979.

Entre los trabajos de Hersey, Ross, Capote y Mailer existe una conexión impuesta por las exigencias del estilo forjado por *The New Yorker*. Esquivan la presencia del autor como protagonista del relato. El periodista narrador sí aparece insinuado en los reportajes pero se privilegia la apariencia de objetividad y versomilitud “igual que una novela” realista propia de Stendhal, Maupassant o Flaubert. (Tanto Hersey como Capote y Mailer tienen trabajos ejemplares opuestos a los que publicaron en *The New Yorker*, en los que sí desarrollaron procedimientos “igual que una novela” pero evitaron el distanciamiento propio del estilo *New Yorker* y se involucran en los hechos; Hersey lo ejerció en *El incidente del motel Algiers*, Capote en los materiales de *Música para camaleones* y Mailer en *Los ejércitos de la noche*).

Alma Guillermoprieto se acomoda a los principios de *The New Yorker* para la hechura de su obra periodística. *Hiroshima* se estructura por medio de la yuxtaposición de los testimonios de seis supervivientes, distribuidos en cuatro capítulos. A partir de una exposición directa inicial, Hersey recorre meticulosamente el itinerario de los seis personajes durante el mismo lapso de tiempo: son, de hecho, seis líneas narrativas principales expuestas por medio de un montaje paralelo. Los personajes, los lugares y las acciones son diferentes en cada caso, pero el plano temporal es el mismo para todos. O, dicho de otra manera, dentro de cada plano temporal se alternan los seis personajes en sendos planos espaciales.

En su libro *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* (Universidad Autónoma de Barcelona, 1999) Albert Chillón estudia en un capítulo



la influencia de los trabajos de John Hersey y Lillian Ross. Del trabajo de Hersey, *Hiroshima*, Chillón dice que éste se convirtió, desde su publicación en *The New Yorker*, en un hito del periodismo contemporáneo. *Truman Capote definió en una ocasión el libro como una pieza periodística clásica y Tom Wolfe, después de calificarlo de muy novelístico, lo ha reconocido como un antecesor directo del new journalism nortamericano.*

Dice Chillón:

*La escritura de Hiroshima es adusta, de una sobriedad ejemplar. A pesar de que se trata de una novela-reportaje en sentido estricto, los recursos novelísticos son en ella aplicados con discreción y disciplinada contención. Quien escribe es un reportero empeñado en erigir un documento de escrupulosa veracidad, pero a la vez consciente de que sólo con la ayuda de los procedimientos y la estética de la novela es posible transmitir al lector la dimensión humana, la calidad de la experiencia narrada.*

Alma Guillermoprieto echa mano también del recurso de la yuxtaposición de testimonios como lo hemos señalado con anterioridad: *collage* de voces, informaciones, datos, reflexiones y deducciones; todo reunido con sobriedad. De igual modo, Alma Guillermoprieto sigue los pasos de Lillian Ross. Lillian Ross construyó su *Retrato de Hemingway* con la idea de describir, con la máxima precisión, cómo era y cómo se expresaba el novelista. Chillón explica el trabajo de Lillian Ross en su estudio al respecto de la siguiente manera<sup>113</sup>:

*Ross pone en juego todas las virtudes retratísticas distintivas de los escritores reunidos alrededor de la revista The New Yorker: cuando presenta al personaje, describe sus principales rasgos físicos e indumentarios vinculándolos a detalladas observaciones sobre su comportamiento, que más adelante irá completando a medida que el relato vaya avanzando. Esa combinación de retrato fisonómico (prosopografía) y de carácter (etopeya) es característica de las novelas realistas de ficción que influyeron en Ross. La prosopografía puede ser perfilada con breves trazos, partiendo de las dotes de observación del reportero; la etopeya, en cambio, exige un trabajo minucioso y sostenido, y pues, se va afinando a lo largo del relato de modo indirecto, por medio de la observación y anotación de las palabras y acciones del personaje.*

Alma Guillermoprieto hace lo mismo que Lillian Ross cuando describe, por ejemplo, el ambiente en que se mueve una santera brasileña<sup>114</sup>:

<sup>113</sup> CHILLÓN, Albert (1999): *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, p. 203.

<sup>114</sup> GUILLERMOPRIETO, A.. *Op.cit.* Pag. 203.

*Los dioses están a la vista en la tienda Espiritista de Vovó –la abuela– María Antonia del Congo, uno de los más exitosos entre los varios miles de templos de umbanda en Río. El templo no tiene nada de tienda de campaña, ni se asemeja a las viviendas de los indios pieles rojas, sino que se una casa espaciosa, cómoda, de dos pisos, con un largo corredor al aire libre y un deslumbrante salón de reuniones completamente revestido en mosaico en la planta baja; se le llama “tienda” en honor de los espíritus de varios indios (...) que se cree cíclicamente hace tiempo en la jungla brasileña. La “abuelita” a quien se honra en el nombre del templo es una conocida Negra Vieja, o sea el espíritu de una esclava que nació en África y murió en Brasil. En su templo, vovó María Antonio es el principal espíritu que llega a tomar posesión de su directora, Stella Virginia Dos Santos Soares. Ella es una mujer negra y alta, imponente, de tñan extraordinaria eficiencia en cada gesto que es imposible notarle fe, y centenares de personajes lo hace.*

Alma Guillermprieto reconoce, en una nota al final de *Al pie de un volcán te escribo*, que ha contado con la colaboración de los editores de la publicación, John Bennet y Pat Crow, para formar parte de la tradición plenamente: *Como es sabido, el mayor privilegio de quien escribe para esa revista es la oportunidad de entregar sus torpes páginas a los editores más sagaces de nuestro medio.*

Eso también es verdad. En ocasión de un taller de periodismo –al que asistí– que impartió Jon Lee Anderson, periodista de *The New Yorker* especializado en perfiles y famoso por la realización que ha hecho al respecto de los de Augusto Pinochet, el Rey Juan Carlos I de España y Gabriel García Márquez, entre otros, contó cómo el trabajo del editor en esa publicación es tan importante como el elaborado por el propio reportero. El editor de *The New Yorker* efectúa, en paralelo al reportero, una investigación propia del tema que les ocupa en la ocasión para confrontar informaciones y confirmar fuentes y datos y así conseguir resultados contundentes y efectivos.

## 2.8. Enviado especial

### ERNEST HEMINGWAY

*Vera: no se debe escribir nada de lo que ya esté escrito si no puede usted mejorarlo.*

Ernest Hemingway: *Diálogo con el Maestro*

Es un desafío pensar sobre la obra de Ernest Hemingway cuando en la mesa se cuentan con al menos una decena de referencias bibliográficas críticas en torno a los relatos del autor norteamericano. Esas referencias afirman que lo que Hemingway proyectó en sus obras fue su propio infierno y que...

Nada de preámbulos para esconder la timidez; para subordinar el atrevimiento de pensar por sí mismo. Invierto la circunstancia. Al toro por los cuernos, y para hablar en términos hemingwayanos: me vuelvo como un gato para arremeter contra el autor. Lo que quiero de Hemingway, como reportero que busca respuestas en sus relatos, es esa dimensión técnica de su escritura: el estilo directo, claro, contundente, efectivo; la profundidad de la mirada, lo agudo de la observación traducida en descripción detallada y vigorosa. Lo que descarto: esa categoría conceptual esencialmente literaria, inválida para el periodismo en cuanto lo sugere de su escritura. En el periodismo es inconveniente lo sugerente y lo ambiguo; sólo precisión. Así de simple. Así de exacto.

#### **Consideraciones técnicas para contener el entusiasmo por los relatos de Hemingway.**

Hemingway es, desde la técnica de la escritura, notable. Periodísticamente, dudoso en cuanto insuficiente en sus procedimientos que se contienen en un nivel impresionista. Los relatos de Hemingway recopilados en *Enviado Especial*<sup>115</sup> se mantienen en lo que observa; una mirada profunda, sí, pero

---

<sup>115</sup> Con el título original "By-Line", esta recopilación de textos periodísticos, artículos y crónicas organizados de manera cronológica y temática, fechados entre 1920 y 1956 del siglo veinte; fue publicada en 1967. Diez años después, en 1977, la editorial Plantea publicó en España la primera edición en castellano con traducción de Agustín Puig. En el prólogo del libro, William White informa que los textos de la recopilación han sido copiados de sus originales, lo cual es significativo a fin de mantener el genuino sentido de la escritura de Hemingway. Y es que hay traducciones que sesgan la escritura del autor norteamericano. *La guerra, los toros, Cuba, África y mi mujer (los reportajes inéditos en España)*, que apareció en 1997 en la colección Clásicos del Periodismo de Temascinco Ediciones, presenta 15 reportajes que no son inéditos: todos aparecen en *Enviado Especial*, pero algunos están fragmentados, abreviados y modificados. En el relato "Diálogo con el maestro", la edición de *La guerra...* apunta: "... se presentó un joven en la puerta de mi

carente de documentación y contextos informativos que exige el periodismo para poder ser.

Los relatos de Hemingway, ordenados de manera cronológica, trazan una autobiografía del periodista y del escritor en una escritura supeditada exclusivamente a la realidad inmediata y a la experiencia personal transmitida a través de una primera persona del singular, una tercera persona también del singular que se refiere a sí mismo o una primera persona del plural; es decir: puntos de vista de una pretendida tendencia egocéntrica de Hemingway<sup>116</sup>.

Hemingway se limita en sí mismo. En sus temas tan subordinados a su propia experiencia personal, a él mismo. En Hemingway no encontramos una jerarquización de temas o de la información desde una perspectiva digamos periodística.

*ESTRASBURGO. Mrs. Hemingway, William E. Nash, el hermano pequeño de éste y yo estábamos en uno de los restaurantes más económicos de la calle más modesta y bulliciosa de París: la rue des Petits Champs.*

*Entre el plato de bogavante y el de lenguado frito, Mr. Nash dijo que al día siguiente iba a Munich y tenía pensado hacer el viaje de París a Estrasburgo en avión. Mrs. Hemingway estuvo reflexionando sobre este particular hasta que nos sirvieron el plato de rognons sautés aux champignons, y dijo:*

---

casa...”, en tanto en *Enviado Especial* dice: “... se presentó un joven en la puerta de la casa...”. Esa diferencia aparentemente minúscula en el pronombre posesivo es tan significativa que al escribir *mi casa* en vez de *la casa* ofusca el sentido original del punto de vista en tercera persona de todo el relato. De igual modo el relato “Rememoración de una patraña” que en la edición de *La guerra...* aparece con otro título (“Historia de una patraña”) y con añadidos a las frases, o supresiones, que hacen que se pierda el sentido literario sugerente de la escritura de Hemingway.

<sup>116</sup> En su libro *El nuevo periodismo* (traducción de José Luis Guarner. Barcelona, Anagrama, 1977, pp. 69, 76-78), Tom Wolfe considera que en la historia de la literatura se pueden hallar ejemplos de no ficción que muestran muchas características del Nuevo Periodismo (construcción de escena por escena, uso de diálogos, punto de vista en tercera persona, descripciones), entre los cuales desataca “algo (pero no mucho) de los “reportajes” de Hemingway” durante los años treinta del siglo veinte. Para aplicar la noción de periodismo que se clasificó con el *Nuevo Periodismo*, relativa a la exigencia al periodista de penetrar en un mundo y permanecer en él por algún tiempo a fin de que la escritura de las escenas tengan lugar ante los ojos del lector; Wolfe advierte de que no existen reglas ni secretos artesanales y que la hechura de materiales con los procedimientos del estilo Nuevo Periodismo, digámoslo así, corresponde a un test de la personalidad del reportero. Y es que podrá haber quienes consideren incorrecto tomar contacto con desconocidos e intrometerse en la vida de éstos a fin de formular preguntas hasta inoportunas. Dice Wolfe: Un escritor necesita cuanto menos el ego suficiente como para convencerse de que lo que está haciendo como escritor es tan importante como lo que haga cualquiera sobre quien escriba y que por consiguiente no debe comprometer su propio trabajo. Hemingway estaba convencido de que lo que escribía era, en efecto, una de las más importantes actividades que se desarrollan en la civilización contemporánea. El ego suficiente no fue un problema para su escritura, al contrario: Hemingway penetró no sólo a mundos para escribir sobre éstos (digamos la pesca, la caza o la guerra): él era el mundo que describía.

—¿Por qué no vamos a donde sea en aeroplano? ¿Por qué todo el mundo viaja siempre en aeroplano, y nosotros no salimos de casa?<sup>117</sup>

La sola puesta en escena del relato “Vuelo de París a Estrasburgo” puede resultar irritante para los propósitos del periodismo. ¿Interesa el fastidioso capricho de una mujer por montarse en un aeroplano? No, a menos que en ese fastidioso capricho tenga algo que ver Hemingway y él mismo nos lo cuente a través de una narración en la que yuxtapone los puntos de vista en los que él mismo está incluido. Es el propio Hemingway como noticia. Es el propio Hemingway que nos dice: todos los sucesos son importantes. Hemingway escribe de lo que vive en lo inmediato: sus viajes a Europa y África, la pesca, la caza, el box, la fiesta taurina, las guerras. Su escritura eleva lo ordinario a una categoría de interesante por gracia de un encadenamiento de frases cortas, efectivas; un estilo que con los años perdería naturalidad, afectado en manierismos<sup>118</sup>. Pero en sus límites y en sus aparentes deficiencias, Hemingway arroja luces: todo en él es escritura. Es un rey Midas que todo cuanto vivió y vio lo volvió escritura, descripción.

CUANDO HEMINGWAY COMENZÓ A ESCRIBIR como reportero para publicaciones del nordeste de Estados Unidos y el sur de Canadá antes de la Primera Guerra Mundial, y como corresponsal en Europa a partir de 1920, el contexto social, político y cultural registraba ciertas condiciones que habrían de resultar determinantes para un joven que se volvió veterano demasiado pronto. Después de la guerra civil del siglo XIX, el deseo de expansión mueve a Estados Unidos a avanzar a la velocidad de un tren expreso que encontró en la guerra contra España en Cuba durante 1898 un filón para ensayar armas, ejército y proyectar una forma de hacer periodismo en el que la tendencia de cotejar y verificar informes y aspirar a la objetividad se diluía en manipulaciones y exageraciones. Las sociedades crecían, impresionables, voraces, clamando emociones nuevas<sup>119</sup>. El periodismo sensacionalista y amarillista daría respuesta comercial y mercantil a esas exigencias a través de los diarios aislacionistas de Hearst y los

<sup>117</sup> HEMINGWAY, Ernest (1977): *Enviado Especial*. Traducción de Agustín Puig. Barcelona, Editorial Planeta, p. 34. Este relato apareció originalmente en *Daily Star*, de Toronto, el 9 de septiembre de 1922.

<sup>118</sup> ¿Acaso el estilo de un autor debe necesariamente evolucionar?

<sup>119</sup> Otra respuesta a esas emociones nuevas que clamaban las sociedades en crecimiento del naciente siglo veinte, en el contexto de las crisis culturales producto de los acontecimientos a golpe de armas de conformación del mapa político y geográfico del mundo; respuesta también desde el desarrollo y el ego de los individuos en particular, puede encontrarse en el ámbito de las artes. En los años treinta, por ejemplo, Martha Graham, bailarina y coreógrafa norteamericana, se convirtió en la pionera de la danza moderna al fundar un estilo, una técnica de baile que con el tiempo, como Hemingway con su influyente manera personal de escribir, acusó límites que sus discípulos, como Merce Cunningham, superaron y trascendieron.

antiimperialistas de Pulitzer que expresaban la prisa por triunfar por medio del desarrollo y la proyección del ego de sus individuos: los reporteros que se movían por los submundos urbanos y las cloacas lo mismo que por las tundras de Alaska o las selvas de África. En este marco Hemingway se insertó pero con la particularidad de tomar distancia de los impulsos de la dialéctica –“patriotas antes que periodistas”– con la que operaban los célebres corresponsales de guerra de la época que tanto le inspirarían, como Stephen Crane<sup>120</sup>. Hemingway fue un enviado que nunca fue propiamente un patriota de su nación ni de su ejército, en todo caso patriota de sí mismo, patriota de su egolatría en un momento determinado, un tiempo y un espacio concretos: las grandes guerras mundiales, la guerra civil española...

*Hemingway ha entendido algo acerca de cómo estar en el mundo con los ojos abiertos y secos, sin ilusiones ni misticismo, cómo estar solos sin angustias y cómo estar en compañía mejor que solos, y sobre todo, ha elaborado un estilo que expresa acabadamente su concepción de la vida, y si a veces acusa sus límites y sus defectos, en sus mejores logros [...] puede ser considerado el lenguaje más seco o inmediato, el más limpio de escorias e hinchazones, el más límpidamente realista de la prosa moderna.*<sup>121</sup>

Seca, sin ilusiones ni misticismo, es la escritura de Hemingway desde el punto de vista de Italo Calvino, quien afirma que nada más alejado de nuestro autor que el simbolismo humoso y el esoterismo con fondo religioso a que quieren reducirlo algunos estudios de su obra. Hemingway no se compromete en sus relatos, en

---

<sup>120</sup> En su libro “Yo pondré la guerra” (Madrid, Ediciones El País, 1998, pp. 207-242) (Ver II.15.), Manuel LEGUINECHE afirma que Hemingway aprendió mucho de Stephen Crane como reportero y como autor que revolucionó la narrativa norteamericana con *La roja insignia del valor*, novela en la que la guerra –en el caso de esta obra la guerra de secesión estadounidense– deja de ser romántica para aparecer en toda su crueldad por medio de un estilo que describe con realismo detallado, impresionista, subjetivo e irónico. Para Hemingway, *La roja insignia del valor* es una obra ejemplar y de lectura recomendable. En su *Retrato de Hemingway* (traducción de Jesús Pardo de Santayana. Barcelona, Muchnik Editores, 2001. Pag. 14), Lillian Ross da por su parte testimonio al respecto. En su libro, Leguineche cuenta como a Crane le atraían las guerras y documenta sus empresas como enviado de los diarios de Hearst y Pulitzer. Como Hemingway, lo que Crane hace es ponerse a prueba frente a la violencia, la naturaleza, el destino, el miedo, las balas, el amor o la muerte. Leguineche cuenta que Crane asistió a la campaña estadounidense de Puerto Rico con el propósito de vivir la experiencia de tomar un pueblo, él solo, como si fuera un ejército. Es la misma manía que sentiría su admirador Ernest Hemingway, que se veía en el papel de general, coronel, del sargento, del soldado raso, del libertador. Leguineche dice que Hemingway, fascinado con Crane, le imita cuando asiste a París como enviado en 1944. Y eso, en efecto, lo encontramos cuando leemos los relatos “La batalla de París” y “Cómo entramos en París” (en *Enviado Especial*, págs. 263-278) en los que Hemingway cuenta su entrada a la ciudad de este modo: Entré en la ciudad acompañado de un grupo de guerrilleros franceses [...] y nos aclamaron con vítores y agasajaron excesivamente con champaña; entonces establecimos nuestro cuartel general en el hotel Gran Veneur, que tenía una excelente bodega de vinos de todas clases. Relata también que un teniente le advierte de que ningún corresponsal puede pertenecer a una columna militar.

<sup>121</sup> CALVINO, Italo (1992): *Por qué leer los clásicos*. Traducción de Aurora Bernárdez. Barcelona, Tusquets Editores, p.234.

particular aquellos que dan cuenta de sucesos bélicos. No hay una exaltación de la guerra ni de las armas, ni reflexiones ni meditaciones sobre las crisis que ocasionan el belicismo. En todo caso se limita a dar el testimonio de sus aproximaciones a esas realidades con la exactitud y la precisión que alcanza su mirada personal y su memoria particular:

*Este reportero de aviones con piloto automático no asistió al colegio (nos referimos a la Universidad), por lo que ahora asiste a la R.A.F. con el propósito de entender el inglés hablado por medio de un radiotransmisor. En presencia de un inglés entiendo casi todo lo que se me dice; hablo, leo y escribo correctamente canadiense; conozco superficialmente escocés; entiendo algunas palabras de neocelandés; sé suficiente australiano para escribir una tarjeta postal, pedir una copa y abrirme paso por entre la concurrencia de un bar, domino el idioma sudafricano tan bien como el vascuence. Pero el inglés hablado por un aparato así es para mí poco menos que un enigma.*

*Me di cuenta de ello junto al radiotransmisor de un bombardero: cuando se presiona el botón de la palanca que sirve para aislar la conversación sostenida en la cabina del piloto, se oye el prolongado y misterioso diálogo:*

*–Quisiera saber qué hijo de su madre comunica esto por radio.*

*Y uno contesta:*

*–No sé. Debe ser el mismo soldado alemán que en la noche del día D decía continuamente: “¡Regresad! ¡Regresad!, que la operación ha sido suspendida”*

*–Desearía saber cómo puede hablar en nuestra longitud de onda.*

*Se encoge uno de hombros y aparta el pulgar del botón referido. Entiendo perfectamente este diálogo. Pero cuando dos ingleses de verdad se ponen a hablar desde sus cabinas respectivas, me ocurre lo que le ocurriría a cualquier persona que estando aún en la geometría plana le pusiesen un problema de trigonometría.<sup>122</sup>*

En el relato “Londres se defiende de los aviones con piloto automático”<sup>123</sup>, cuyas líneas finales he citado, Hemingway intercambia de manera constante los puntos de vista: de la primera persona del singular pasa a la tercera, y viceversa, pero en todos los casos habla de sí mismo. Este rasgo del estilo hemingwayano tiende a la confusión y a la pérdida de naturalidad, como cuando intenta explicar el nombre de los artefactos militares en cuestión:

<sup>122</sup> HEMINGWAY. Op.cit. Pág. 262.

<sup>123</sup> HEMINGWAY, Ernest. Op.cit. Págs. 257-263. Este relato apareció originalmente en *Collier's*, el 19 de agosto de 1944 y fue seleccionado por el profesor de historia Louis L. Snyder para *Obras maestras de las crónicas sobre la guerra*.

*Se los llama bichos voladores, bombas robot o bombas zumbadoras, y otros nombres más incubados en el cerebro de los ocurrentes sujetos de la Flete Street; pero hasta aquí, no he oído a cuentos conozco que se han batido con ellos llamarlos mequetrefes, aludiendo a Joe Louis. Pero nosotros los llamaremos avión con piloto automático al objeto de no complicarle la cuestión a este articulista, y ustedes llámenlos como quieran, pero háganlo cuando estén solos.*

Un día antes de que este reportero de aviones con piloto automático empezase a estudiar la forma de tenderles la red barredera para interceptar su vuelo, él, o yo, sospecho que yo, aunque muchas veces el hombre no parece ocupar el sitio que le corresponde, había pensado ver el asunto en la realidad y volver luego a un lugar seguro para describirlo en un libro, salió en un bombardero Mitchell del “cuarenta y ocho”, llamado así por llevar ocho cajas de seis bombas, a bombardear uno de los emplazamientos de donde se lanzan estos ingenios voladores.<sup>124</sup>

Afectado y ambiguo, Hemingway yuxtapone puntos de vista. Dice *nosotros los llamaremos* pero luego habla de sí mismo en tercera persona apuntando: *este articulista, este reportero de aviones*, de tal forma irónica que duda de su propia identidad. ¿Quién narra el suceso? ¿Es el propio Hemingway? ¿Es un narrador invisible, casi dios omnipresente que todo lo ve y escucha, quien cuenta sobre una tercera persona, es decir, ese articulista, ese reportero de aviones? Es obvio que el uso de la tercera persona del singular en estos casos corresponde a la identidad de una misma persona: Hemingway o el narrador. Sin embargo, este giro verbal y gramatical, repetitivo hasta la aficción en nuestro autor, refleja un cambio morfológico que el periodista Arcadi Espada ha estudiado con profundidad en sus análisis sobre la construcción de los mensajes periodísticos y que conviene presentar aquí para el entendimiento de la obra de Hemingway y los propósitos del estudio. Dice Espada:

*El cambio no es intrascendente y refleja la emergencia real de una tercera persona, disociada del yo prohibido, que podría llamarse el yo periodístico. La finalidad del ardid no es extraña al canon de la objetividad periodística: se trata de fabricar la ilusión (fortalecida, ahora, con el aporte gramatical) de que algo o alguien ajeno al yo del sujeto, y en consecuencia, a sus intereses y opiniones, narra los hechos. Es desde este punto de vista que, en general, se proscriben, en la estilística periodística, el uso de la primera persona del singular (excepto cuando esta persona ha alcanzado un estatus divino y entonces ya puede equipararse al Dios objetivo, mayestático y, sobre todo, sin alma, que es el narrador habitual del periodismo). A veces, sin embargo, y dada la*

---

<sup>124</sup> Ibidem. Pág. 261.



*excepcionalidad de una circunstancia, el yo amenaza con reventar: no es bueno llevar al yo ni a nadie a un callejón sin salida. La fórmula de este periodista conjura honrosamente el peligro. Contra las apariencias, no hay en ella mayor incoherencia semántica: el que narra los hechos es, realmente, una tercera persona, un yo solo yo en tanto que yo periodista, desgajado de ese peligroso, por parcial y por corrompible, yo humano: una tercera persona como manifiesta perfectamente su flexión verbal.<sup>125</sup>*

La explicación de Espada le da sentido y razón a la idea que he presentado aquí de la pretendida tendencia egocéntrica de Hemingway en sus relatos a través del uso de diversos puntos de vista que refieren a él mismo, y que lleva al extremo en “Diálogo con el maestro”<sup>126</sup>. Este relato es una conversación. Una autoentrevista en el sentido de que Hemingway habla de sí mismo a través de una tercera persona identificada como un personaje: “Cronista”; y en la sospecha de que la figura del joven escritor identificado como “Maestro” es una especie de ardid literario, ardid de ficción, una invención, una mentira, para ofrecer preguntas y respuestas sobre el arte de escribir:

*Este corresponsal entiende que el ministerio de escritor es mucho más serio que escribir estas crónicas mensuales; pero le desagrada hablar de ello con casi todo mortal. Al haber tratado sobre varios aspectos de este asunto con el voluntarioso maestro en el transcurso de ciento diez días, en la mayor parte de los cuales tuvo que reprimir la impetuosa tentativa de arrear un botellazo a su interlocutor cada vez que éste abría la boca y pronunciaba la palabra escribir, ofrece varias preguntas y respuestas que se sucedieron sobre el arte literario.*

Si han de desanimar a todo aquel que quiera escribir, lo desanimarán sin duda alguna; si pueden ser útiles a alguien, este corresponsal se complacerá por ello, y, si fastidian al lector, puede éste pasarlas por alto y dedicar su atención a la innumerables imágenes de la revista.

Al ofrecerlas, el que escribe esta crónica alega que mucha de la información que contiene tuvo un valor de cincuenta centavos para él cuando contaba veintiún años.

MAESTRO: ¿Qué entiende usted por buena literatura.

CRONISTA: Lo que es realista. El realismo de una narración es directamente proporcional al conocimiento de la vida y de la conciencia del que la escribe, de suerte que al confeccionar una obra le dé apariencia de realidad a su contenido. Si desconoce el espíritu que mueve los sentimientos de los personajes y sus acciones, acaso lo salve la suerte o la

<sup>125</sup> ESPADA, Arcadi (2002): *Diarios*. Madrid, Espasa Calpe, p. 254-255.

<sup>126</sup> HEMINGWAY, Ernest. Op.cit. Págs. 157-163. Este relato apareció originalmente en *Esquire*, octubre de 1935.

fantasía durante algún tiempo. Mas si continúa escribiendo acerca de lo que no conoce, no hará sino faltar a la verdad y autenticidad. Tras cierto tiempo de hacerlo, no será capaz de escribir con sinceridad.<sup>127</sup>

SINCERIDAD. ¿Hemingway fue capaz de escribir con sinceridad? Sí. Hemingway escribió toda la vida sobre su vida con sinceridad. Una sinceridad descabellada que nos parece impertinente y hasta aberrante, como cuando las primeras líneas de uno de sus relatos sobre la guerra civil española, “Un nuevo método de guerra”, nos cuenta:

*MADRID. La ventana de la habitación del hotel está abierta y escucho tendido en la cama el tiroteo que llega hasta mí desde la línea del frente situado siete manzanas más allá. El fuego de fusilería continúa toda la noche y se mezcla con ráfagas de ametralladora pesada y disparos de mortero. Al escucharlo, causa placer estar acostado y estirar poco a poco las piernas para calentar los pies, y no en el frente de Carabanchel o de la Ciudad Universitaria. De la calle llegan la voz recia de un hombre que canta y la de tres borrachos que discuten cuando empiezo a quedarme dormido.*

*Por la mañana, y antes de llegar la hora de sentarse a la mesa escritorio, fui despertado por la explosión de un proyectil de artillería; me dirigí a la ventana, me asomé y vi un hombre con los hombros encogidos y el cuello del abrigo levantado cruzar apresuradamente la plaza. Percibí el acre olor de un explosivo de gran potencia, y creía yo que no habría de volver a percibirlo; con pantuflos y bata, bajé corriendo la escalera de mármol y por poco choco con una mujer de edad madura que estaba herida en el abdomen y por dos hombres con ropa de trabajo de color azul había sido llevada a la entrada del hotel. Mantenía cruzadas las manos en la parte inferior de la pechera de su vestido a la antigua moda española y unos hilillos de sangre se le deslizaban por entre los dedos. En la esquina, y a unas veinte yardas, un hombre yacía con el vestido roto y polvoriento, había un montón de cascote y un hoyo grande en la acera, de donde el gas de la cañería maestra, averiada, salía causando impresión de espejismo en el fresco aire de la mañana.<sup>128</sup>*

El modo extravagante de Hemingway frente a la violencia y el peligro, con pantuflos y bata, resulta de una chocantería que puede encontrar una explicación en *Retrato de Hemingway*<sup>129</sup> de Lillian Ross. La periodista norteamericana

<sup>127</sup> Ibidem. Pág. 158-159.

<sup>128</sup> Ibidem. Pág. 193. Este relato apareció originalmente como despacho de la agencia NANA, el 14 de abril de 1937.

<sup>129</sup> Ross, Lillian (2001): *Retrato de Hemingway*. Traducción Jesús Pardo de Santayana. Barcelona, Muchnik Editores. Ross publicó originalmente este material en la revista *The New Yorker*. En el prefacio de la edición consultada, Ross explica que la publicación del perfil en la revista tuvo una acogida muy polémica. Dice Ross: La mayor parte de los lectores aceptaron el artículo como lo que realmente era, y espero que les

elaboró el perfil del escritor como una pieza en la que intenta describirlo como la máxima precisión durante un par de días de convivencia de tal forma que muestra a un hombre que le gusta la libertad, que no se toma en serio a sí mismo, que aparentemente pierde el tiempo asistiendo a una función de box, pescando, visitando un zoológico o conversando con sus amigos; celebrando que estaba a punto de terminar un libro atiborrándose de champán y caviar y que piensa de sí mismo cosas como la siguiente:

*–Me río constantemente de mí mismo, y de los demás, y de todas las cosas, y esto molesta mucho a la mayoría de los críticos, que son muy solemnes con respecto al humor.*<sup>130</sup>

Al margen de esta pretendida tendencia egolátrica, la exactitud de la descripción de lo que acontece, sin despegarse un ápice de la realidad vivida y observada, es lo que prevalece en nuestro interés por los relatos de Hemingway. La forma efectiva con que relata el encuentro con una mujer herida en el abdomen, que cruza “las manos en la parte inferior de la pechera de su vestido a la antigua moda española y unos hilillos de sangre se le deslizaban por entre los dedos”, “dentro de un ambiente producido por una cañería de gas averiada, “causando impresión de espejismo en el fresco aire de la mañana”; puede justificar la muestra de la peculiar y cándida manera –con pantuflos y bata– con que Hemingway accede a los escenarios y recopila la información, peculiar manera de la que pocos aspectos ejemplares podemos extraer.

Alcancemos un acuerdo: Hemingway no es, en efecto, un mal reportero. Pero es mejor cronista en cuanto es un hombre con bagaje y un observador sorprendente que sabe como obtener información.

*Y aunque describía las cosas según las veía, su escritura manifiesta más intensidad que la experimentada en ella. Si los detalles son, a veces, desatendidos, el conjunto de la imagen, llena de emotivas huellas del hombre, es rotundo, vivo, completo. El Hemingway artista cuidó más el conjunto que sus detalles.*<sup>131</sup>

El antologador de Hemingway, William White, nos dice que el escritor cuidó más el conjunto de sus piezas que los detalles a través de una escritura viva, tan

---

gustase sin más complicaciones. Sin embargo, cierto número de lectores reaccionó violentamente y de manera muy compleja. Entre éstos había gente a la que le desagradaba mucho la personalidad de Hemingway, y daban por supuesto que a mí me ocurría lo mismo y admiraban mi artículo por razones que estaban totalmente fuera de lugar. Es decir, creían que, al describir con exactitud su personalidad, estaba ridiculizándola o cuestionándola.

<sup>130</sup> Ross, Lillian. Op.cit. Pág. 88.

<sup>131</sup> WHITE, William. Prólogo de *Enviado Especial* de Ernest Hemingway. Pág. 6.

intensa o más que la realidad experimentada. Eso es posible y es cierto. Es posible porque la aproximación a la realidad es ante todo lingüística. A través del lenguaje la realidad puede resultar sublimada o parecer indiferente. Hemingway consigue lo primero al escribir con palabras efectivas, usa verbos más que adjetivos. Y es cierto cuando leemos un relato a medio camino entre la crónica y el artículo con el título “La fiesta de los toros es una tragedia”<sup>132</sup>. Este relato contiene un tono epistolario en cuanto testimonio o ejercicio memorialista de una experiencia: el traslado de París a Madrid para asistir a la temporada taurina. Por medio de una escritura de frases cortas y directas con las que procura evitarse de lo más posible de las oraciones subordinadas

*(Los espectadores habían estado voceando. Más entonces reinaba un silencio sepulcral. El que había recibido la llama se dirigió a la puerta del toril, de color rojizo y con una tranca de hierro, abrió el cerrojo de la pesada tranca, que levantó y se retiró. La puerta del toril se abrió y él se quedó detrás de la misma. El umbral estaba oscuro)*<sup>133</sup>

Hemingway describe con precisión y exactitud lo que observa de manera inmediata. Es un relato lineal, sin complicaciones de índole documental pero vasto en el conjunto de la mirada atenta al escenario en todas sus consecuencias, incluyendo diálogos y aspectos periféricos a la escena. Es un relato seco, sin la humedad de un lirismo que puede producir lo simbólico de una corrida de toros; por el contrario: Hemingway procura racionalizar al respecto con el empuje de un discurso explicativo con el que remata el relato apuntando: La fiesta de toros, repito, no es un deporte, sino una tragedia que simboliza la lucha entre el hombre y la fiera. Sin embargo prevalece en el relato ese tono memorialista relativo a lo biográfico y que hace de Hemingway un personaje que cuenta los sucesos por medio de la acción de sus propias palabras, es decir: el discurso de autor, vigoroso y efectivo en su lenguaje, es revertido como discurso de personaje, el discurso del narrador Hemingway como personaje.

Estos rasgos hemingwayanos lineales, sin complicaciones documentales ni lirismos, discurso autorial revertido en discurso de personaje gracias al potente atributo autobiográfico, pueden encontrarse en sus máximas consecuencias en “El aguinaldo”<sup>134</sup>, un largo relato elaborado expresamente para contar el par de accidentes de aviación que experimentó el autor en África y que en su momento

<sup>132</sup> HEMINGWAY, Ernest. Op.cit. Págs. 69-74. Este relato apareció originalmente en el *Star Weekly* de Toronto, el 20 de octubre de 1923.

<sup>133</sup> Ibidem. Pág. 72.

<sup>134</sup> Ibidem. Págs. 308-338. Originalmente apareció en *Look*, el 20 de abril y el 4 de mayo de 1954. En la edición *La guerra...* de Temascinco Ediciones este relato aparece con el título “El regalo de Navidad”.

fueron dados a conocer como noticia de su presunta muerte en 1954; un relato que muestra como telón de fondo la noción de Hemingway ante un territorio que se explora. Y esa noción corresponde a su propia experiencia, al relato ceñido exclusivamente a lo vivido y observado, sin lirismos ni complicaciones documentales necesarias. Hemingway traza un retrato de África pero en ese retrato aparece en primer plano su figura. Es el retrato de Hemingway frente a una manada de elefantes o una bandada de ibis de plumaje blanco. Hemingway como explorador y excursionista en un mundo exótico donde

*Las chozas tenían forma cónica y sus habitantes parecían estar de fiesta; grupos de ellos estaban muy alegres o, dicho de otro modo, borrachos como una cuba.*<sup>135</sup>

Tendrían que pasar decenas de años para conocer un perfil de África despojado de los exotismos del aventurero hemingwayano en los trabajos periodísticos del reportero polaco Ryszard Kapuscinski (ver II.13.).

Podríamos entender la aparente superficialidad de Hemingway en la idea de que siempre fue un escritor ameno que satisfizo su designio con el material recopilado, que era su propia experiencia de vida. Y que ese arte lo puso de relieve en la literatura y no en el periodismo<sup>136</sup>, aunque el periodismo nutriría a la literatura.

El relato “Bohemios norteamericanos en París”<sup>137</sup>, arranca con una figura metafórica –la excentricidad de la generación de jóvenes americanos que, como nata fresca, se ha posesionado de las tertulias de los cafés parisinos– para situarnos en una escena inmediata que transmite privilegiando el aquí y el ahora de la misma en el empleo del tiempo verbal en presente histórico. En este relato fechado en 1922 acompañamos a Hemingway a un trago en el Café Retonde mientras observa:

*A una menuda y regordeta dama, de pelo rubio, peinado y compuesto a modo holandés, rostro esmaltado de color de rosa como un jamón y dedos redondeados que saca por la holgada bocamanga de una blusa de seda azul que parece china. Está sentada a una mesa; mantiene el cuerpo inclinado sobre la misma; fuma en una boquilla de dos pies de largo, y su aplanado rostro carece de expresión.*<sup>138</sup>

---

<sup>135</sup> Ibidem. Pág. 311.

<sup>136</sup> Esta es una idea que establece William WHITE en el prólogo de *Enviado Especial*. Pág. 6.

<sup>137</sup> HEMINGWAY, Ernest. Op.cit. Págs. 22-23. Originalmente apareció en *Star Weekly*, el 25 de marzo de 1922.

<sup>138</sup> Ibidem. Pág. 23.

Se trata de una pintora observada detenidamente. Pero otra vez en una tercera persona que habla de sí mismo, Hemingway ofrece una nueva e inmediata estampa descriptiva de la siguiente manera:

*Luego de haber observado a la pintora en cuestión, se puede volver ligeramente la cabeza y observar a una mujer, gruesa y pelirroja, sentada a una mesa junto con tres hombres jóvenes. Lleva un sombrero de la época de La viuda alegre, cuenta chistes y la acomete una risa histérica. Sus tres jóvenes amigos se ríen cada vez que ella lo hace. Se acerca el camarero con la cuenta de la consumición y ella la hace efectiva; luego, se pone el sombrero con la mano ligeramente vacilante y abandona con sus acompañantes el establecimiento. Mientras se dirige a la salida, le vuelve a entrar la risa histérica.*<sup>139</sup>

Estas imágenes de una crónica periodística de 1922 nos llevan de inmediato al primer capítulo, “Un buen café en la Palace Saint-Michel”, de *París era una fiesta*, la novela que Hemingway escribió antes de morir en 1961 precisamente sobre aquellos años veinte en París<sup>140</sup>. En ese primer capítulo de la obra de ficción encontramos un escenario similar de un café parisiense al que se describe en la pieza periodística elaborada con cuarenta años de antelación; sin embargo, debe advertirse el fuerte añadido de nostalgia.

*Una chica entró en el café y se sentó a una mesa junto a la ventana. Era muy linda, de cara fresca como una moneda recién acuñada si vamos a suponer que se acuñan monedas en carne suave de cutis fresco de lluvia, y el pelo era negro como ala de cuervo y le daba en la mejilla un limpio corte diagonal.*

*La miré y me turbó y me puso muy caliente. Ojalá pudiera meterla en mi cuento, o meterla en alguna parte, pero se había situado como para vigilar la calle y la puerta, o sea que esperaba a alguien. De modo que seguí escribiendo.*

El cuento se estaba escribiendo solo y trabajo me daba seguirle el paso. Pedí otro ron Saint James y sólo por la muchacha levantaba los ojos, o aprovechaba para mirarla cada vez que afilaba el lápiz con un sacapuntas y las virutas caían rizándose en el platino de mi copa.

Te he visto, monada, y ya eres mía, por más que esperes a quien quieras y aunque nunca vuelva a verte, pensé. Eres mía y todo París era mío y yo soy de este cuaderno y de este lápiz.

<sup>139</sup> Ibidem. Pág. 23.

<sup>140</sup> HEMINGWAY, Ernest (2001): *París era una fiesta*. Prólogo de Manuel Leguineche. Traducción de Gabriel Ferrater. Barcelona, Seix Barral, Primera edición en Biblioteca Formentor, Junio 2001. En esta edición aparece una nota de Mary Hemingway en la que informa que Ernest empezó a escribir este libro en Cuba durante el otoño de 1957 y lo concluyó en Ketchum durante el otoño de 1960. Ernest Hemingway moriría un año después, en 1961. El libro sería publicado hasta 1964 con el título original *A Moveable Feast*.

Luego otra vez a escribir, y me metí tan adentro en el cuento que allí me perdí. Ya lo escribía yo y no se escribía solo, y no levanté los ojos ni supe la hora ni guardé noción del lugar ni pedí otro ron Saint James. Estaba harto de ron Saint James sin darme cuenta de que estaba harto. Al final el cuento quedó listo y yo muy cansado. Leí el último párrafo y luego levanté los ojos y busqué a la chica y se había marchado. Por lo menos que esté con un hombre que valga la pena, pensé. Pero me dio tristeza.<sup>141</sup>

La nostalgia permite a Hemingway mirar en retrospectiva romántica, y escribirlo así en *París era una fiesta*, aquel escenario de los cafés de la capital de Francia sin la indiferencia con que los observó y describió originalmente, al menos para aquella crónica de “Bohemios norteamericanos en París”. ¿Son el mismo personaje aquella menuda y regordeta dama o la mujer gruesa y pelirroja de sombrero de la época de *La viuda alegre* que encontramos en la crónica de 1922 y la chica linda de cara fresca como una moneda recién acuñada de la novela escrita cuarenta años después? La respuesta propiamente no sería tan importante como la pregunta misma que arroja una certeza: la actitud de Hemingway como narrador: cronista o novelista, que observa atmósferas y personajes y traduce todo eso en un estilo –tanto el periodístico de 1922 como el novelístico de sus años finales de vida en 1960– de frases cortas y efectivas, en descripciones detalladas.

Si *París era una fiesta* es una invocación mágica, un esfuerzo inconsciente para recuperar aquella energía y lucidez de los años veinte que Hemingway había perdido durante los últimos lustros de su vida<sup>142</sup>, las crónicas periodísticas de los años veinte en París lo confirman. En “Crónica de París”<sup>143</sup>, escrita cuando ya había trascurrido una década del furor parisino y el joven escritor ya asomaba una madurez capaz de desmarcarse de lo inmediato para reflexionar y meditar al respecto, Hemingway escribió:

---

<sup>141</sup> HEMINGWAY, Ernest. *París era una fiesta*. Pags. 21-22.

<sup>142</sup> En su ensayo “La fiesta compartida” sobre *París era una fiesta*, contenido en *La verdad de las mentiras* (Madrid, Alfaguara, 2002), Mario VARGAS LLOSA dice que este libro de Hemingway es también un desquite póstumo, un arreglo de cuentas con viejos compañeros de vocación y de bohemia. Libro patético, canto del cisne –pues fue el último libro que escribió–, esconde, bajo la engañosa pátina de los recuerdos de su juventud, la confesión de una derrota. Aquel que comenzó así, en el París de los locos años veinte, tan talentoso y tan feliz, tan creador y tan vital, aquel que en pocos meses fue capaz de escribir una obra maestra –*The Sun Also Rises*– al mismo tiempo que exprimía todos los jugos succulentos de la vida –pescando truchas y viendo toros en España, esquiendo en Austria, apostando a los caballos en Saint Cloud, bebiendo los vinos y los licores de La Closerie– está ya muerto, es un fantasma que trata de aferrarse a la vida mediante aquella prestidigitación antiquísima inventada por los hombres para, ilusoriamente, prevalecer contra la muerte: la literatura.

<sup>143</sup> HEMINGWAY, Ernest. *Enviado Especial*. Pags. 112-116.

*La ciudad de París es muy atractiva este otoño [1933-1934]. Fue un sitio admirable cuando se era joven, y es una componente necesaria para la formación de un hombre. A todos nos agradó una vez, y mentiríamos si dijésemos lo contrario. Es como una moza que no envejece y tiene ahora otros amantes. Entonces empezaba a envejecer sin darnos cuenta y creíamos que era más vieja que nosotros y más atractiva en aquel tiempo. Aún cuando ya no nos agradase, nos mantuvimos a su lado. Pero eso no fue más que un error, pues su edad es invariable; sólo varían sus amantes.<sup>144</sup>*

Y si revisamos las líneas finales de *París era una fiesta* encontraremos una sospecha: ¿esas líneas han sido tomadas de aquella crónica? Veamos:

*Aquello fue el final de la primera parte de París. París no volvería nunca a ser igual, aunque seguía siendo París, y uno cambiaba a medida que cambiaba la ciudad. [...]. París no se acaba nunca, y el recuerdo de cada persona que ha vivido allí es distinto del recuerdo de cualquier otra. Siempre hemos vuelto, estuviésemos donde estuviésemos, y sin importarnos lo trabajoso o lo fácil que fuera llegar allí. París siempre valía la pena, y uno recibía siempre algo a trueque de lo que allí dejaba. Yo he hablado de París según era en los primeros tiempos, cuando éramos pobres y muy felices.<sup>145</sup>*

Esta circunstancia de lazos entrañables entre los materiales periodísticos y las piezas de ficción, que nos permiten conocer el trayecto de ida y vuelta de la vida de Hemingway, también pueden encontrarse en obras inmediatas que dan cuenta, además, con mayor claridad, de los procedimientos técnicos de nuestro autor estudiado. La crónica “Fiesta de toros en Pamplona”<sup>146</sup>, escrita en 1923, nos lleva a una de sus primeras novelas publicada tres años después, en 1926: *Fiesta*<sup>147</sup>.

*Fiesta* es una cumbre hemingwayana. La primera. Cumbre de su estilo de vida. Cumbre de su estilo literario. *Fiesta* está nutrida de una experiencia de vida vuelta en su momento escritura periodística, escritura periodística que muestra un estilo que en la novela aparece en sus máximas consecuencias: definido. Si al inicio de la crónica Hemingway sólo enuncia que Pamplona está situada en los montes pirenaicos, en la novela encontramos la descripción que nos permite ver

<sup>144</sup> Ibidem. Pág. 116.

<sup>145</sup> HEMINGWAY, Ernest. *París era una fiesta*. Pág. 189.

<sup>146</sup> HEMINGWAY, Ernest. *Enviado Especial*. Págs. 75-82. Publicada originalmente en *Star Weekly*, el 27 de octubre de 1923.

<sup>147</sup> De título original *The Sun Also Rises*, esta novela fue traducida al castellano por José Mora Guarnido y John E. Hausner en una edición de Santiago Rueda, en Buenos Aires, 1944. En este 2003, la editorial Debate, de Madrid, ha lanzado una nueva edición de *Fiesta* con la traducción de Joaquín Adsuar.



precisamente esos montes color marrón con algunos pinos y lejanos golpes de hayas en sus laderas<sup>148</sup> que el personaje Jake Barnes y sus compañeros cruzaron desde Francia para llegar a territorio español.

Tanto en la crónica como en la novela encontramos descripciones similares del encierro taurino a base de conjunciones y encadenación de frases concretas y directas que imponen un clima y un ritmo ágil de lectura<sup>149</sup>. En el relato periodístico el cronista Hemingway explica el ambiente en torno a la fiesta taurina durante la primera quincena de julio en Pamplona, describiendo:

*La gente baila durante las veinticuatro horas del día en las calles. Grupos de mozos con camisa blanca, tamboril, chistu, que es una especie de flauta, y toda suerte de instrumentos de viento interpretan el riau riau, antiguo baile vasco<sup>150</sup>;*

En el relato de ficción, el narrador de Hemingway también describe

*La fiesta había empezado de verdad. Siguió día y noche durante siete días. Continuó el bailar, el beber y el ruido. Las cosas que ocurrieron sólo podrían haber ocurrido durante una fiesta [...]. Aquella tarde era la gran procesión religiosa. San Fermín fue trasladado de una iglesia a otra. En la procesión formaban todos los dignatarios, civiles y religiosos. No podíamos verlos porque la multitud era demasiado grande. Delante de la procesión formal y detrás de ella iban bailando los mozos del riau-riau.<sup>151</sup>*

Del mismo modo en el relato periodístico, el cronista da cuenta, en primera persona, de cómo al amanecer de un día, desde la habitación del hostel que da a la calle, Mrs. Hemingway le pide, de pie en el balcón: “¡Anda, levántate!”, para presenciar el estrépito de una multitud en las calles de la ciudad y la explosión de un cohete que anuncia la presencia de ocho toros que la multitud hará correr de extremo a extremo de la ciudad. En tanto en el relato de ficción el narrador-personaje muestra, también en primera persona, cómo escuchó ese cohete de pié en un balcón. Cuenta:

<sup>148</sup> HEMINGWAY, Ernest. *Fiesta*. Pág. 108-109.

<sup>149</sup> En su libro *El arte de la ficción* (traducción de Laura Frixas. Barcelona, Ediciones Península, 1992. Pág. 139), David Lodge estudia el relato hemingayano “En otro país” de 1927 para subrayar un complejo entramado de cadenas verbales que unen palabras léxicas y gramaticales. Lodge destaca el extraordinario número de “y” que pueden encontrarse en los párrafos de la escritura de Hemingway. Es un síntoma de su sintaxis sumamente repetitiva, que enhebra oraciones sin subordinarlas entre sí. La repetición de palabras léxicas se distribuye con menos regularidad: se acumulan al comienzo y al final del párrafo. La repetición es un rasgo defectuoso pero puede convertirse también en un atributo de acuerdo a los propósitos y las intenciones literarias del autor.

<sup>150</sup> HEMINGWAY, Ernest. *Enviado Especial*. Pág. 75.

<sup>151</sup> HEMINGWAY, Ernest. *Fiesta*. Pág. 173.

*Cuando desperté sentí el sonido del cohete que anunciaba la salida de los toros en libertad desde los corrales. Correrían a través de la ciudad hasta la Plaza de Toros. Yo había dormido pesadamente, y al despertarme tuve la sensación de que era demasiado tarde. Me puse un saco de Cohn y salí al balcón. Abajo la calle estrecha se hallaba desierta. Todos los balcones estaban llenos de gente. De pronto una multitud bajó por la calle. Todos corrían apiñados estrechamente, pasaron y subieron la calle hacia la Plaza de Toros y en pos de ellos vinieron otros hombres corriendo más rápido; detrás unos rezagados que corrían desesperadamente.*<sup>152</sup>

Páginas más adelante en el relato periodístico encontramos la descripción de una corrida de toros. Desde el asiento, el cronista Hemingway observa: Con los anteojos de largo alcance pudimos ver a los tres matadores de la tarde<sup>153</sup>. Páginas más adelante en el relato de ficción, encontramos también la descripción de una corrida de toros. Desde el asiento, el personaje de Hemingway observa lo mismo de idéntica manera, a través de un catalejo: Miré con los gemelos y vi a los tres matadores<sup>154</sup>.

Antes del viaje de París a Pamplona, el personaje de Hemingway en *Fiesta*, Jake Barnes, nos presenta a Bill Gordon, un compañero con quien asiste a un combate de box con dos protagonistas –Ledoux y Kid Francis–, que también podemos encontrar en el relato periodístico “Crónica de París”; y después marcha de excursión a las montañas francesas para pescar truchas, excursión que bien podría ser una invocación de aquella en terreno suizo que el cronista Hemingway contó con antelación en un relato periodístico, “La pesca de la trucha en Europa”<sup>155</sup>, en la que aparece un personaje de nombre Bill –Bill Jones–.

Creo que no es inútil ni gratuito establecer este tipo de relaciones entre las crónicas periodísticas de los años veinte de Hemingway con respecto a una de sus primeras novelas –*Fiesta*– como a una de sus obras escritas al final de sus días –*París era una fiesta*– que invoca de hecho el momento de mayor empuje y fuerza creativa de nuestro autor, precisamente cuando escribía periodismo. Estas relaciones nos permiten atar cabos para confirmar que, en efecto, Hemingway aprehendió la literatura en el periodismo<sup>156</sup> y que volvió escritura su vida y su

<sup>152</sup> Ibidem. Pág. 179.

<sup>153</sup> HEMINGWAY, Ernest. *Enviado Especial*. Pág. 80.

<sup>154</sup> HEMINGWAY, Ernest. *Fiesta*. Pág. 232.

<sup>155</sup> HEMINGWAY, Ernest. *Enviado Especial*. Págs. 82-86. Publicado originalmente en *Star Weekly*, el 17 de noviembre de 1923.

<sup>156</sup> El antologador de Hemingway en *Enviado Especial*, William White, concluye el prólogo respectivo que, efectivamente, el periodismo ubicó a Hemingway en el campo literario de tal forma que su entusiasmo, conmiseración e imaginación hicieron que su literatura fuese mucho más que una cosa temporal. En este contexto viene bien aquí citar lo que dice el profesor Albert Chillón en su libro *Literatura y Periodismo. Una*

memoria. Las obras de Hemingway son una cartografía del trayecto de su vida, un mapa del viaje y de la exploración que hizo de su existencia.

---

*tradición de relaciones promiscuas* (Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1999. Pág. 159) cuando concluye un breve estudio sobre la obra periodística de nuestro autor, con la afirmación: Hemingway no legó al periodismo ninguna pieza capital, pero sí muchas de mérito escritas con la prosa concisa y exacta que había aprendido trabajando como aprendiz de periodista en *The Kansas Star* y leyendo a sus maestros Sherwood Anderson, autor de la extraordinaria *Winesburg, Ohio*, y Ring Lardner, uno de los fundadores del relato corto norteamericano.

## 2.9. Despachos de guerra

### MICHAEL HERR

Desde las primeras líneas del relato sobre su experiencia como enviado a la guerra de Vietnam<sup>157</sup>, durante diversos momentos entre los años de 1967 y 1968, Michael Herr desarrolla una escritura dotada de visibilidad en la que muestra de manera directa, sin preámbulos, episodios empapados de violencia, muerte y cinismo; salpicados de sangre, drogas y *rock and roll*... episodios imposibles de evadir porque, a pesar de que se tiene la opción de abandonar el libro por un momento o para siempre, las líneas y las páginas leídas han dado en el blanco, como una bala en la frente: la descripción vigorosa y el plano narrativo de profundo acercamiento en constante movimiento, como un *close up* cinematográfico, vuelve a los episodios próximos, inmediatos: pasan ante nosotros, por encima de nosotros.

#### “YO ESTABA ALLÍ PARA OBSERVAR”

*Despachos de Guerra* no es La Historia sobre la Guerra de Vietnam. Es una abstracción de Vietnam. Una abstracción periférica y marginal que traza, en efecto, la forma extrema del horror de un conflicto bélico, pero desde la perspectiva autobiográfica de un enviado que hace del relato un tratado sobre el corresponsal de guerra. Michael Herr asistió a la antigua Indochina de manera voluntaria como escritor sin las presiones del diarismo. Prescindió de los partes oficiales y tampoco cultivó fuentes. Su actuación ocurrió en un contexto a contracorriente del periodismo convencional que no podía reflejar aquella guerra más de lo que la capacidad de fuego convencional podía ganarla.

*Todo esto quiere decir que, por mucho que me guste como suene, no puedo considerarme corresponsal de guerra sin pararme a reconocer hasta qué punto es pura falsedad. Nunca tuve que correr a unas oficinas de prensa a informar [...]. Nunca tuve que salir corriendo hacia las pista aérea de Danang para conseguir que mi filmación llegase a Saigón para las ocho en punto; no había despacho ni oficina ni filmaciones, mis lazos con Nueva York eran tan leves como vaga e indeterminada mi tarea. No era, en*

---

<sup>157</sup> Por parte de la revista *Esquire*.

*realidad, algo exótico dentro del cuerpo de prensa, aunque era una peculiaridad, y una peculiaridad sumamente privilegiada.*<sup>158</sup>

Más que una peculiaridad, la presencia de Herr en Vietnam, en el contexto y en las condiciones en las que él mismo explica, es sintomática, y resultado mismo, de las contradicciones que envolvieron aquel conflicto. Herr se desmarca de la agobiante misión de informar todos los días sobre la guerra no como un rechazo sino como una franca y sincera reivindicación de la libertad y de la subjetividad que imperó en una parte significativa de uno de los regimientos en la guerra: aquel cuerpo de prensa que siguió sólo sus propias ordenes para ofrecer un punto de vista personal distinto al gubernamental con el que se derrotaría a la mentira y la manipulación a través del relato del ambiente exacto que acompañó a cada una de las etapas principales del conflicto<sup>159</sup>.

*Y por la periferia de aquel tema global de Vietnam, cuyos informes diarios hacían demasiado pesado, insoportable, el periódico de la mañana, perdida en los contextos surreales de la televisión, hacía una historia que seguía siendo tan simple como siempre: hombres cazando hombres, una guerra espantosa, toda clase de víctimas. Y había también un Mando que no lo creía así, que nos metía en trampas desastrosas basándose en cálculos ficticios de bajas y una Administración que creía en aquel Mando, una fertilización mutua de ignorancia y una prensa que por tradición y objetividad e imparcialidad (por no mencionar los propios intereses) procuraba que todo ello ocupase su espacio. Era inevitable que una vez que los medios de difusión se tomaran las maniobras de distracción lo bastante en serio para informar de ellas, las legitimasen también. Los portavoces hablaban en términos que carecían ya de valor como palabras, frases sin la menor esperanza de significar algo en un mundo sensato, y si bien la prensa ponía en entredicho gran parte de aquello, todo se mencionaba. La prensa reseñaba (más o menos) todos los hechos, reseñaba demasiados hechos. Pero nunca hallaba medio de informar de veras de la muerte, que, por supuesto, era, en realidad, la base todo. Las pretensiones más repugnantes y descaradas de santidad en medio de la escabechina, recibían tratamiento serio en los periódicos y en los demás medios de difusión. [...] Y después de suficientes años así, tantos que parecían que aquello había existido siempre, llegaba un momento en que podías sentarte allí al anochecer y oír a aquel hombre decir que las víctimas norteamericanas de la semana habían sido las más bajas de las*

---

<sup>158</sup> HERR, Michael (1980): *Despachos de Guerra*. Traducción de J.M. Álvarez Flórez y Ángela Pérez. Barcelona, Anagrama, p. 219.

<sup>159</sup> Como el espantoso derrumbe de la primera gran operación de los marines conocida como Luz Estelar, mencionada por Herr en la página 232, en la que los marines morían con tan increíble rapidez, tan por encima de las previsiones del Mando que a uno de ellos le metieron en una bolsa de cadáveres aún vivo.

*últimas seis, que sólo habían muerto en combate ochenta marines, y tener la sensación de que acabas de hacer un buen negocio [...] gran parte de lo que la Misión quería contar al público norteamericano era una pura comedia psicótica.*<sup>160</sup>

En Vietnam, los militares dejaron manos libres a la prensa, como había ocurrido en aquel período entre 1865 y 1914, hasta la Primera Guerra Mundial, conocido como la edad de oro del corresponsal de guerra<sup>161</sup>. Con la Segunda Guerra Mundial llegarían la estrecha censura y el alejamiento del periodista de los frentes. Pero esa niebla se levantaría en Vietnam y tanta libertad pasó su factura:

*Podía dejarte que siguieras pensando que todos nosotros éramos valerosos, ingeniosos, apuestos y vagamente trágicos, que éramos una especie de grupo sin igual, un comando supercojonudo, los Peligrosos Chi, amantes del peligro, sabios y sensibles. Podría haberlo utilizado yo mismo, la película habría sido mucho más vistosa, pero habría que aclarar bien lo que significaba este “nosotros”.*

<sup>160</sup> HERR, Michael. Op.cit. Págs. 221-222.

<sup>161</sup> En su libro *“Yo pondré la guerra”* sobre el conflicto estadounidense-español en Cuba durante 1898 desde el punto de vista de la biografía del magnate de la prensa sensacionalista William Randolph Hearst (ver II.14.), Manuel Leguineche documenta como desde el siglo XIX, la feroz competencia entre los rotativos impulsó nuevas formas de aproximación a la realidad de tal forma que durante la guerra de Crimea (la península ucraniana que fue teatro de la guerra entre Rusia y Turquía, Francia e Inglaterra en el período comprendido entre 1854-1856) apareció el primer civil de la corresponsalía de guerra: William Howard Russel, un irlandés enviado del *Times* de Londres. Hasta entonces los soldados eran los encargados de transmitir las noticias (y lo seguirían haciendo, no obstante la aparición de notarios civiles en los frentes, pero algunos con un riguroso sentido de la objetividad en cuanto al registro de injusticias como el caso de un joven militar mexicano, Heriberto Frías, participante en las operaciones que en 1892 el ejército de Porfirio Díaz realizó para suprimir una sublevación en un pueblo de la sierra de Chihuahua, Tomochic; Frías publicó un testimonio, *Tomochic*, con un decoroso discurso narrativo, empleando descripciones vigorosas y diálogos, sobre la matanza por parte del régimen autoritario. Por ese material, Frías fue arrestado y una vez en libertad se dedicó al periodismo). Russel rompió las imposiciones de los militares y contó la verdad de la suicida carga de la Brigada Ligera de noviembre de 1854 frente a los cañones rusos. Leguineche documenta también cómo la figura del corresponsal de guerra se proyectó como una especialidad autónoma de la práctica periodística a partir de la guerra civil estadounidense no obstante que el seguimiento periodístico fue una calamidad en cuanto a que ni la ética ni la objetividad ni la verdad ni el juego limpio brillaron en aquella guerra de Secesión. Se sucumbía a la tentación de ocultar la verdad para mantener la moral del ejército y la población civil. Ya asomaban los fantasmas de la manipulación, la mentira y la invención que tendrían su explosión como periodismo amarillo durante la guerra hispano-cubana-norteamericana donde aparecieron en escena corresponsales de guerra legendarios y de notable influencia en las generaciones de periodistas y escritores por venir –incluso Hemingway– como Stephen Crane, autor de una obra de ficción situada en la guerra de Secesión, *La roja insignia del valor*. En otro libro, *Corresponsales de guerra. Su historia y su actuación* de José Altabella, publicado por la editorial Febo en Madrid en 1945, también pueden encontrarse referencias históricas sobre el enviado de guerra como un eslabón que se engarza con los capítulos más brillantes de la Historia de la humanidad. Altabella se atreve a establecer figuras diciendo que el periodismo de guerra nació con el gran Homero, hasta los que hacen a Racine y Boileau y cita a Herodoto cuando refiere que la caída de la ciudad de Troya, en el siglo trece antes de Cristo, se supo gracias a una sistematizada teoría de hogueras que serían de señales luminosas. Un vigilante establecido en los montes llevó la nueva al ágora griega, centro vivo ateniense, al que llegaban todas las noticias de los hechos de la ciudad. ¿Este vigilante –se pregunta Altabella– puede considerarse el primer corresponsal? Yo creo que sí, pues él informó al público de su tiempo acerca de una noticia militar importantísima..

*En el apogeo de la Ofensiva del Tet, por ejemplo, había entre 600 y 700 corresponsales acreditados por el comando de Ayuda Militar, Vietnam. Quiénes eran todos y adónde iban, era para mí un misterio tan grande, y para la mayoría de los corresponsales que conocí, como para aquel sargento artillero de los marines tan cordial, de cara de buey, del departamento de la Oficina Conjunta que concedía aquellas tarjetas de identificación forradas de plástico del MACV. Las entregaba y anotaba el número en una pequeña pizarra que había en la pared y luego miraba el total con cómico asombro, diciéndote que aquello parecía más que nada un circo de mierda. [...]. No había nada especial en aquella tarjeta o en su equivalente operativo, las cartas credenciales de Bao Chi de la República de Vietnam del Sur; debieron repartirse miles a lo largo de los años. Sólo significaban que estaban admitido en el cuerpo de prensa de Vietnam y que podías ir a cubrir la guerra si de veras querías. Tuvieron esas tarjetas gentes de todas clases en un momento u otro: articulistas de fondo de órganos religiosos y de revistas de armas, turistas veraniegos de periódicos universitarios [...], figuras literarias de segunda fila que escribían explicando que odiaban la guerra más que tú o yo pudiéramos odiarla nunca, eminencias sindicadas que se hospedaban con Wesmoreland o Bunker y cubrían las operaciones con el Estado Mayor, privilegios que les permitían hacer una crónica completa de nuestra gran victoria del Tet, y publicar pruebas años tres año tras año de que el vietcong estaba aplastado, la voluntad de Hanoi desmoronada. No había nación por pobre que fuese, ni periódico de pueblo tan humilde, que no mandase allí a alguien una vez por lo menos a echar un vistazo.<sup>162</sup>*

El cuerpo de prensa en Vietnam fue tan difuso que intentar definir quiénes lo conformaban resulta una tarea empeñosa de Herr. Porque la efectividad desde un punto de vista técnico en el ejercicio de la profesión periodística, o en el registro preciso y exacto sin ficciones que se proponga un escritor, deja de ser indispensable, es imprescindible, cuando no se tiene una idea de lo que es la guerra frente a lo que las autoridades y los militares dicen lo que es. En esta disyuntiva se ha levantado de hecho la dilatada tradición de representaciones bélicas escritas (reportajes, novelas, documentales históricos o guiones cinematográficos) que alcanza hasta la guerra de marzo de 2003 en Irak, cuyas circunstancias –en cuanto rechazos multitudinarios y seguimiento periodístico se refiere en concreto– se parecen demasiado a las creadas por Estados Unidos a finales de los sesenta en torno a la guerra de Vietnam<sup>163</sup>. Entre uno y otro

<sup>162</sup> HERR, Michael. Op.cit. Pág. 226-227.

<sup>163</sup> En un artículo publicado en el diario español *El País* (sábado 7 de junio de 2003), el escritor Luis Goytisolo explica que, en cuanto a rechazo instrumentado a través de manifestaciones acampadas y escenificaciones de especial relieve, las guerras de Vietnam y de Irak registraron situaciones parecidas propiciadas por las decisiones del gobierno de Estados Unidos. Desde el punto de vista americano, la de

conflicto, más cruento y prolongado uno del otro, entre Vietnam e Irak, los soportes tecnológicos (el cine y particularmente la televisión y la Internet) han pasado a ocupar la punta de lanza para privilegiar la inmediatez y el aquí y el

---

Vietnam era una guerra que se estaba perdiendo, que venía costando la vida de miles de soldados de reemplazo y cuyos objetivos y causas se perdían en la penumbra. Para cualquier observador imparcial, por otra parte, ese conflicto era la prolongación de una guerra colonial que los vietnamitas iniciaron contra Francia y los americanos no hicieron sino continuar; una guerra de liberación en la que el temple vietnamita no podía inspirar más que simpatías.. Una guerra, en suma, que nada tenía que ver con la de Irak, salvo por el rechazo unánime a ambas que señala Goytisolo, aunque advirtiendo una mayor intensidad en las manifestaciones suscitadas por la guerra de Vietnam, una guerra más cruenta y prolongada. Como en Vietnam, los reporteros tomaron nota en Irak desde los mismos frentes y con mayores alcances y resultados. En un reportaje sobre el papel de los medios de comunicación en el conflicto de Irak publicado en *El País* ("La guerra mejor contada de la historia", suplemento Domingo, 6 de abril de 2003, firmado por Luis Prados y Guillermo Altares) se informa de que nunca tantos periodistas habían contado tanto, y tan rápido. Mas de 500 periodistas, la mayoría norteamericanos, pero también árabes, viven empotrados en las tropas británicas y de Estados Unidos, filmando, grabando y entrevistando a los soldados en su avance hacia la capital iraquí, y otros 1,500 de todas las nacionalidades están sobre el terreno [...] para cubrir la primera guerra en directo de la historia. Videoteléfonos, móviles, conexiones vía satélite, cámaras digitales, correos electrónicos, diarios personales de reporteros y soldados en Internet, miles de webs independientes, una docena de canales de televisión informando 24 horas sobre 24.... . En este informe se dice que si en la primera guerra del Golfo Pérsico, los 159 periodistas privilegiados que tenían acceso al campo de batalla dependían de un sistema de camiones poco fiables para enviar sus crónicas, y si en Vietnam sólo hubo 400 reporteros acreditados –Herr habla de 600 ó 700 acreditados– y en Corea no más de 70 (mientras que en Normandía, el 5 de junio de 1944, sólo 27 informantes desembarcaron en el *Día D*), el Pentágono cambió las reglas en el conflicto de Irak de 2003. La guerra no iba a ser invisible. En esta ocasión, medio millar de periodistas serían asignados a distintas unidades de combate pero con el compromiso escrito de cumplir 19 normas de los militares como no informar sobre las operaciones en curso o sobre los lugares concretos donde se producen los hechos hasta que sea autorizado expresamente. Tres semanas después de comenzada la guerra, dice el informe de *El País*, los resultados de esta nueva cobertura eran cuando menos contradictorios porque, igual que en Vietnam, el cuerpo de prensa está integrado por quienes proyectan lo que ven y sienten –como los despachos del enviado de *The Independent*, Robert Fisk, con denuncias desde la primera persona sobre el pillaje de los bienes culturales depositados en Irak como cuna de la civilización– y quienes colaboran con los mandos militares sin proporcionar contextos sobre el curso de la guerra, además de la confusión que supone el hecho de las transmisiones en tiempo real de las explosiones en Bagdad.. En la guerra de Irak quedó al descubierto, más que otras veces, cómo y de qué manera cada uno hizo su trabajo. Y como el principio de libre expresión quedó a un lado, o por lo menos de una mínima imparcialidad empujado por falsos patriotismos o fundamentalismos que mostraron sólo una cara de la moneda y dejaron de lado la ética profesional, opinó la periodista argentina, enviada de guerra, Olga Wornat en un artículo al respecto para la revista colombiana *Loft*. Un veterano de la prensa norteamericana, Walter Cronkite manifestó una opinión más propositiva (*El Norte*, México, 20 de abril de 2003) señalando que la cobertura en general en Irak le pareció bastante buena. Lo que fue realmente remarcable fue que los militares finalmente cooperaron dando acceso a los periodistas a las tropas que iban al frente, algo que se nos negaba desde la guerra de Vietnam, dijo Cronkite. El 8 de mayo de 2003, el Grupo Prisa entregó los Premios Ortega y Gasset de Periodismo a los reporteros españoles que han cubierto sobre el terreno la guerra en Irak, incluyendo dos galardones postmortem para los informadores fallecidos en cumplimiento de su labor (José Couso y Julio Anguita Parrado). En el acto (consignado por *El País*, 9 de mayo de 2003), Jesús de Polanco, presidente del consorcio, dijo que los reporteros en Irak demuestran que el periodismo sobre el terreno es el mejor antídoto contra la manipulación. En ese mismo acto, el escritor mexicano Carlos Fuentes pronunció un discurso en el que consideró que el periodismo es una forma de ejercer la libertad social en cuanto a factor indispensable para la actuación de los hombres en beneficio de su entorno. Y dijo: En la guerra de la información, los atacantes necesitan satisfacer auditorios, tranquilizar clientes, amenazar, expulsar a los periodistas veraces y sellar alianzas cómplices con los informadores sumisos. Los atacados, a su vez, se defienden con estudios móviles y antenas auxiliares que suplen la destrucción de los inmuebles televisivos. Digamos que ni la coalición británico-norteamericana ni el régimen de Bagdad eran dueños de la verdad absoluta. Lo que importa es que haya más de una versión del conflicto. Lo excelente es que la credibilidad se haya vuelto más exigente y, en consecuencia, la manipulación sea menor.



ahora en la transmisión de la información, en un atributo reverenciado como *reality show*: los bombardeos y la destrucción se imponen como “efectos especiales” a través de las pantallas de ordenadores y televisores, aunque luego sobre el papel de un periódico o de un libro encontremos esfuerzos narrativos como el de Herr que demuestran que la ficción está superada por la realidad, la realidad de la limpieza étnica de la antigua Yugoslavia<sup>164</sup> y de algunos países africanos<sup>165</sup>, así como de las guerrillas en América Latina<sup>166</sup>.

*Nuestra presencia resultaba casi desquiciante, picoteaba capas de miedo que de otro modo nunca hubiesen llegado quizás a conocer [...]. Cuando la cosa llegaba a este punto, hasta el corresponsal más desconectado disponía de poder, un poder que sólo los periodistas más presuntuosos e insensibles deseaban realmente, un poder que despertaba extraños miedos profesionales en los mandos y colocaban un acerado filo sobre los cálculos viscerales que hacía cada marine de su supervivencia [...]; éramos tan exóticos y temibles como la magia negra: aparecíamos allí de pronto con nuestras cámaras y con nuestras preguntas, y aunque prometiésemos sacar del anonimato lo que fuese a pasar, estábamos también allí buscando información como perros de presa<sup>167</sup>),*

Esta condición de libertad que proyecta y legitima el poder de la subjetividad del narrador, periodista o escritor le permitió a Herr elaborar un registro de la inmediatez de su experiencia personal que, publicada meses después de manera fragmentada y una década posterior como libro<sup>168</sup>, perdió la categoría de noticia pero conservó, sin embargo, el carácter revelador por inédito y genuino. Este rasgo determinante del relato de Herr impone una noción sobre la relación entre la información y el tiempo, es decir: entre el acontecimiento y lapso que transcurre para su reconstrucción precisa y en la dimensión más exacta y

<sup>164</sup> El escritor Arturo Pérez-Reverte elaboró una novela sobre el trabajo de los corresponsales de guerra en la ex Yugoslavia, *Territorio Comanche*. Otro testimonio al respecto es el del periodista mexicano Héctor Hugo Jiménez, *Huellas de una guerra*, sobre un par de viajes a Sarajevo en marzo de 1993, testimonio en el que también reconstruye ambientes y atmósferas en torno a la labor de los enviados de prensa sobre el terreno y desde las habitaciones del hotel.

<sup>165</sup> Los materiales del periodista polaco Ryszard Kapuscinski son ejemplares al respecto. Ver 2.11.

<sup>166</sup> El trabajo de Manuel Vázquez Montalbán sobre el conflicto indígena en el estado mexicano de Chiapas (ver 2.22.) es una muestra referencial en este sentido. Igual otro relato en primera persona, *La sonrisa del jaguar*, a medio camino entre el reportaje, la narrativa de viaje y el ensayo, elaborado por Salman Rushdie sobre su incursión en 1986 en uno de los países que centraron la atención internacional por la revolución que se daba en sus entrañas: Nicaragua.

<sup>167</sup> HERR, Michael. Op.cit. Pág. 199.

<sup>168</sup> Algunos de los materiales de *Despachos de Guerra* fueron publicados de manera progresiva como artículos independientes, como el caso del capítulo “Sorbos infernales” que apareció originalmente como un texto único y soberano. Sin embargo, en una de las páginas de *Despachos de Guerra*, (219), Herr menciona como sus artículos aparecían meses después de los acontecimientos relatados, lo que le resultaba “ya como una especie de despacho extraviado de la guerra de Crimea”. Como libro *Despachos de Guerra* fue editado en 1977. Anagrama presentó la primera edición en castellano en 1980.

correcta posible. Herr nos dice que es necesario un período de asimilación de los sucesos porque la inmediatez ofusca y hasta envilece la comprensión y el mismo sentido de la realidad.

*No siempre sabías lo que estabas viendo hasta después, quizá años después. Que gran parte de ello nunca conseguía pasar en absoluto, que sólo quedaba almacenado allí en tus ojos. [...]*

*A veces, no sabía si una acción duraba un segundo o una hora o si la soñaba o qué. En la guerra más que en otro tipo de vida, no sabías realmente lo que estabas haciendo casi nunca, sólo actuabas, y puedes montarte luego el rollo que quieras al respecto, decir que te sentías bien o mal, que te gustaba o te repugnaba, que hiciste esto o aquello, lo bueno o lo malo; aun así, lo que pasó, pasó.<sup>169</sup>*

Ante la competencia por la exclusiva, a costa de la veracidad, Herr nos dice también que la mejor noticia no es la que se da primero, sino la que se da mejor. Es ésta una condena que libera y que permite que los relatos merezcan una lectura con perspectiva histórica, como memoria o testimonio. *Despachos de Guerra* es, ya lo decía, una obra abstracta por el profundo acercamiento en los planos, periférica en el abordaje de episodios al margen de la oficialidad y marginal en cuanto al relato como resultado de la experiencia de un hombre solo en medio de un ejército de soldados y corresponsales.

Había un par de marines hablando con Flynn y con Wheeler de sus cámaras, cuál era el mejor sitio para comprar lentes, la velocidad adecuada para determinada toma, yo no podía seguir la cosa. Los soldados sabían lo suficiente de los medios de difusión como para tomarse más en serio a los fotógrafos que a los corresponsales, y llegué a encontrar oficiales que se negaban a creer que yo fuese un corresponsal de verdad porque nunca llevaba cámara.

*Estábamos ya rodeados de marines, había unos quince, y uno de ellos, un chaval bajo y fornido, de cara oscura y lisa, que parecía un enano gigante, se plantó delante y nos miró con clara hostilidad.*

*—Así que vosotros sois corresponsales. No hacéis más que liar las cosas, amigos —dijo—. Mi viejo me manda cosas de los periódicos, y, según él sólo escribís mierda.*

*Un par de marines le abuchearon, la mayoría rieron. También Lengle se echó a reír.*

*—Bueno, chaval, qué quieres que te diga. Nosotros hacemos lo que podemos.*

*—¿Pero por qué no contáis las cosas como son?*

<sup>169</sup> HERR, Michael. Op.cit. Pág. 24.

*–Este jodido Krynskli –dijo uno, dándole al chaval un golpe en la nuca. Según su casco, era el Vengador en persona, y había venido a ayudarnos, justo a tiempo. Parecía un estudiante de primer curso de teología, ojos azul claro, nariz respingona, pelo como barbas de maíz y una expresión que indicaba tal confianza e inocencia que enseguida pensaba que ojalá hubiese siempre alguien que se cuidase de él. Parecía muy molesto por lo que acababa de decirnos.*

*–No le hagaís caso a ese gilipollas –dijo–. Maldita sea, Krynski, no sabes qué coño dices. Estos tíos son de primera, lo digo en serio.*

*–Gracias, hombre –dijo Langle*

*–Era una broma –dijo Krynski.*

*–No te preocupes, hombre.*

*Pero el Vengador no estaba dispuesto a dejar así las cosas.*

*–Estos tíos se arriesgan mucho, entiendes, comen lo mismo que nosotros y duermen también en el barro. No tienen obligación de estar aquí oyendo tus chorradas. ¡No tienen siquiera obligación de estar aquí, en esta guerra!*

*–Oye, ¿qué quieres decir con eso? –dijo Krynski, completamente desconcertado–. ¿Vas a decirme que estos tíos vinieron aquí voluntarios?*

*–¿Pues qué creías, soldado de mierda? –dijo el Vengador–. ¿Creías que eran unos soldados de mierda como tú?<sup>170</sup>*

EN LOS ESCENARIOS BÉLICOS, el peligro es algo imprevisible y es inevitable que el reportero esté a punto de morir alguna vez. Es esa la incertidumbre de lo que está fuera de control, de lo que no depende de ti. Herr asumió los riesgos y una actitud para poner en marcha con intuición un procedimiento periodístico por excelencia: permanecer el mayor tiempo posible en el escenario por describir y establecer contacto con los informantes, haciendo preguntas de manera insistente y observando hasta lo indebido.

*Yo estaba allí para observar [...]. Yo fui a cubrir informativamente la guerra y la guerra me cubrió a mí; una vieja historia, a menos, claro está, que nunca la oyeras. Yo fui allí con la ingenua pero honrada creencia de que uno debe ser capaz de mirar cualquier cosa, honrada porque la asumí y pasé por ella, ingenua porque no sabía, tenía que enseñármelo la guerra, que eres tan responsable por todo lo que vieses como por todo lo que hicieras.<sup>171</sup>*

En la recopilación de experiencias, emociones y sensaciones, Herr no sale ileso y la cobertura es también revelación. Es La Revelación:

<sup>170</sup> HERR, Michael. Op.cit. Págs. 207, 208, 209.

<sup>171</sup> Ibídem. Pág. 24.

*Aunque tu cuerpo estuviese seguro, no terminaba por ello precisamente tus problemas. Existía la terrible posibilidad de que la búsqueda de información allí se hiciese tan agotadora que el agotamiento en sí pase a ser la información. La sobrecarga era un peligro muy real, no tan obvio como la metralla ni tan contundente como una caída de setecientos metros, quizás no pudiesen matarte ni aplastarte, pero la antena podía doblarse y hacerte aterrizar en tu propia cadera. Los niveles de información eran niveles de pavor, una vez que sale el asunto no se puede tapar, no puedes expulsarlo parpadeando ni hacer correr la película hacia atrás y sacarla de la conciencia. [...]*

*Cubrir informativamente la guerra, qué truco para engañarte a ti mismo. Salir tras una información y obtener otra, totalmente distinta, cerrar los ojos abiertos, reducir la temperatura de tu sangre por debajo de cero, la boca tan seca que bebías un buen trago de agua y desaparecía en ella antes de llegar a la garganta. El aliento más apestoso que gas cadavérico. A veces tu miedo tomaba direcciones tan disparatadas que tenías que parar y mirar alrededor. Olvida al Vietcong, podían matarte los árboles, la yerba de elefante se alzaba homicida, el terreno en que andabas poseía una inteligencia maligna, todo el entorno te bañaba. Aun así, considerando dónde estabas y lo que les pasaba a tantos, era un privilegio el simple hecho de poder sentir miedo.<sup>172</sup>*

Franqueza y honestidad, prudencia en el manejo de las emociones para no mentir ni inventar, es lo único que se le puede exigir al corresponsal de guerra sobre el terreno. La suya es una vida que no depende de él<sup>173</sup> por lo que la precisión y la objetividad son prescindibles en ese contexto siempre y cuando se cuente con la inteligencia para evitar la alineación y la tentativa de sólo transmitir,

---

<sup>172</sup> Ibidem. Pág. 68.

<sup>173</sup> Las condiciones de los escenarios bélicos imponen exigencias físicas a las que un enviado debe responder con aptitudes especiales, en términos intelectuales y de salud, y añadiría también en términos laborales. Un enviado de guerra es, como testigo, un protagonista de una batalla a la que asiste por voluntad propia. Asume el riesgo de morir. El propio Herr lo cuenta en una página de *Despachos de Guerra* (57) cuando nos dice: Imagina lo que es estar demasiado cansado para cerrar el chaleco antibalas, demasiado cansado para limpiar el rifle, demasiado cansado para estar pendiente de los márgenes de seguridad de medio centímetro que el andar por la guerra solía exigir, demasiado cansado, en fin, tanto que ya te importase todo un huevo y murieses, en consecuencia, por ese agotamiento. Pero, ¿qué hay detrás de la muerte de un enviado de guerra? En un artículo publicado en *El País* (11 de abril de 2003) con el título "Periodistas en guerra", con motivo de la muerte de dos corresponsales fallecidos en Irak, Hermann Tertsch reflexiona sobre el escaso soporte laboral detrás de un periodista, en particular de un enviado de guerra que asiste a los frentes como recurso para obtener en apariencia mejores beneficios. Dice: Hay periodistas que están en la guerra porque temen menos a las bombas que a la precariedad laboral a la que han sido condenados. Son periodistas sin contrato fijo a los que sus directores los mandan a la guerra sin un miserable seguro y obligándoles a pagar de sus bolsillos el equipo mínimo de seguridad. Son periodistas que se juegan la vida no ya por esa vocación de informar, curiosidad y emoción por estar allá donde se hace historia, que nadie les niega, sino por arañar unos titulares e historias que les permitan mejorar su angustiosa situación laboral y su dignidad, zarandeada por contratos basura, subcontratas y desprecios.

palabra por palabra, desde el frente o la retaguardia, lo que dicta la autoridad y el ejército. Así, la guerra no es una etapa indispensable para la carrera periodística.

*DESPACHOS DE GUERRA* está estructurado a partir de seis capítulos contruidos a base de fragmentos o notas de lo que parece un diario personal de Herr, patentado así por el empleo constante de la segunda persona del singular que dota al relato de un tono confesional, íntimo, revelador. La escritura de Herr está tejida por párrafos largos a través de una encadenación de oraciones a base de conjunciones y una yuxtaposición de puntos de vista. Herr escribe por ejemplo por momentos desde el punto de vista del frente americano: una primera persona del plural, incluyente pero nada complaciente porque se desmarca del patriotismo y el espíritu heroico haciendo de eso una crítica implícita a la tendencia intervencionista de la nación a la que pertenece.

En esa yuxtaposición de puntos de vista, Herr fundamenta el relato en planos discursivos que incluyen la síntesis explicativa o el resumen, lejos del ensayo explícito sobre las causas y los efectos del conflicto; y la descripción y la acción de las escenas vividas de primera mano o reconstruidas a través de puntos de vista en tercera persona.

*Esto me lo contó Bob Stokes, de Newsweek: En el gran hospital de la Infantería de Marina de Danag, tienen lo que llaman el “pabellón de la mentira blanca”, donde llevan algunos de los casos más graves, aquellos que pueden salvarse, aunque nunca volverán a ser los mismos. Allí llevaron a un joven marine medio inconsciente y lleno de morfina, que había perdido las piernas. Cuando le metían en el pabellón, volvió en sí unos instantes y vio a un capellán católico a su lado.*

*–Padre –dijo–, ¿estoy bien?*

*El capellán no sabía qué decir.*

*–Tendrás que hablar de eso con los médicos, hijo.*

*–Padre, ¿tengo las piernas bien?*

*–Sí –dijo el capellán–. Claro.*

*Pero a la tarde siguiente, había pasado la conmoción y el muchacho se había enterado ya de todo. Estaba tumbado allí en su cama cuando pasó el capellán.*

*–Padre –dijo el marine–. Me gustaría pedirle una cosa.*

*–¿Qué, hijo?*

*–Me gustaría tener esa cruz.*

*Señaló la pequeña cruz de plata de la solapa del capellán.*

*–Por supuesto –dijo el capellán–. ¿Pero por qué?*

–Bueno, fue lo primero que vi ayer cuando desperté, y me gustaría tenerla.

El capellán se quitó la cruz y se la dio. El marine la apretó con fuerza en el puño y miró al capellán.

–Mentiste, padre –dijo–. Sí, soplapollas, mentiste.<sup>174</sup>

El relato de Herr es imprescindible como un documento sobre lo acertado del registro del ambiente y la atmósfera de la guerra de Vietnam. Esta condición también hace de *Despachos de Guerra* una obra en la que no es la exactitud del dato, del nombre, del número o de la fecha lo que se debe buscar entre sus páginas; tampoco perspectivas discursivas sobre el aspecto moral o político del conflicto. *Despachos de Guerra* tiene sus propia limitante: Es imprescindible la lectura paralela de otras obras y materiales hemerográficos sobre Vietnam. Y particularmente la lectura de las obras de otros escritores y periodistas identificados con el estilo del Nuevo Periodismo empeñados en registrar con profundidad y de manera participativa los estilos y las costumbres de vida insólitas que se incubaron durante los años sesenta, a fin de ubicar la experiencia de vida y la experiencia periodístico-literaria de Michael Herr en el tiempo y en el espacio de esplendor y contradicción de una puesta en escena protagonizada por los hippies, los movimientos radicales y de derechos civiles, el arte pop, la droga, el sexo y por supuesto la guerra de Vietnam<sup>175</sup>.

Al contacto con los episodios bélicos, los integrantes de los diferentes regimientos entran en acción a través de un proceso de actuación en el que cada cual cumple una función, una misión, un papel en una representación que se confiesa profundamente alimentada por el cine<sup>176</sup>. *Despachos de Guerra* es la

<sup>174</sup> Ibidem. Pág. 180.

<sup>175</sup> Los materiales de Truman Capote (ver 2.2.), Tom Wolfe (ver 2.25.) y Hunter S. Thompson (ver 2.21.) son muestras canónicas del estilo y la actitud asociada al Nuevo Periodismo fundamentado en cuatro procedimientos: construcción de escenas no necesariamente en orden cronológico, constante uso del diálogo, punto de vista en tercera persona y descripción de los indicios de status. En su libro *El nuevo periodismo. La prensa underground, los artistas de la no ficción y los cambios en los medios de comunicación del sistema*, Michael L. Johnson se refiere a quienes, en los perturbadores años sesenta del siglo veinte, encontraron en el periodismo un medio para articular su experiencia y darle sentido a sus inquietudes como Susan Sontag con su relato de viaje a Vietnam en 1968 publicado en *Esquire* en diciembre de ese año con el título *Trip to Hanoi*. Johnson también cita como piezas ejemplares al respecto las crónicas de Jimmy Breslin en el *Herald Tribune* de Nueva York, en los que captó el carácter moral y físico de Vietnam en perfecta conjunción. Y nosotros –dice Johnson– vemos esa conjunción a través de la sensibilidad de un escritor a quien le concierne profundamente lo que narra; y el libro *My Lai 4 A report on the Massacre and Its Aftermath* de Seymour Hersh que para Johnson es el más revelador y polémico sobre Vietnam al referirse a la masacre de varios cientos de civiles en la villa de My Lai el 16 de marzo de 1968 por los hombres de la Charlie Company.

<sup>176</sup> En su libro *La golosina visual*, dedicado a estudiar la fabricación de la información y de los mensajes periodísticos en el contexto de los soportes tecnológicos que han venido a poner en marcha una revolución digital, Ignacio Ramonet dedica un capítulo titulado “Hollywood y la guerra de Vietnam” a fin de examinar la producción cinematográfica en torno a esta guerra así como a la generada con antelación, particularmente

película del propio Herr –que después serviría de base para la construcción de obras maestras de la cinematografía firmadas por Stanley Kubrick o Francis Ford Coppola– sobre su actuación como enviado a una guerra empantanada en el tiempo, asentada como una institución

*Sigo pensando en todos los chavales machacados por diecisiete años de películas de guerra antes de ir a Vietnam a que les machacasen a modo. No sabes lo que es el forro de los medios de información hasta que has visto a unos cuantos soldados de aquellos correr de un lado a otro en pleno combate cuando sabían que había cerca un equipo de televisión; estaban haciendo en realidad películas de guerra mentales, pequeños zapateados de valor y gloria bajo el fuego enemigo, quitándose el acné a tiros para las cámaras. Estaban locos, pero era la locura de la guerra. La mayoría de los soldados que estaban en el frente dejaban de pensar en la guerra como aventura después de las primeras escaramuzas, pero había siempre quien no podía dejarlo, los que seguían haciendo número para las cámaras. Y había bastantes corresponsales que no eran mucho mejores en este aspecto. Todos habíamos visto demasiadas películas, habíamos residido demasiado tiempo en Televisiónlandia, tanto años tragando mensajes de los medios de información habían hecho que resultasen difíciles ciertas conexiones. Las primeras veces que dispararon sobre mí o que vi muertos en combate, no pasó en realidad nada, todas las reacciones quedaron encerradas dentro de la cabeza. Era la misma violencia familiar, sólo que trasladada a otro medio, una especie de película en la selva, con helicópteros gigantes y fantásticos efectos especiales, actores tendidos en bolsas de lona esperando que acabase la escena para poder levantarse y largarse. Pero había escenas (lo descubrías) sin cortes ni montajes*

Tenías que desaprender muchas cosas para poder aprender algo, y ni siquiera cuando espabilabas, podías evitar que se mezclasen las cosas como se mezclaban, la guerra misma con aquellas características idénticas a las de las películas, exactamente como *El americano tranquilo* o *Catch-22* (muy a tono con Vietnam porque decía que en la guerra todos piensan que están locos todos los demás); [...]

Este proceso autoalimentado te asaltaba por todo Vietnam, te amenaza a menudo con la locura, pero, de un modo u otro, siempre te dejaba algo más cuerdo de lo que tenías derecho a esperar.<sup>177</sup>

---

sobre los conflictos durante los años cuarenta en Japón y Corea. De manera particular, Ramonet analiza la película: *Apocalipsis Now* (1976-1979) de Francis Ford Coppola, y dice: Antes de que, a su manera genial, Stanley Kubrick lo hiciera en "*La chaqueta mecánica*" [*Full Metal Jacket*, 1986], adaptación del relato excepcional *Dispatches*, de Michael Herr, en "*Apocalipsis Now*" Francis Ford Coppola daba finalmente a la guerra de Vietnam su réquiem bárbaro, mostrando la caída gloriosa del imperio norteamericano.

<sup>177</sup> HERR, Michael. Op.cit. Págs. 216-217.

Herr plantea aquí una condición de la representación de los actores del escenario bélico como una versión extrema, paroxística, del síndrome de Quijote: la locura de la lectura de los estímulos cinematográficos empapados de metralla y bombardeos, en este caso, no es otra cosa que la locura de la guerra. La locura de la experiencia vivida como una película, la realidad como ficción, rasgo que aparece subrayado, como mencionábamos con antelación, a través de los medios electrónicos que hacen de lo inmediato el *reality show* por excelencia<sup>178</sup>. Así la guerra se convierte en un escenario exclusivo para el ámbito del espectáculo en directo. La inmediatez con que se transmite la información, relajándose los controles de verificación, y la competencia entre los medios, hacen todavía de la cobertura de guerra un escenario propicio para la mentira y la manipulación con que se envuelve un escenario bélico que creemos imposible pero cierto<sup>179</sup>. Eso parece inevitable, como la muerte. Y es la muerte para el periodismo.

---

<sup>178</sup> En lo que llama “nuevo capitalismo de ficción”, invención terminológica para definir a la sociedad mutante en la que estamos inmersos, el periodista y escritor Vicente Verdú reflexiona en un artículo, “Ficción”, publicado en *El País* (sábado 7 de junio de 2003) sobre un tema en el que profundiza en su libro *El estilo del mundo* y que corresponde a la idea de que precisamente el mundo actual opera gracias a la idea o a la noción de ficción que es donde se fija, de manera naturalmente inapreciable, el valor de la vida. En el entendido de que la falacia juega un papel central en el ejercicio de las actividades humana, la vida, en sentido estricto, dice Verdú, se encuentra copiada y repuesta en valor mediante las clonaciones. ¿No son los *reality show* una copia de la vida, incluso las transmisiones en directo de los bombardeos en Irak? Y en este contexto, ¿dónde queda la verdad una vez que su base es ficticia? Verdú responde: La historia, antes de la guerra de Irak, ya siguió un largo camino donde se truncan los sentidos y los fines. Ahora sabemos que la guerra contra Irak fue una guerra nacida de una invención, trufada de mentiras y decisoria de un nuevo escenario para la siguiente representación.

<sup>179</sup> ¿Un par de ejemplos actuales sobre este rasgo del periodismo contemporáneo proclive a la mentira y la manipulación? La crisis de *The New York Times* durante los meses de marzo, abril y mayo de 2003 por el fraude del reportero Jayson Blair que de manera sistemática inventaba por completo sus trabajos publicados. *El País* presentó un amplio reportaje al respecto (en el suplemento “Domingo” del 25 de mayo de 2003 firmado por Eric González) en el que reconstruía como Blair elaboraba sus invenciones, en particular las relacionadas con el ambiente interno en Estado Unidos a propósito de la guerra en Irak, y que fueron precisamente las que revelaron su estafa. El pasado 27 de marzo, Blair envió desde Palestina, West Virginia, una entrevista con el padre de la soldado Jessica Lynch, capturada por los iraquíes y rescatada por una patrulla estadounidense. Y escribió que el padre, Gregory Lynch, estaba en el porche de su casa, desde el que se veían “campos de tabaco y pastos de ganado”. En realidad, la casa de los Lynch está en un barranco y desde el porche sólo se ven unos troncos y maleza [...]. “Esa fue mi invención favorita”, dijo Blair al *Observer* [entrevistado una vez desatado el escándalo]. El 26 de abril, Jayson Blair publicó una entrevista, supuestamente realizada en Tejas, con la madre de un soldado desaparecida en combate. Blair nunca estuvo en casa de esa mujer. La entrevista contenía párrafos copiados literalmente de otra realizada por el diario *Express-News* de San Antonio. El director del diario tejano se lo hizo notar al director del *Times*, y *The Washington Post*, el gran competidor del *Times*, reveló en sus páginas la extraña “coincidencia”. Mientras escribía aquello, confesó Blair, sólo pensaba una cosa: ¿cuánto tardarán en pillarme? Para que Jayson Blair viviera, añadía el propio sujeto, el periodismo tenía que morir. La otra muestra ejemplar de fraude periodístico –recopilada a través de un despacho de la agencia EFE publicado por el diario mexicano *Reforma*, el 8 de mayo de 2003– es la situación por la que atraviesa una revista argentina, *TXT*, como demandante contra un periodista, Jorge Zicolillo, que contrató para cubrir la guerra en Irak y que firmó notas desde Bagdad, pero de quien se sospecha que nunca estuvo en la capital iraquí.



## 2.10. Hiroshima

### JOHN HERSEY

En 1946, John Hersey, corresponsal de *Time* en la Segunda Guerra Mundial, publicó en la revista *New Yorker* *Hiroshima*, un gran reportaje considerado por muchos como el mejor escrito nunca por un periodista norteamericano (la Universidad de Nueva York, por ejemplo, lo eligió recientemente como el número uno entre los cien del siglo). *Hiroshima* refleja la vida de seis supervivientes de la bomba atómica desde los momentos previos a la explosión hasta pasados los primeros meses. Cuarenta años más tarde el autor regresó a Japón para averiguar qué había sido de ellos y añadió un conmovedor capítulo final, que es el que aparece en la reciente edición publicada en español<sup>180</sup>. La fuerza del relato no reside en la exhibición de estilo literario, sino en la fuerza narrativa que se apoya en la contención ante la gran tragedia. No hay sobrecarga dramática. Baste recordar que de los 250.000 habitantes que había en la ciudad de Hiroshima antes del 6 de agosto de 1945 murieron cien mil y otros tantos quedaron heridos, muchos muy gravemente; además, quedaron los daños materiales que dejaron a Hiroshima literalmente arrasada; y la radioactividad en el agua y en el propio aire para respirar.

Ante la magnitud del mal, Hersey opta por la descripción objetivista, de hechos, de situaciones, de escenas. Procura evitar continuamente el adjetivo calificativo. Apela a la indiscutible fuerza de la propia realidad que mira y relata para el lector, como un notario.

La participación del reportero en los hechos como observador o como personaje, su intervención en la realidad para recopilarla y, en particular, para reconstruirla, implica una serie de decisiones cuyas consecuencias son determinantes para la naturaleza, la composición, los propósitos y los efectos de un relato periodístico. Esa serie de decisiones pasan por la asignación de los puntos de vista. Un relato sería otro si el punto de vista varía digamos de la tercera a la primera persona del singular fundamentada en la experiencia personal del narrador. La tesitura autobiográfica puede representar una limitante en la elaboración de los mensajes periodísticos<sup>181</sup>, pero resulta eficaz si se

---

<sup>180</sup> HERSEY, John (2002): *Hiroshima*. Traducción de Juan Gabriel Vásquez. Madrid, Turner Publicaciones

<sup>181</sup> Con el propósito de penetrar con exactitud en los pensamientos y en las emociones de un personaje, Tom Wolfe propone en su libro *El nuevo periodismo* (Barcelona, Anagrama, 1976, pág. 51) que lo adecuado es la utilización del punto de vista en tercera persona, es decir: presentar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje en particular, para dar la sensación de estar metido en la piel del personaje y de experimentar la realidad emotiva de la escena tal como él la está experimentando. Para estos propósitos,

explica la historia en un contexto adecuado y de un modo que sería imposible contar con una simple enumeración directa de los hechos<sup>182</sup>. ¿Cuáles son los criterios para tomar esa serie de decisiones? Los criterios son inexistentes. Una respuesta puede encontrarse en el instinto postulante: “los hechos determinan las formas”. Como procedimiento literario –o capricho– puede asumirse también la utilización de uno u otro punto de vista. El nivel de conocimiento de una información, la importancia y la trascendencia de la misma, significa otro factor a considerar al respecto. John Hersey puso en juego esos aspectos para la elaboración de *Hiroshima* y decidió participar en los acontecimientos: observó, identificó fuentes y preguntó, pero al momento de elaborar el relato desapareció de la escena; concentró la atención en la reconstrucción de su documentación, de sus observaciones y, en lo fundamental, de los testimonios recopilados.

### LA PIEDRA ANGULAR DE UN ESTILO

Hersey evitó el protagonismo como reportero en *Hiroshima*<sup>183</sup>. Hersey esquivó esa tentativa a pintarse a sí mismo a través de la elaboración de su experiencia vivida un año después del lanzamiento de la bomba atómica en la ciudad japonesa. Hersey guardó distancias de sus pensamientos y emociones al mostrar los hechos por medio de la acción, al renunciar al lirismo y a las explicaciones innecesarias que romperían con la dimensión narrativa que registra *Hiroshima* precisamente por esa visibilidad en la reconstrucción de los hechos, una

---

Wolfe considera que el punto de vista en primera persona significa una grave limitación en cuanto restringe el relato a una única perspectiva. Muchos años antes de que Wolfe reflexionara al respecto en la publicación de su obra en cuestión en 1973, Hersey aplicó hasta sus máximas consecuencias estas posibilidades del punto de vista en tercera persona para la elaboración en 1947 de *Hiroshima*.

<sup>182</sup> Los reportajes del periodista norteamericano Hunter S. Thompson (ver 2.21.) son ejemplares en este sentido de la presencia del reportero como narrador protagonista. Mucho de lo que Thompson cuenta no hubiera ocurrido de no haber estado él allí. Para sus reportajes, Thompson puso en marcha un método personal –“periodismo gonzo”, le llama él– de abordaje y elaboración de la información en la que el reportero no es un simple observador inerte sino un participante central de los acontecimientos relatados.

<sup>183</sup> En su libro *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* (Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1999, pág. 200), Albert Chillón dedica unas páginas al estudio de la obra de John Hersey. Chillón aclara que Hersey no fue siempre fiel a este procedimiento del punto de vista en tercera persona. Dice Chillón: Bastantes años después, en 1968, escribió *The Algiers Motel Incident (El incidente del motel Algiers)*, un reportaje novelado de franco tono subjetivo que contrasta vivamente con el escrupuloso objetivismo de *Hiroshima*. El libro relataba la ejecución de tres jóvenes negros por la policía en un motel de Detroit, ocurrida durante los graves disturbios que se desencadenaron a raíz del asesinato de Martín Luther King. Hersey sustituyó el compasivo distanciamiento que había utilizado en *Hiroshima* por una actitud [...] consistente en revelar la naturaleza subjetiva de su observación y en hacer explícitas sus opiniones sobre los hechos.

reconstrucción fundamentada en la naturalidad<sup>184</sup>, sin artificios ni preámbulos y con una puesta en escena inmediata.

Las consecuencias de la decisión de Hersey en cuanto al modo de articular el relato es determinante y contundente: estilo indirecto libre que elude lo impersonal al presentar los acontecimientos desde los puntos de vista de seis supervivientes de la bomba atómica; son los puntos de vista de las víctimas, de los derrotados; puntos de vista fragmentados, periféricos y hasta marginales. En la selección de estos puntos de vista y no en otros, en la transcripción objetiva, puntual y exacta de los mismos, se encuentra la subjetividad del reportero y los propósitos y los efectos que pretende brinde el relato<sup>185</sup>. Al evitar transmitir de manera explícita lo que piensa y siente y esconder la manera en que recopiló la información, Hersey marcó el destino y la naturaleza de *Hiroshima* como una pieza heredera de la novela realista del siglo XIX y fuente de influencia para el periodismo contemporáneo; pilar de un estilo de aproximación a la realidad como lo es el Nuevo Periodismo<sup>186</sup> y, en particular, a una forma de ejercer la profesión como lo es la postulante de la revista *The New Yorker*<sup>187</sup> –donde Hersey publicó originalmente *Hiroshima* en 1947–: esquivar la presencia del autor como protagonista del relato, privilegiando la apariencia de objetividad y verosimilitud.

---

<sup>184</sup> La profesora María Jesús Casals Carro recomienda evitar cuatro aspectos contrarios a la naturalidad, para lo cual *Hiroshima* de Hersey es también ejemplar. Citada al respecto en el libro *Cuaderno de reportero* (José Garza, México, Ed. González, 1999, pág. 72), Casals Carro considera que deben evitarse el tono formalista que implica atmósferas frías e impersonales, la escritura hiperbólica con adverbios y adjetivos enfáticos o pomposos, el exceso de lirismo y de retórica, y las excesivas afirmaciones categóricas.

<sup>185</sup> Tras la publicación de *Hiroshima*, Hersey se convirtió en un crítico acérrimo de las armas nucleares. Hersey nació en Tientsin, China, en 1914, donde vivió hasta 1925, año en que su familia regresó a los Estados Unidos. Durante la Segunda Guerra Mundial trabajó como corresponsal de guerra para la revista *Time*. En 1954 ganó el premio Pulitzer por su primera novela, *A Bell for Adano*. Murió en Florida en 1993.

<sup>186</sup> *Hiroshima* y otros artículos de John Hersey son considerados por Tom Wolfe en su libro *El nuevo periodismo* (Barcelona, Anagrama, 1977, pág. 69-70) como los antecedentes directos del nuevo periodismo y una influencia considerable para otros escritores de *The New Yorker*, donde Hersey publicó originalmente el relato de *Hiroshima*, una revista que para Wolfe fraguó desde los años cincuenta esta modalidad periodística renovadora, “y puede haber nacido de la labor de *The New Yorker*”.

<sup>187</sup> Los estímulos generados a partir de la publicación de *Hiroshima* en *The New Yorker* en 1947 pueden encontrarse en trabajos inmediatamente posteriores, también publicados en *The New Yorker*, como el perfil de Ernest Hemingway de Lillian Ross (1950), el retrato de Marlon Brandon (1956) y el reportaje “Se oyen las musas” (1956) –sobre una gira por la URSS de una producción musical estadounidense– elaborados por Truman Capote. Tom Wolfe menciona en *El nuevo periodismo* estos ejemplos y otros más como muestras claras de la influencia de *Hiroshima*. A la lista podrán agregarse *La canción del verdugo* de Norman Mailer (1979) y *A sangre fría* de Truman Capote (1965). De hecho, el propio Capote reconoció (Gobel, Lawrence. *Conversaciones íntima con Truman Capote*. Barcelona, Anagrama, 1986, pág. 115) que se vio alentado a hacer el periodismo que hizo gracias a trabajos como los perfiles de Ross. Del mismo modo, el biógrafo de Capote, Gerald Clarke, reconoce (*Truman Capote. La biografía*. Barcelona, Ediciones B, 1996, pág. 484) que *A sangre fría* es un gran libro pero no inaugura un nuevo género –la no ficción– ni tampoco fue el primero en vestir los hechos con los colores de la novela dado que habría que remitirse ya no sólo a la historia de la literatura sino a ejemplos recientes como, en efecto, *Hiroshima* de Hersey.

LA ESTRUCTURA GENERAL DE *HIROSHIMA* es la de un resumen, la de una síntesis de reconstrucción de escenas, de testimonios y de informaciones basándose en fragmentos de diversas extensiones en una escritura sobria, clara y básica: tejido de frases cortas y largas elementales: sujeto, verbo y predicado como se podrá advertir a lo largo de la lectura del relato (ver Apéndice 12.1.) con oraciones como la siguiente: La señora Nakamura abandonó a Myeko, que al menos podía respirar, y frenéticamente lanzó los destrozos por los aires. Los niños habían estado durmiendo a más de tres metros el uno del otro, pero ahora sus voces parecían provenir del mismo lugar.

El relato de Hersey está supeditado a los testimonios recopilados y hace de estos una gran paráfrasis: reconstrucción no en la primera persona de los personajes sino en ese estilo indirecto fundamentado en la tercera persona del singular:

*En el tren que llegaba a Hiroshima desde el campo (donde vivía con su madre), el doctor Terefumi Sasaki, cirujano del hospital de la Cruz Roja, iba recordando una desagradable pesadilla que había tenido la noche anterior. La casa de su madre estaba en Mukaihara, a cincuenta kilómetros de la ciudad, y llegar al hospital le tomó dos horas en tren y tranvía. Había dormido mal toda la noche y se había despertado una hora antes de lo acostumbrado; se sentía lento y levemente afiebrado, y alcanzó a pensar en no ir al hospital.*<sup>188</sup>

¿Cómo es posible que Hersey conozca un rasgo tan íntimo y secreto como los recuerdos y los sueños de un personaje? Por medio de un método simple y exacto, riguroso y exhaustivo, insertado posteriormente como uno de los procedimientos de mayéutica ejemplar de las tendencias renovadoras en el periodismo contemporáneo: preguntar a los entrevistados con insistencia a fin de que se enteren a fondo y con detalles específicos de sus vivencias y de sus pensamientos<sup>189</sup>. Hersey recopila de esta manera la información pero el encanto

<sup>188</sup> HERSEY, John (2002): *Hiroshima*. Traducción de Juan Gabriel Vásquez. Madrid, Turner Publicaciones, pp. 22-23.

<sup>189</sup> Este método que recurre a la entrevista escrupulosa hasta en los más mínimos detalles como forma de recopilación de información puede encontrarse en obras como *El emperador* de Ryszard KAPUSCINSKI (ver II.13.), *La noche de Tlatelolco* de Elena PONIATOWSKA (ver. II.21.) y *Relato de un naufrago* de Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ (ver II.8.). De hecho García Márquez ha reconocido (en entrevista con Peter H. Stone fechada en 1981 incluida en *The Paris Review: confesiones de escritores. Escritores latinoamericanos*. Buenos Aires, El Ateneo, 1996. Pág. 144) a *Hiroshima* como una gran pieza periodística, "un artículo excepcional". Una obra de reciente factura que también refleja este método de preguntar para que los entrevistados cuenten la historia al contarse, al contar la historia personal y particular, es *Los topos* de Jesús Torbado y Manuel Leguineche (Madrid, Ediciones El País, 1999). *Los topos* es una investigación periodística conformada por la reconstrucción de ambientes y atmósferas y, en particular, la recopilación de testimonios transcritos en primera persona de los propios personajes: una serie de combatientes de la Guerra Civil Española de 1936-1939, republicanos que huyeron de la represión franquista.

está en la forma en que la elabora: situándose como el “narrador transparente” o el “narrador supuestamente objetivo” según el ideal de Flaubert que pensaba que el autor es como un dios que está presente en todas partes de su mundo ficticio pero no es visible en ninguna de ellas. Hersey toma distancia de los testimonios en la tercera persona del singular y se instala en el firmamento de los acontecimientos. Como Flaubert en *Madame Bovary*, Hersey penetra, desde las alturas, en el suceso de la caída de la bomba atómica en Hiroshima y en las cabezas y corazones de seis supervivientes para reproducir la acción de la tragedia. Hersey sólo se asoma de manera implícita en la narración cuando en el relato ese narrador invisible describe y pormenoriza en los detalles, cuando proporciona información y cuando aparece una explicación o cuando se advierte el tiempo del relato y el momento en que particularmente, ya lo apuntábamos arriba, ubica la elaboración del relato: un año después de la bomba que cayó el 6 de agosto de 1946 en Hiroshima.

Esta combinación y fusión de procedimientos periodístico en la recopilación de la información –preguntar con insistencia hasta sobre los mínimos detalles– y literario en la elaboración del relato –ubicándose como narrador invisible– hacen de *Hiroshima* un relato cuya forma pone en duda su clasificación como género: ¿reportaje o novela? Lo que no está en duda, por fortuna, es que *Hiroshima* es una obra de información, una obra periodística, creativa sí que no literaria. *Hiroshima* está lejos de las ambigüedades propias de una obra de ficción porque está levantada en la precisión de los informes de Hersey, la reconstrucción total de los testimonios recopilados y una serie de descripciones específicas. Esos gestos de la señorita Sasaki, girando la cabeza para hablar con la chica del escritorio vecino; o del doctor Fujii, acomodándose con las piernas cruzadas para leer el periódico al momento en que la bomba atómica relampagueó sobre Hiroshima, son tan puntuales y concretos que resulta dudoso que Hersey haya mentado al respecto, es decir, que se los haya inventado. La verdad es exigente y Hersey responde con exactitud y precisión, incluso con una prueba de verificación como lo significa un quinto capítulo incluido en la edición estudiada que agregó a los cuatro originales del relato; un quinto capítulo elaborado 39 años después de los acontecimientos que proporciona además una noción de curiosidad del reportero y de compromiso moral y humano para con los personajes del relato:

1. Toshiko Sasaki. Empleada de fábrica de estaño. Estaba a 1,462 metros de esa “luz cegadora” que fue para ella el estallido de la bomba.
2. Masakazu Fujii. Médico. Propietario de un hospital privado. Estaba a 1,416 metros del centro del estallido, “un amarillo brillante”.

3. Hatsuyo Nakamura. Ama de casa, viuda de un sastre. Se encontraba a 1,224 metros de aquello que vio: “Todo brilló con el blanco más blanco que jamás hubiera visto”.
4. Wilhelm Kleinsorge. Sacerdote alemán. Vivió el “terrible relámpago” a 1,280 metros de distancia.
5. Terufumi Sasaki. Médico de la Cruz Roja. Estaba a 1,508 metros de ese “flash fotográfico” que fue el relampagueo de la bomba.
6. Kiyoshi Tanimoto. Pastor de la Iglesia Metodista. El resplandor “tremendo” que “parecía una lámina de sol” lo sufrió a 3,200 metros de distancia.

Hersey subraya la exactitud. Los personajes aparecen ubicados en distancias y en actitudes concretas en las que no caben los aproximados ni las ambigüedades. Son datos exactos, puntuales. Son datos, también, que revelan otro procedimiento del narrador invisible que todo observa y escucha. Los personajes están en distancias diferentes al momento de ocurrir el acontecimiento, acontecimiento que les afecta a todos por igual y eso es, en efecto, lo que consigue el narrador: hace coincidir a los personajes en una sensación de simultaneidad<sup>190</sup>. Pero los personajes no sólo coinciden en esa simultaneidad, en esa dimensión temporal que es lo que hacía cada uno en el preciso momento de la caída de la bomba atómica. Los personajes se cruzan de manera constante en el relato: La señora Nakamura es atendida por el reverendo Tanimoto y el padre Kleinsorge; el padre Kleinsorge auxilia a la señorita Sasaki y se preocupa por el doctor Fujii; la misma señorita Sasaki fue puesta al cuidado del doctor Sasaki:

*El único edificio que estaba aún de pie era la casa de la misión jesuita, que quedaba junto al jardín infantil católico al cual la señora Nakamura había enviado a Myeko durante largo tiempo. Al pasar junto al edificio vio al padre Kleinsorge salir corriendo, en calzoncillos cubiertos de sangre y con una maleta pequeña en la mano.*

Alguien le contó al padre Kleinsorge que el doctor Fujii había resultado herido, y había acabado por irse a la casa de verano de un amigo de nombre Okuma, en el pueblo de Fukawa. El 10 de agosto, el padre

---

<sup>190</sup> Los recursos para conseguir esa sensación de simultaneidad se le deben en mucho a FLAUBERT. En unas páginas extraordinarias de *Madame Bovary*, Flaubert narra el cortejo de un amante a Emma mientras se desarrolla la ceremonia de apertura de un concurso agrícola. El intercambio de ambientes y emociones también ocurre en otras páginas memorables cuando Flaubert hace de la carrera imparable de un cochero una metáfora del acto de amor; un cochero intrigado por el furor que impulsaba a Emma y a su amante a no querer detener el vehículo que una y otra vez, en pleno día, aparecía por las calles del pueblo con las cortinillas abajo.

Kleinsorge pidió al padre Cieslik que fuese a ver cómo estaba el doctor Fujii.

Era una noche caliente, y parecía aún más caliente por los fuegos recortados sobre el cielo, pero la más joven de las dos niñas que el señor Tamimoto y los curas había rescatado se quejó de tener frío. El padre Kleinsorge la cubrió con su chaquetas. Ella y su hermana mayor habían estado metidas en el agua salada durante un par de horas antes de ser rescatadas. La pequeña tenía grandes quemaduras en carne viva; el agua salada dsebió de causarle un dolor espantoso. Comenzó a temblar y a repetir que tenía frío. El padre Kleinsorge tomó prestada la cobija de un vecino y la envolvió con ella, pero la niña se sacudía más y más, diciendo “Tengo tanto frío”, y de repente dejó de temblar y murió.<sup>191</sup>

Los personajes de *Hiroshima* se cruzan, conviven, se conocen y proporcionan la idea de que la selección de fuentes de Hersey para el relato no fue arbitraria ni gratuita. Una fuente le llevo a otra y ésa a otra más hasta conformar un perfil común como lo apunta en una página final:

*Las vidas de estas seis personas, que se encontraban entre las más afortunadas de Hiroshima, habían cambiado para siempre. La opinión que cada uno tenía de la experiencia y del uso de bombas atómicas no era la misma, por supuesto. Sin embargo, parecían compartir una forma curiosa y eufórica de espíritu comunitario [...]: un orgullo por la forma en que ellos y sus conciudadanos habían hecho frente a una dura prueba.*<sup>192</sup>

Uno de los rasgos fundamentales de los personajes destacado por Hersey es, en efecto, esa voluntad al borde del heroísmo de rescate y supervivencia:

*Al final de la tarde, cuando pudo quedarse durante un rato en la orilla, el señor Tanimoto –de cuya energía muchos habían llegado a depender– escuchó que había gente suplicando por algo de comer. Consultó con el padre Kleinsorge, y decidieron regresar a la ciudad para traer arroz del refugio de la misión y también de la Asociación de Vecinos.*<sup>193</sup>

*Para las tres de la mañana siguiente, después de diecinueve horas seguidas de horripilante trabajo, el doctor Sasaki se sentía incapaz de tratar una herida. Junto a otros sobrevivientes del personal del hospital, el doctor Sasaki tomó unas esteras de paja y salió a la calle –en el patio y en la entrada había miles de pacientes y cientos de muertos–, le dio la vuelta al hospital y se escondió donde pudiera dormir un poco. Pero en menos de una hora lo habían encontrado; un círculo de reclamantes se formó*

<sup>191</sup> HERSERY, John. Op.cit. Págs. 31, 58, 74.

<sup>192</sup> Ibidem. Pág. 107.

<sup>193</sup> Ibidem. Pág. 52.

alrededor de él: “¡Ayúdenos, doctor! ¿Cómo puede echarse a dormir?”. El doctor Sasaki se puso de pie y regresó al trabajo.<sup>194</sup>

*En una ciudad de doscientos cuarenta y cinco mil, cerca de cien mil personas había muerto o recibido heridas mortales de un solo golpe; cien mil más estaban heridas. Al menos diez mil de los heridos se las arreglaron para llegar al mejor hospital de la ciudad, que no estaba a la altura de semejante invasión, pues tenía sólo seiscientas camas, y todas estaban ocupadas. En la multitud sofocante del hospital los heridos lloraban y gritaban, buscando ser escuchados por el doctor Sasaki: “¡Sensei! ¡Doctor!”. Los más leves se acercaban a él y tiraban de su manga para que fuera a atender a los más graves. Arrastrado de aquí para allá sobre sus pies descalzos, apabullado por la cantidad de gente, pasmado ante tanta carne viva, el doctor Sasaki perdió por completo el sentido del oficio y dejó de comportarse como un cirujano habilidoso y un hombre comprensivo; se transformó en un autómata que mecánicamente limpiaba, untaba, vendaba, limpiaba, untaba, vendaba.<sup>195</sup>*

Hersey llevó hasta sus máximas consecuencias las posibilidades de reconstrucción hasta en los más mínimos detalles tanto del ambiente –que sabemos por el relato era “fresco y agradable” cuando “cortó el cielo un resplandor tremendo”– y de la atmósfera de un acontecimiento que se precipitó en una sensación que Hersey transmite precisamente a través de esa repetición de palabras cuando el médico mecánicamente limpiaba, untaba, vendaba, limpiaba, untaba, vendaba. Hersey llevó también esas máximas posibilidades de reconstrucción en las actuaciones de los personajes, incluyendo sus sensaciones, sus pensamientos y sus conductas que revelan hasta una actitud moral ante la vida y la muerte como lo podemos ver en los párrafos siguientes:

*Fue a la orilla del río y empezó a buscar un bote en el cual pudiera llevar heridos más graves al otro lado, lejos del fuego que seguía propagándose. Pronto encontró una batea de buen tamaño arrimada a la arena, pero su interior y sus alrededores formaban una escena horrible: allí había cinco hombres casi desnudos y gravemente quemados que debían de haber muerto más o menos al mismo tiempo, porque la posición de sus cuerpos sugería que entre todos habían intentado empujar el bote hacia el río. El señor Tanimoto los alzó y los sacó del bote, y experimentó tal horror por el hecho de molestar a los muertos impidiéndoles echar su nave al agua y emprender su fantasmal camino– que dijo en voz alta: “Por favor,*

---

<sup>194</sup> Ibidem. Pág. 60.

<sup>195</sup> Ibidem. Págs. 36-37.



*perdonen que me lleve este bote. Lo necesito para ayudar a otros que están vivos*".<sup>196</sup>

*Para un occidental como el padre Kleinsorge, el silencio en el bosquecillo junto al río, donde cientos de personas gravemente heridas sufrían juntas, fue uno de los fenómenos más atroces e imponentes que jamás había vivido. Los heridos guardaban silencio; nadie lloraba, muchos menos gritaba de dolor; nadie se quejaba; de los muchos que murieron, ninguno murió ruidosamente; ni siquiera los niños lloraban; pocos hablaban siquiera. Y cuando el padre Kleinsorge dio a beber agua a algunos cuyas caras estaban cubiertas casi por completo por las quemaduras, bebían su ración y enseguida se levantaban un poco y hacían una venia de gratitud.*<sup>197</sup>

En estas reconstrucciones de los testimonios, en estas grandes paráfrasis de los mismos, el narrador invisible se advierte, ya lo decíamos, en breves y fragmentadas acotaciones informativas o explicativas como las que vemos a continuación:

*Las casas vecinas se quemaban; cuando comenzaron a caer gotas de agua del tamaño de una canica, el señor Tanimoto creyó que venía de las mangueras de los bomberos que luchaban contra el incendio. (En realidad, eran gotas de humedad condensada que caían de la turbulenta torre de polvo, aire caliente y fragmentos de fisión que ya se había elevado varios kilómetros sobre Hiroshima).*

*Dos minutos después de las once de la mañana de 9 de agosto, la segunda bomba atómica cayó, esta vez sobre Nagasaki. Pasaron varios días antes de que los sobrevivientes de Hiroshima se enteraran de que tenían compañía, porque la radio y los diarios japoneses eran extremadamente cautelosos en lo tocante a aquella extraña arma.*<sup>198</sup>

Hersery procura la claridad. Cada fuente siempre aparece identificada para evitar confusiones y ambigüedades. De este modo también procura explicar los localismos en un contexto en el que puedan entenderse sin dificultad como puede advertirse en los dos ejemplos a continuación:

*En Kabe, la mañana del 15 de agosto, el niño Tosió Nakamura escuchó que un avión se acercaba. Salió corriendo y con ojo experto lo identificó: era un B-29. "¡Ahí va el señor B!", exclamó.*

*Uno de sus parientes le gritó: "¿Es que no te cansas de señores B?"*

---

<sup>196</sup> Ibidem. Pág. 49.

<sup>197</sup> Ibidem. Pág. 48.

<sup>198</sup> Ibidem. Págs. 28, 79.

*Nakamura-san se esforzaba por vivir el día a día, y no tenía tiempo para adoptar poses acerca de la bomba ni nada parecido. Curiosamente, la sostenía una especie de pasividad resumida en una frase que ella misma solía usar: “Shikata ga nai”, que significaba: “Nada que hacer”.<sup>199</sup>*

Hersery inaugura *Hiroshima* con una puesta en escena monumental, directa y sin preámbulos. Una puesta en escena en la que establece la estructura y el ritmo del relato que viene por delante:

## I

### UN RESPLANDOR SILENCIOSO

*Exactamente a las ocho y quince minutos de la mañana, hora japonesa, el 6 de agosto de 1945, en el momento en que la bomba atómica relampagueó sobre Hiroshima, la señorita Tashiko Sasaki, empleada del departamento de personal de la Fábrica Oriental de Estaño, acababa de ocupar su puesto en la oficina de planta y estaba girando la cabeza para hablar con la chica del escritorio vecino. En ese mismo instante, el doctor Masakazu Fujii se acomodaba con las piernas cruzadas para leer el Asahi de Osaka en el porche de su hospital privado, suspendido sobre uno de los siete ríos del delta que divide Hiroshima; la señora Hatsuyo Nakamura, viuda de un sastre, estaba de pie junto a la ventana de su cocina observando a un vecino derribar su casa porque obstruía el carril cortafuego; el padre Wilhelm Kleinsorge, sacerdote alemán de la Compañía de Jesús, estaba recostado –en ropa interior y sobre un catre, en el último piso de los tres que tenían la misión de su orden–, leyendo una revista jesuita, Stimmen der Zeit; el doctor Terufumi Sasaki, un joven miembro del personal quirúrgico del moderno hospital de la Cruz Roja, caminaba por uno de los corredores del hospital, llevando en la mano una muestra de sangre para un test de Wassermann; y el reverendo Kiyoshi Tanimoto, pastor de la Iglesia Metodista de Hiroshima, se había detenido frente a la casa de un hombre rico en Koi, suburbio occidental de la ciudad, y se preparaba para descargar una carretilla llena de cosas que había evacuado por miedo al bombardeo de los B-29 que, según suponían todos, pronto sufriría Hiroshima. La bomba atómica mató a cien mil personas, y estas seis estuvieron entre los sobrevivientes. Todavía se preguntan por qué sobrevivieron si murieron tantos otros. Cada uno enumera muchos pequeños factores de suerte o voluntad –un paso dado a tiempo, la decisión de entrar, haber tomado un tranvía en vez de otro– que salvaron su vida. Y ahora cada uno sabe que en el acto de sobrevivir vivió una docena de vidas y vio más muertes de la que nunca pensó que vería. En aquel momento, ninguno sabía nada.<sup>200</sup>*

<sup>199</sup> Ibidem. Págs. 79, 115.

<sup>200</sup> Ibidem. Págs. 9-10.

Esta puesta en escena inaugural de *Hiroshima* muestra en pocas líneas ese procedimiento obsesionado por esos detalles específicos y señala la posición que tendrá el narrador como un sustituto invisible de un dios que proporciona, de entrada, significativos indicios de ese ambiente de tragedia que se veía venir –la actitud del reverendo Tanimoto de evacuación por miedo al bombardeo inminente– y lo que acontece en el preciso instante en que cayó la bomba, instante que subraya con un adjetivo en función adverbial como lo es decir “*Exactamente* a las ocho y quince minutos de la mañana”. El mismo procedimiento es empleado por Hersey al abrir el segundo capítulo cuando cuenta lo que ocurrió a los personajes en los momentos posteriores, indicándolo con otro adjetivo en función adverbial como lo es decir “*Inmediatamente* después de la explosión”.

En la construcción de esos dos primeros capítulos iniciales en los que aparece lo que ocurre a los personajes antes, durante e inmediatamente después de la caída de la bomba, Hersey emplea una estructura circular. En la puesta en escena, el primer personaje enunciado es la señorita Sasaki; con la reconstrucción del testimonio de la señorita Sasaki, Hersey concluye los fragmentos relativos a lo que ocurrió a los personajes previo al momento exacto en que cayó la bomba. El último de los personajes enunciados en esa puesta en escena, el reverendo Tanimoto, es el primero con el que Hersey inicia precisamente esos fragmentos iniciales. En lo sucesivo, la posición de las reconstrucciones de los testimonios de cada uno de los seis personajes en el relato abandona ese esquema circular pero se yuxtaponen una y otra vez fortaleciendo esa sensación de simultaneidad que ya señalábamos.

En la reconstrucción de los testimonios prevalece el estilo indirecto, incluso en las escasas transcripciones de diálogos como el que aparece en una página:

*A todos los niños del parque le resultaba difícil mantener el sentido de tragedia. Tosió Nakamura se emocionó cuando vio a su amigo Seichi Sato montado en un bote con su familia, y corrió a la orilla y lo saludó y gritó: “¡Sato! ¡Sato!”*

*El otro niño se dio vuelta y preguntó: “¿Quién está ahí?”*

*“Nakamura”.*

*“¡Hola, Toshió!”*

*“¿Estáis todos a salvo?”*

*“Sí. ¿Y vosotros?”*

*“Si, estamos bien. Mis hermanas vomitan todo el tiempo, pero yo estoy bien.”<sup>201</sup>*

Los flujos de coloquialismo que supone un diálogo son breves en *Hiroshima*. El estilo indirecto limita la transcripción total de las conversaciones pero fortalece la ambición de síntesis y resumen totalizador. Esta circunstancia provoca una sospecha: ¿Hersey recopiló los testimonios de una forma –¿sin grabadora?– que complica la reproducción fiel y textual de las palabras de los entrevistados? Es posible, pero lo preciso de las reconstrucciones de los testimonios, privilegiando los detalles específicos que insistentemente subrayamos (incluso los breves diálogos), indica también lo contrario... o al menos que Hersey tomó infinidad de notas puntuales y exactas con las que, en efecto, construyó la síntesis de testimonios para *Hiroshima*.

Pero en el relato se advierte que Hersey fue más allá de los testimonios. La documentación recopilada le permite proporcionar contextos a los mismos, atar cabos sueltos y complementar versiones y darle sentido a las anécdotas. Hersey expone esa documentación como un rasgo verificable, fuera de dudas como lo puede representar una conversación que no podría comprobarse en algún caso dado (que, de darse, sería innecesario en cuanto que *Hiroshima* es un relato verdadero y creíble). En este sentido, *Hiroshima* muestra reproducciones textuales de declaraciones radiofónicas<sup>202</sup>, de informes<sup>203</sup>, cartas<sup>204</sup> y hasta trabajos escolares. De hecho, Hersey concluye el relato, en el cuarto capítulo, con una cita al respecto:

*Sería imposible saber qué horrores quedaron grabados en la memoria de los niños que vivieron el día del bombardeo de Hiroshima. Superficialmente, sus recuerdos, meses después del desastre, parecían ser los de una excitante aventura. Tosió Nakumura, que tenía diez años en el momento de la bomba, fue capaz muy pronto de hablar con libertad, incluso con desparpajo, acerca de la experiencia, y algunas semanas antes*

<sup>201</sup> Ibidem. Págs. 66-67.

<sup>202</sup> En una página (63) de *Hiroshima*, Hersey cuenta como la radio japonesa emitió, un día después de la bomba, un breve anuncio. Y reproduce: Hiroshima sufrió daños considerables como resultado de un ataque realizado por varios B-29. se cree que un nuevo tipo de bomba fue utilizado. Los detalles están siendo investigados. En otra página (79), cuenta el momento en el que la voz sosa y desanimada de Hirohito –la cual reproduce textualmente– habló a través de la radio por primera vez en la historia para anunciar y reconocer la condición de derrotados.

<sup>203</sup> Hersey reproduce textualmente en unas páginas (87-88) de *Hiroshima* un informe escrito en alemán del doctor Sasaki sobre las condiciones físicas de una de sus pacientes, por cierto otro de los personajes del relato, la señorita Sasaki, apuntando enseguida una traducción indirecta del documento.

<sup>204</sup> En otro momento del relato (páginas 107-108), Hersey transcribe literalmente una carta que el reverendo Tanimoto escribió a un amigo norteamericano en la que le describe con orgullo la forma en que ellos –los sobrevivientes de Hiroshima– habían hecho frente a la tragedia.

*del aniversario escribió, para su profesor de la Escuela Primaria de Nobori-cho, un ensayo en el cual se ceñía a los hechos: “El día antes de la bomba fui a nadar un rato. Caí sobre el lugar donde dormía mi hermana pequeña. Cuando nos salvaron, yo sólo alcanzaba a ver hasta el tranvía. Mi madre y yo comenzamos a empacar nuestras cosas. Los vecinos caminaban por ahí heridos y sangrando. Hataya-san me dijo que huyera con ella. Dije que quería esperar a mi madre. Fuimos al parque. Hubo un torbellino. En la noche se quemó un tanque de gas y yo vi el reflejo en el río. Pasamos una noche en el parque. Al día siguiente fui al puente Taiko y me encontré con mi amigas Kikuki y Murakami. Buscaban a sus madres. Pero la madre de Kikuki estaba herida y la madre de Murakami, lamentablemente, estaba muerta”.*<sup>205</sup>

*HIROSHIMA* ESTÁ MARCADO POR EL TIEMPO en el que el narrador cuenta las historias: “meses después del desastre”, “algunas semanas antes del aniversario”. El tiempo verbal en distintas modalidades de pasado es utilizado por Hersey como un recurso fundamental para la reconstrucción de los testimonios y para proporcionarle al relato una identidad como obra periodística fuera de sospechas.

En ese plano temporal de un año, *Hiroshima* deja la vida de los personajes afectadas. Y deja en nosotros, lectores, la incertidumbre de sus destinos. Para resolver esta duda de proporciones morales –en cuanto compromiso con las personas utilizadas como fuentes– y técnicas –en cuanto a la vida propia, independiente y soberana del relato como tal, sugerentemente incompleto en cuatro capítulos–, Hersey elaboró un seguimiento de los seis sobrevivientes y el resultado es un quinto episodio que le da un nuevo sentido al relato original: las historias tienen una vuelta –en algunos casos, total– que se disfruta demasiado en la lectura<sup>206</sup>.

Este quinto capítulo conserva los rasgos fundamentales del relato original. El tiempo no modificó la voz narrativa que permaneció en su sitio y en su tono de reconstrucción de testimonios y reproducción de documentación, incluso en su actitud de advertir el momento de la elaboración de la nueva entrega: 1985, es decir, casi cuarenta años después de la bomba<sup>207</sup>. Lo que el tiempo sí obligó fue

<sup>205</sup> HERSEY, John. Op. cit. Pág. 111.

<sup>206</sup> Este quinto capítulo responde a la intriga de conocimiento de los destinos de los personajes y nos informa que el padre alemán Kleinsorge obtuvo la ciudadanía japonesa con el registro de Makoto Takakura y que murió en 1977. La señorita Toshiko Sasaki, empleada de una fábrica de estaño que quedó lisiada por los efectos de la bomba, hizo votos de pobreza, castidad y obediencia y se transformó en la hermana Dominique Sasaki. El doctor Fujii cayó enfermo en coma y murió en 1974. Y el reverendo Tanimoto se transformó en un activista por la paz y un crítico de las armas nucleares.

<sup>207</sup> En una página (133), Hersey cuenta que el doctor Sasaki logró levantar su propia clínica y desarrolló una vida próspera que pensaba prolongar a través de proyectos que “comenzó en junio de 1985”. Hersey no

a unas variaciones en los puntos de vista de los testimonios relacionados a los personajes que para entonces habían fallecido. Una cocinera le permitió a Hersey, por ejemplo, reconstruir a través de la paráfrasis del testimonio, en estilo indirecto, el destino del padre Kleinsorge que terminó solicitando la ciudadanía japonesa con el nombre de Takakura y murió en 1977:

*En 1966, el padre Takakura tuvo que cambiar a sus cocineras. Una mujer llamada Satsue Yoshiki, de treinta y cinco años, recientemente curada de tuberculosis y recientemente bautizada, había recibido la orden de presentarse para una entrevista en la iglesia de Mukaihara. La sorprendió, puesto que le habían dado el nombre japonés del sacerdote, encontrarse con este gran gaijin, este extranjero, vestido con una bata japonesa acolchada. Su cara redonda e hinchada (sin duda a causa de las medicinas), le parecía la cara de un bebé. De inmediato comenzó una relación que llegaría a ser de confianza mutua y total, en la cual su papel era algo ambiguo: en parte hija, en parte madre. La creciente invalidez del padre Takakura la mantenía subyugada; ella lo atendía con ternura. La cocina de ella era primitiva; el temperamento de él, caprichoso. Él se decía capaz de comer cualquier cosa, incluso fideos japoneses; pero, en lo tocante a la comida de ella, se portaba con más dureza de la que nunca había empleado con alguien. Una vez habló de las “patatas al horno coladas” que su verdadera madre solía hacer. Ella trató de hacerlas. “Esto no es como lo que hacía mamá”, dijo él. Le gustaban los langostinos fritos y solía comerlos cuando iba a Hiroshima para los chequeos. Ella trató de cocinarlos. “Están quemados”, dijo él. Ella se quedaba de pie junto a él en el minúsculo comedor, y las manos detrás de su espalda apretaban la jamba de la puerta con tanta fuerza que poco a poco la pintura fue gastándose. Y sin embargo él se deshacía en elogios con ella, le confiaba sus problemas, bromeaba con ella, se disculpaba cada vez que se ponía de mal humor. A ella, él le parecía –bajo la brusquedad, que atribuía al dolor– amable, puro, paciente, dulce, divertido y profundamente bueno.<sup>208</sup>*

Un tiempo verbal en presente histórico, privilegiando el aquí y el ahora de los sucesos como si se contaran y se leyeran en el preciso momento en el que ocurren, resultaría también efectivo para un relato como *Hiroshima* desde una perspectiva formal. Sin embargo Hersey aparece consecuente y acertado en su elección (y aquí volvemos a la importancia y lo determinante que resulta la decisión de adoptar tal o cual punto de vista, tal o cual tiempo de narración). Un

---

consigna cuál fue el desenlace de esos proyectos del doctor Sasaki sino que subraya la fecha en que los comenzó, fecha en la que Hersey elaboraría este material. Esto es muy posible dado que en una página final (183), Hersey informa que “al acercarse el cuadragésimo aniversario de la bomba” [que se cumpliría en 1986] el reverendo Tanimoto instaló en su hogar un centro de paz de Hiroshima.

<sup>208</sup> Ibidem. Págs. 141-142.

año después del estallido de la bomba atómica (o cuatro décadas tratándose del quinto capítulo), el reportero busca nuevas y reveladoras facetas de la noticia y lo consigue a través de la búsqueda de testimonios de sobrevivientes y la reconstrucción y la explicación de sus dramas en un estilo –el indirecto libre– que procura desarrollar una tensión narrativa –gracias a esa fusión de reconstrucción y explicación de dramas– que proporcione la sensación o la ilusión de presenciar lo que se está leyendo. Pero ese narrador invisible, que en *Hiroshima* escucha y observa todo como un dios, es honesto. Ese narrador está consciente de que sus reglas del juego como periodista no son sustituir a un dios que inventa a los personaje y controla sus movimientos. No es un dios. Es sólo como un dios y, por tanto, está supeditado a aproximarse a la realidad con precisión en la información y en el lenguaje a fin de contarla de manera creíble. El narrador de *Hiroshima* reconoce en una de las páginas finales del cuarto capítulo que cuenta las historias, en efecto, “un año después de la bomba”, pero el tiempo transcurrido con respecto a los hechos aparece como una circunstancia favorable en cuanto a posibilidad para recolectar documentación sobre elementos desconocidos –los testimonios de sobrevivientes– que incrementan el nivel de conocimiento y sobre todo dan otros contextos de una noticia –la bomba atómica– conocida con antelación –un año–. En esas mismas páginas finales, el narrador revela también las condiciones físicas en que encontró a los personajes al momento de levantar sus testimonios:

*Un año después de la bomba, la señorita Sasaki había quedado lisiada; la señora Nakamura se encontraba en la indigencia; el padre Kleinsorge estaba de nuevo en el hospital; el doctor Sasaki era incapaz de hacer el trabajo que antes hacía; el doctor Fujii había perdido el hospital de treinta habitaciones que tantos años le costó adquirir, y no tenía planes de reconstruirlo; la iglesia del señor Tanimoto estaba en ruinas, y él ya no contaba con su excepcional vitalidad.*<sup>209</sup>

Con este informe, Hersey revela el procedimiento literario con el que levantó los cuatro capítulos originales de *Hiroshima*. La reconstrucción de los testimonios es retrospectiva: arranca en los momentos previos al instante *exacto* de la caída de la bomba, continúa con las acciones *inmediatamente* después de la bomba, pasa por los días y las semanas posteriores y finaliza en lo que acontece *un año después*, precisamente en el momento en el que Hersey se encuentra con los personajes, momento que transcribe en pasado imperfecto, consecuente con el

---

<sup>209</sup> Ibidem. Pág. 107.

carácter cronológico del relato.<sup>210</sup> Este procedimiento lineal, sencillo, exacto, eleva a una dimensión literaria la reconstrucción de las historias; y por sencillo y claro, convincente y sin ambigüedades, por preciso, fortalece el valor y la condición periodística del relato.

## **2.11. Reportajes RYSZARD KAPUSCINSKI**

RYSZARD KAPUSCINSKI es un profesional de la información que sugiere rutas y destinos para el periodismo y para el periodista. Sus libros son memoria, testimonio. Son una ingeniosa y genuina reconstrucción de su trabajo periodístico desarrollado durante más de cuarenta años. Kapuscinski hace creación misma con esa reelaboración de sus viajes, de su labor reporteril, de su pensamiento y hasta de su vida misma. Los libros de Kapuscinski están más allá de una antología de reportajes o de una selección de notas de prensa tal y como las difundió la agencia polaca a la que sirvió entre 1958 y 1981 como corresponsal en el extranjero. Él, originario de un país sometido al autoritarismo, viajó como corresponsal a sitios en condiciones similares de represión: el Tercer Mundo. Kapuscinski cubrió revoluciones, golpes de Estado, movilizaciones y conflictos en países de América Latina, África, Oriente Medio, Asia y el extinto imperio soviético. Dedicado desde 1981 a la producción de libros, que publicaba desde sus tiempos como reportero, Kapuscinski demuestra con sus obras que es un tejedor de relaciones entre el periodismo, la literatura, la historia, la política y la filosofía. Ha sido creador de lo que en una ocasión él llamó “literatura de collage”<sup>211</sup> y los críticos desconcertados bautizaron como *creative non fiction*. Pero ahora Kapuscinski denomina con modestia a sus escritos “textos”<sup>212</sup>:

---

<sup>210</sup> Ya lo apuntábamos arriba: el tiempo llamado presente histórico también es válido para la reconstrucción de los hechos, pero dotaría al relato de otro carácter, de otra tonalidad. De haber escrito: “Un año después de la bomba, la señorita Sasaki está lisiada”, en vez de cómo aparece (“Un año después de la bomba, la señorita Sasaki había quedado lisiada”) implicaría hasta un cambio en la estructura como lo sería iniciar precisamente desde el presente en el que se encuentran tanto el narrador como los personajes, afectados en efecto un año después de la bomba, y desde esa perspectiva reconstruir los testimonios. La reconstrucción de los testimonios y las acotaciones informativas y explicativas al respecto por parte del narrador, fusionadas en el estilo indirecto libre a través de la tercera persona del singular, en el contexto de un plano cronológico lineal, ceñido al acontecimiento, desde los momentos previos al instante exacto del estallido de la bomba hasta un año después del mismo, eleva al relato, ya lo decíamos, a una serie de categorías y valores literarios que, sin embargo, fortalecen la condición de *Hiroshima* como obra periodística.

<sup>211</sup> SORELA, Pedro: *Un periodista de fondo*. Entrevista con Kapuscinski. *El País*, Madrid, 14 de diciembre de 1990.

<sup>212</sup> VILLANUEVA CHANG, Julio: *El abc del señor K*. Entrevista con Kapuscinski. *Letra*. No. 73. Madrid. Págs. 33-36.



*Cuando me preguntan qué es lo que escribo, yo les digo que escribo textos (...). El problema de los géneros y las terminologías es que tienen diferentes sentidos en diferentes idiomas y culturas. En nuestra tradición literaria no tenemos esta distinción que hay en América Latina entre la crónica y el reportaje. Entonces nunca pensé en si quería ser escritor o si quería ser periodista. Cuando me sentaba no pensaba en que iba a escribir una novela o un reportaje o un ensayo. Yo sólo quería escribir bien.*

### **Viaje al testigo del (tercer) mundo**

Reportero del mundo, testigo de la humanidad, Kapuscinski va más allá de una narración periodística. Sí describe lo que observa, lo que siente y hasta lo que piensa. Plasma su individualidad y sus ambiciones. Tiene los pies en la tierra y en ese sentido se alinea a criterios periodísticos, pero no es el periodista que acepta indiferente y sin compromiso lo que observa (las revoluciones, los golpes de Estado, los conflictos) como un escenario natural y normal de las tensiones de un mundo bipolarizado hasta los años noventa. Su pertenencia a una nación objeto de autoritarismo (nació en Pinsk, actualmente Bielorrusia, en 1932) le dota de una intuición fundamental y de una mirada penetrante, periférica y marginal. Su propia autobiografía le sirve de referencia junto a una profunda documentación y reflexión sobre los hechos y los lugares registrados. Declara sus propios afectos e ideas apenas rozando los linderos del lirismo y consiguiendo hacer historia y filosofía. Y literatura. Su periodismo está entre las patas de la literatura, vinculado a la implicación del reportero en los hechos y al valor de la experiencia propia como una de las principales fuentes de información y eje vivo de sus relatos.

En una de las escenas iniciales de *El Imperio*, en el que se explaya autobiográfica y filosóficamente en torno al nacimiento y caída de la URSS, Kapuscinski hace memoria de un segundo encuentro con el mundo soviético: un viaje de nueve días a bordo del ferrocarril transiberiano. Escribe: Cada vez que nos aproximamos a una frontera, a un límite, nuestra tensión aumenta y afloran las emociones. Kapuscinski tenía 25 años de edad al realizar ese viaje de Pekín a Moscú, en 1958, justo en el inicio de su actividad profesional. Lo monótono y lo insoportable que le resultaba la infinita blancura del espacio glacial, con la sensación de ir desapareciendo del resto del mundo sin noción del tiempo, no impidieron que el joven polaco observara con agudeza esos paisajes inhóspitos. Paisajes marcados con barreras de púas que significaban hasta ahí mismo, absurdas en medio de un desierto de nieve de dos metros de altura, la prohibición de la libertad.

En un viaje por las obras de Kapuscinski podrá encontrarse que este autor polaco es una frontera sin aduana, un límite sin prejuicios que provoca el aumento de la tensión cuando se le aproxima. Su obra es un territorio sin alambradas porque registra la búsqueda, la suya, de hombres y sociedades que intentan romper las barreras y las púas del sometimiento (antes del colonialismo y las dictaduras, hoy de la globalización), que luchan por cambiar el rumbo de la Historia y aspiran a la libertad, la justicia y la dignidad.

Frente aquellos que piensan que el periodismo es sólo un determinador de contenidos y datos, Kapuscinski actúa de manera distinta y dota a la profesión de una misión moral: dar testimonio del mundo y mostrar los muchos peligros y esperanzas que encierra<sup>213</sup>.

El mundo es inmenso e infinito para su conocimiento. Describirlo creyendo hacerlo en su totalidad sólo era posible cuando la gente vivía en un planeta tan pequeño como el de los tiempos de Marco Polo. Kapuscinski siempre ha tenido esta certeza. Cuando publicó originalmente en 1988 su libro *La guerra del fútbol*, antología de reportajes sobre África y América Latina, dejó por escrito la siguiente idea: Antes pasará un camello por el ojo de una aguja que nosotros podamos conocer, sentir y comprender todo aquello que configura nuestra existencia, la existencia de varios miles de millones de personas. Al editar diez años después su libro *Ébano* reafirma su conclusión al explicar que su nueva entrega no es un volumen sobre África porque ese continente, afirma, es todo un cosmos heterogéneo que en la realidad, y salvo por una concepción geográfica cómoda y reduccionista, no existe.

El territorio de Kapuscinski tiene acceso libre. Sin púas ni barreras. El tránsito de un lado a otro de la frontera está permitido. En sus obras conviven, como en una sociedad multicultural, diversos recursos literarios y de pensamiento. No se trata de una arbitrariedad. Las circunstancias y el bagaje de Kapuscinski así lo exige. Su parto de escritor fue cuando tenía 16 años de edad. Entonces publicó su primer poema en una revista cultural de Varsovia. Así se lo contó Kapuscinski al periodista Julio Villanueva Chang<sup>214</sup>:

*Escribí el poema, lo puse en el correo y en una semana después lo ví publicado en esa revista (...) y como me volví un poeta conocido en*

---

<sup>213</sup> KAPUSCINSKI dictó una conferencia el 19 de noviembre de 1998 en Estocolmo, en la entrega de los premios nacionales de periodismo en Suecia. En su discurso habló de la acusación a los medios como letargo y pasividad de la conciencia humana. En los medios, dijo, hay gente sensible y de gran talento que siente que el planeta es un lugar apasionante, merecedor de ser conocido, comprendido y salvado. La revista *Claves* publicó en su número 92 la conferencia con traducción de Jorge Ruiz Lardizábal.

<sup>214</sup> VILLANUEVA CHANG, Julio. *op.cit.*, pág. 35.

*Varsovia, me llamaron para escribir en un periódico cuando estaba en secundaria (...) Mi sueño fue siempre ser filósofo. Pero cuando entré en la universidad, eran los tiempos del stalinismo y la facultad de filosofía fue cerrada por considerarse muy burguesa. Tuve que estudiar historia.*

Cuando Kapuscinski trabajó para la agencia de noticias de su país advirtió que las palabras que le pedían no alcanzaban a describir la realidad tal y como la observa. Pero Kapuscinski no hace ficción. La novela nunca le ha interesado. Así se lo confirmó al periodista Arcadi Espada<sup>215</sup>:

*La novela es una huida. Lo que me ha interesado siempre es buscar una escritura que me sirviera para describir la realidad*

Kapuscinski domina la técnica. Sus obras corresponden a una dimensión de escultura narrativa. Su escritura se desenvuelve en primera persona, con diferentes registros y con profundidad. Si Truman Capote recurrió a técnicas periodísticas para construir sus novelas de no-ficción, Kapuscinski echa mano de lo novelístico para elaborar la memoria y el testimonio de sus viajes como reportero. Sin embargo, Capote difícilmente soportaría como novelista los mosquitos que picaban implacables y el bochorno que experimentó Kapuscinski, como reportero, cuando habitó en una balsa conocida como Hotel Metropol en un callejón de Acra, respirando aire pegajoso y sofocante como si fueran bolas de algodón empapado en agua caliente.

Los periodistas como Kapuscinski son los más capacitados para enfrentar los vertiginosos acontecimientos y registrarlos con el sentido que tienen sus reportajes y crónicas. Para él, el periodismo es una misión en la que se viaja solo, en condiciones duras, tratando de llegar hasta los olvidados, para lo cual debe contarse con resistencia física y psíquica; salud, voluntad y curiosidad. Pero Kapuscinski no es un reportero aventurero, acaso intrépido en el mejor de los términos en cuanto a que está convencido de que no puede ser corresponsal el que tiene miedo de la mosca tse-tse y el que desprecia a la gente sobre la cual se escribe<sup>216</sup>. Los riesgos y las audacias reporteriles y estilísticas valen la pena. Los reproches quedan pequeños cuando Kapuscinski se defiende: Yo he estado allí y vosotros no<sup>217</sup>.

---

<sup>215</sup> *El País*, 4 de agosto de 2000.

<sup>216</sup> En *La guerra del fútbol*, Kapuscinski explica en la página 172 cómo se desarrolla el trabajo del corresponsal de una agencia de prensa.

<sup>217</sup> ESPADA, Arcadi: Entrevista con Kapuscinski. *El País*, Madrid, 14 de agosto de 2000.

Al respecto, la periodista italiana María Nadotti ha escrito en la introducción del libro *Los cínicos no sirven para este oficio*, que reúne conversaciones con Kapuscinski<sup>218</sup>:

*Formado, como él mismo declara, en la escuela de los Annales franceses, la de Kapuscinski, por tanto es un historia construida desde abajo. Una historia atenta a las pequeñas cosas, a los detalles, a los humores. Nunca burocrática, unilateral, embalsamada, nunca tesis. Fruto, al mismo tiempo, de la observación y de la intuición. Historia/realto centrada en los contenidos, pero también en la técnica narrativa, en el acto de escritura en sí mismo.*

Kapuscinski convence.

La obra de Kapuscinski se lee porque es el tipo de periodismo que se quiere hacer. Pero en cualquier caso conocer su territorio se vuelve experiencia. El tiempo que se le dedica es tiempo exaltado porque se está tocado por una lectura que transforma.

CON PERIODISTAS COMO KAPUSCINSKI, la identidad del reportero está reivindicada. Según las convenciones, el profesional de la información debe permanecer anónimo en la narración de los hechos. En los despachos de una agencia, como en la que trabajó, la firma no existe. Kapuscinski se ganó el derecho a existir, a ser él mismo. Su voluntad de estilo es imponente, igual sus ambiciones de libertad profesional. Para él la estancia en el extranjero, y el compromiso mismo para con el oficio, no es un mero cumplimiento de un contrato de trabajo. Su corresponsalía en los países del llamado Tercer Mundo no correspondió a la de un visitante ocasional. Kapuscinski viajó tanto (y lo sigue haciendo), y profundizó hasta las últimas consecuencias sobre la vida, la historia y la cultura de dónde se encontraba, que llegó a sentirse hasta extranjero, y peor aún: excluido, en su propia tierra<sup>219</sup>.

En *El imperio* cuenta que a cada paso, allende las fronteras, está ese recordarte que eres diferente, incluso un intruso y un problema. Kapuscinski superó todos esos escollos. Para María Nadotti<sup>220</sup> la regla número uno de Kapuscinski, cuando viaja, parece ser la de saber mimetizarse, renunciar a los

---

<sup>218</sup> KAPUSCINSKI, Ryszard (2002): *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*. Edición de María Nadotti. Barcelona, Anagrama, p. 11.

<sup>219</sup> KAPUSCINSKI cuenta en *La guerra del fútbol*, páginas 175-177, que cuando regresaba a Polonia de sus viajes le preguntaba qué hacía allí. La vida local seguía su curso habitual sin que yo supiera qué perseguían. Por otra parte, Kapuscinski reconoció en una entrevista a *La Vanguardia*, en 1987, que si bien publicó en 1962 su primer libro sobre Polonia, su país como tema nunca más lo volvió a tratar porque no es su especialidad; mi tema predilecto es el Tercer Mundo como historiador y periodista. declaró.

<sup>220</sup> *Ob. cit.* Pág. 10.

discutibles y narciscistas beneficios de la hipervisibilidad a favor de las bastante más útiles ventajas del anonimato.

La presencia de Kapuscinski en el lugar de los hechos garantizó a Polonia una información proporcionada por alguien de casa. Pero esa información, la de Kapuscinski, evitaba tintes nacionalistas o propagandísticos. Kapuscinski es polaco pero su patria es el periodismo y su ideología, el humanismo. Su nación es él mismo: su individualidad, su actitud, su procedimiento, su estilo. Su literatura de *collage*.

En cualquier caso habrá que reconocer que también practica el camuflaje, aceptable para ese cruce de fronteras que le es propio. *El Sha*, sobre la caída de Reza Pahlevi en Irán, y *El emperador*, sobre el derrocamiento de Haile Selassie en Etiopía, se promueven como textos que se han leído en Polonia a modo de parábolas sobre el totalitarismo. Al respecto, Kapuscinski ha confesado que escribe claramente del lado de los oprimidos, y que habla de éstos como una metáfora de la propia lucha polaca por la democracia. Y así lo apunta sin tapujos en *El sha*:

*Y de la misma manera que nuestra historia militar está marcada por grandes batallas –Grunwald, Cecora, Raclawice y Olszynka Grochowska-, la historia del ejército de Mohammed Reza lo está por grandes masacres de su propio pueblo (Azerbaiján 1946; Teherán 1963, Kurdistán 1967, Irán entero 1978).*

La diferencia entre objetividad y subjetividad resulta muy estrecha para Kapuscinski. El periodista siente, piensa y cree ciertas ideas y actúa en función de valores y principios. El periodismo está al servicio del bien y la verdad. Así lo confirma la obra de Kapuscinski. No se puede ser objetivo frente a la injusticia porque de lo contrario ocurriría un caso de falsa imparcialidad, una objetividad disfrazada de cobardía.

El ejercicio periodístico en Kapuscinski tiene aires de libertad y de creatividad. El periodismo deja de ser institucional y mercantil por su actitud como reportero y escritor. Una actitud plasmada por el cineasta polaco Andrzej Wajda en una película filmada en 1978, *Sin anestesia*, sobre un periodista que volvía a casa y no hallaba su lugar. Wajda no hizo una película sobre Kapuscinski, pero sí le rindió un homenaje. Wajda explicó<sup>221</sup>:

*Para mí, Kapuscinski es la encarnación de una persona libre porque su casa es el mundo entero. Se marcha y regresa, cuenta algunas historias*

<sup>221</sup> El periodista Jordi Saladrigas realizó un reportaje sobre Kapuscinski, publicado el 5 de enero de 2001 en *La Vanguardia*, de Barcelona, en donde recoge las palabras del realizador polaco.

*fascinantes y desaparece de nuevo. El hecho de entender perfectamente el mundo le da un sentido de lo que éste vale, algo que no es accesible a los demás.*

Kapuscinski demuestra que el mismo reportero puede ser su propia empresa, y que el trabajo puede dejar de ser mercancía sujeta al prejuicio de los periódicos que le han puesto fecha de caducidad al reportaje. Con Kapuscinski, el reportaje recupera su categoría superior de posibilidad de reconstruir la realidad, enseñando los hechos en su globalidad, desde el origen mismo hasta sus últimas consecuencias.

Para esta labor, el libro es un aliado: confirma que es otra forma de publicar periodismo cuando los medios reducen espacios y procuran la información “on line”. El ejercicio periodístico diario recuerda el trabajo del panadero, dice Kapuscinski en *La guerra del fútbol*: Sus bollos conservan el sabor mientras están calientes y recién hechos; a los dos días, se vuelven duros como una piedra, y a la semana, cuando se cubren de moho, ya no sirven sino para ser arrojados a la basura. Con sus libros, Kapuscinski recupera esos bollos: los reconstruye y los vuelve inmunes a lo efímero. Por las venas de sus libros circula, impulsada por el corazón del periodismo, la sangre de la memoria, la literatura y la filosofía que lo hace valioso como un clásico<sup>222</sup>.

Desde México y Chile Kapuscinski se movió por toda América Latina durante cinco años en sus faenas de corresponsal. Habla un castellano fluido y cálido, además de otros siete idiomas. Pero a pesar de la soltura con que usa el español, Kapuscinski se empeña en escribir en su lengua materna, el polaco, por lo que en lugar de apuntar originalmente “Negros cristales de la noche”, como titula el capítulo 17 de *Ébano*, estampa “Czarne kryształy nocy” y continúa escribiendo: “Na koncu drogi, ktora jedziemy, widac staczajaca sie za horyzont kule slonca”. El texto así de verdad que no se entiende, pero una profesora de lengua y literatura rusas de la Universidad Autónoma de Barcelona, Agata Orzeszek, se ha encargado de convertirlo al castellano. Orzeszek es la traductora habitual de Kapuscinski. Las traducciones de los cinco libros de Kapuscinski en la editorial española de la editorial Anagrama son de su autoría, igual otra obra más, *Lapidarium*. Orzeszek es además traductora de otros autores polacos como Andrzejewski, célebre por *Cenizas y diamantes* llevada cine por Wajda.

---

<sup>222</sup> En su libro *Por qué leer los clásicos*, Italo Calvino define: Se llaman clásicos a los libros que constituyen una riqueza para quien los ha leído y amado, pero que constituyen una riqueza no menor para quien se reserva la suerte de leerlo por primera vez en las mejores condiciones para saborearlos; un libro clásico te sirve para definirte a ti mismo en relación y en contraste con él.

El proceso de traducción de la obra de Kapuscinski es largo y trabajoso para Orzeszek porque la prosa del autor polaco es exacta y rigurosa, al tiempo que extremadamente trabajada desde el punto de vista literario. Dice Orzeszek (vease Apéndice 11.2):

*A él no le basta el dato; la reelaboración literaria es tan o más importante que los hechos descritos.*

Dar con el registro de lengua exacto es una de las principales dificultades a las que se enfrenta Orzeszek al traducir la obra de Kapuscinski. La documentación hasta la saciedad es una de las salidas, igual la búsqueda de equivalencias españolas hasta por debajo de las piedras, cuando existen, o inventarlas cuando el autor las inventa.

Aunque en español solamente están traducidos seis libros de Kapuscinski, los cinco publicados por Anagrama y otro más del que Orzeszek informa sin conocer la editorial, titulado *La guerra de Angola*, la ficha bibliográfica<sup>223</sup> de este autor registra alrededor de la veintena de títulos publicados, traducidos algunos hasta en 36 idiomas. Para Orzeszek resulta comprometido indicar en qué lengua está mejor traducido Kapuscinski, pero lo que sí revela es que las versiones en inglés, particularmente las ediciones norteamericanas, omiten algunos fragmentos, curiosamente aquellos en los que el autor se refiere a la intervención e indigna participación estadounidense en los hechos descritos.

EL RECONOCIMIENTO en el mundo editorial español le ha llegado de manera paulatina a Kapuscinski. La traducción de *El emperador* tardó once años en salir al mercado, en tanto que *El sha* y *La guerra del fútbol* esperaron hasta un lustro para entenderse en la lengua de Cervantes. Las versiones de *El Imperio* y *Ébano* aparecieron casi simultáneamente a la edición original (uno y dos años de diferencia, respectivamente).

A pesar de que Kapuscinski considera que no era de los mejores corresponsales que a principios de los años sesenta gastaban suelas por territorio africano, -se me utilizaba como ejemplo de cómo no se debía trabajar<sup>224</sup>-

<sup>223</sup> El periodista Joaquín Estefanía publicó en *El País* (domingo 31 de diciembre de 2000), como nota de apoyo a una entrevista que sostuvo con Kapuscinski, que durante el año pasado, en Polonia, aparecieron dos libros de este autor: un cuarto volumen de *Lapidarium* (aforismos y reflexiones), y otro de fotoperiodismo en África que complementa a *Ébano*.

<sup>224</sup> En *La guerra del fútbol*, Kapuscinski escribe sobre las exigencias de un corresponsal que él llevó hasta los extremos, tanto en riesgos reporteriles (en 1961, en el Congo, fue tomado como espía belga y estuvo a punto de ser fusilado) como en su crónica falta de disciplina ortodoxa. Y mi mayor grado de irresponsabilidad lo mostraba cuando de repente cortaba toda comunicación con Varsovia y me adentraba en la selva". Por sus procedimientos, Kapuscinski solía recibir telegramas del jefe de la agencia que le pedía "que de una vez para siempre deje de meterse en expediciones que puedan terminar en tragedia.

, la obra que ha escrito en forma de libro le ha merecido elogios como uno de los mejores reporteros del siglo veinte. El halo legendario de Kapuscinski es solicitado en Estocolmo para dictar una conferencia en el acto de entrega de los premios nacionales de periodismo. O en la ciudad de México, para impartir un taller de crónica<sup>225</sup> dentro de la programación de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano que preside Gabriel García Márquez. Revistas y periódicos internacionales le solicitan como articulista y ensayista de fondo sobre temas de globalización<sup>226</sup>.

Sin embargo, las críticas extraordinarias, unánimes, están ajenas a las leyes del mercado en español. Las ventas de sus libros fueron discretas hasta la publicación de *Ébano*, con el que se ha producido un giro significativo. De esta obra se han vendido durante cuatro meses en España más de nueve mil ejemplares y se siguen vendiendo con celeridad. Por *Ébano*, Kapuscinski ha recibido el Premio Viareggio en Italia y el reconocimiento al mejor escritor del año en Francia por parte de la revista *Lire*.

Los editores de Kapuscinski<sup>227</sup> consideran que entre sus lectores figuran en primer lugar los profesionales de los medios de comunicación y también eso que se llama “los lectores cultos”. No obstante, menos del 1 por ciento de los aspirantes a entrar en este año a la Escuela de Periodismo de la Universidad Autónoma de Madrid/*El País* sabía quién es Ryszard Kapuscinski. Pero el director de ese master, Joaquín Estefanía, es optimista y al respecto ha escrito<sup>228</sup>: Es de esperar que a partir de ahora el resto lo conozca, lea su obra y lo tenga por un modelo en el que mirarse.

KAPUSCINSKI ESCRIBE desde la memoria de su experiencia. En sus libros se explaya autobiográficamente en torno al acontecimiento del que es testigo. Por sus procedimientos y actitudes, hace periodismo. Por su documentación, historia. Por su reflexión, filosofía. Por su escritura, literatura.

---

<sup>225</sup> Del 6 al 9 de marzo de 2001, la Fundación de Periodismo de García Márquez programó un taller con Kapuscinski en el que participan 15 periodistas de América Latina. El taller tiene como objetivo trabajar sobre la crónica de los cambios sociales: migraciones campo-ciudad, desplazamientos causados por la guerra, conflictos étnicos, religiosos y sociales. El taller se desarrolla en sesiones de discusión abierta y prácticas; Kapuscinski revisa el material elaborado por los participantes y comparte su propia experiencia.

<sup>226</sup> *El País* publicó en sus páginas de opinión, el domingo 28 de enero de 2001, un amplio artículo de Kapuscinski, “El mundo global en cada aldea”. El autor habla del fin de la guerra fría y de la revolución electrónica como condiciones para una globalización que se ha intensificado a tal grado que si McLuhan dijo que el mundo se convertiría en una aldea global, nosotros podemos decir que en cada aldea hay un poco del mundo global.

<sup>227</sup> Para la realización de este trabajo solicité a la editorial Anagrama información sobre los niveles de venta de los libros de Kapuscinski. Jorge Herralde, director de la firma, me envió un correo electrónico con esta información.

<sup>228</sup> *El País*, 31 de diciembre de 2000.



Nutrida y fundamentada de este “collage”, la escritura y la estructura de los libros de Kapuscinski se levanta a partir de tres niveles:

1. La autobiografía.
2. El viaje y el trabajo reporteril, y sus reconstrucciones.
3. La reflexión.

Dentro de estos tres niveles, Kapuscinski echa mano de diversos registros de escritura, confirmando que la forma está al servicio del fondo: barroco y rebuscado cuando describe el interior de un piso burgués sudamericano; escueto y hasta telegráfico cuando los acontecimientos descritos se precipitan y quiere dar la impresión de una crónica; natural y visible al describir el horror de la guerra o la belleza de un paisaje, y coloquial en los escasos diálogos.

Estos registros son otro “collage” dentro de su literatura de “collage”. Las fronteras se cruzan unas con otras sin prejuicio. Se desbordan los límites y complican su clasificación hasta a los bibliotecarios que ubican *El Imperio* como una autobiografía en las escuelas de Geografía e Historia, *El emperador* como una novela en los fondos de Filología y el resto como reportajes en facultades de Ciencias de la Información<sup>229</sup>.

NUTRIDO DE SU BIOGRAFÍA (la escena inaugural de *El Imperio* está ubicada en su ciudad natal de Pinsk, en 1939, cuando tenía seis años de edad), de un abundante bagaje, de estudios de la historia y la cultura del país que aborda, Kapuscinski viaja y hace de sus habitaciones de hotel sus centros de operación. Recorre las calles y convive con la gente demostrando que el periodista es un ser privilegiado: vive constantemente las relaciones humanas. Lo mismo conversa con un político que con un camarero. Toma notas, revisa los diarios. Todo se vuelve referencia para las crónicas que envió a la agencia en su momento y para la reelaboración que después ha hecho para sus libros. Kapuscinski continúa viajando y publicando, pero la materia de sus libros fue trabajada como corresponsal en tiempos de guerra fría. Las relaciones internacionales estaban congeladas. Kapuscinski vio caer, y reflexionar sobre ello, las dictaduras de Uganda, Filipinas, Chile. Fue testigo de cómo los regímenes militares fueron perdiendo poder en América Latina y cómo en África se desmoronaban los sistemas de partido único. Por eso asistió con mucho entusiasmo, mejor aún: sorprendido por lo que sus ojos veían después de experimentar en carne propia el estalinismo, a la entrada al mundo a una época de grandes cambios,

---

<sup>229</sup> En las bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid, la presencia de Kapuscinski aparece como aquí se indica.

favorables para la libertad, la democracia y la globalización: la caída del imperio soviético entre 1989 y 1991.

EL INTERÉS DE KAPUSCINSKI en sociedades que claman libertad y que buscan virar el rumbo de sus destinos está dotado de un olfato periodístico. Un olfato para detectar la parte del mundo donde se escribirá una nueva página en la Historia. Así ocurrió por ejemplo cuando en la primavera de 1989, movido por la avalancha de informaciones que llegaban de Moscú, pensó: “Merecería la pena darse una vuelta por allí”.

En otra ocasión, 1969, apoyado por un colega, después de doblar un periódico en el que acababan de leer una crónica de un partido entre las selecciones de Honduras y El Salvador, veía venir otro acontecimiento. “¿Crees que merece la pena ir a Honduras?” –le preguntó a Luis Suárez, periodista del semanario mexicano *Siempre!*. Creo que sí –le contesto. Seguro que pasará algo”.

A la mañana siguiente Kapuscinski aterrizó en Tegucigalpa para cubrir la llamada “guerra del fútbol” entre aquellos países centroamericanos.

MOSTRAR EL PROCESO DE TRABAJO es una seña de identidad de la obra de Kapuscinski. Los métodos para conseguir información, el análisis de la documentación, aparecen en sus reconstrucciones como una categoría. Su voz narrativa es eficaz porque genera una tensión dramática y, sobre todo, explica la historia de un modo que es casi imposible contar con una simple enumeración directa de los hechos. El soporte de *El sha* está en la imagen del narrador solo en una desordenada habitación de hotel, “echando un vistazo” a los materiales con los que reconstruye el proceso de derrocamiento del dictador iraní.

En esta misma dimensión Kapuscinski ubica a sus entrevistados, fuentes informativas y contactos. La columna vertebral de *El emperador* son 47 monólogos de quienes habían sido hombres del palacio del monarca etiopí. Por otra parte, la guía, el artista, el artesano, el músico y la curandera de la primera parte de *El imperio* vuelven a aparecer en el segundo capítulo del libro, veinte años después, como si estuvieran dotados de la ubicuidad que el mismo periodista parece desarrollar para recorrer buena parte del planeta. Kapuscinski explica que *El imperio* está escrito “en forma polifónica”, es decir que los personajes, lugares e historias reaparecen varias veces en la reconstrucción de sus viajes por el mundo soviético, en diferentes épocas y contextos.

Esta polifonía tiene mayores alcances en Kapuscinski: de libro en libro. Las experiencias en territorio africano rebotan entre *La guerra del fútbol* y *Ébano*. El reportaje del Hotel Metropol de Acra fue realizado por Kapuscinski durante su

primer viaje al continente negro en 1958, fecha con la que arranca *Ébano*. El ambiente sofocante, el aire pesado y los olores nauseabundos que Kapuscinski sintió en aquella miserable balsa son retomados al inicio de la monumental reconstrucción que de su experiencia africana hace el autor en las 340 páginas de *Ébano*. Si los reportajes que sobre África están incluidos en *La guerra de fútbol*, publicado en 1988, son la semilla referencial para la publicación de *Ébano* diez años después, la sospecha de un próximo libro de Kapuscinski en el que profundice su experiencia en América Latina o Asia, representada en algunos materiales que al respecto están en *La guerra del fútbol*, puede resultar válida a la luz de estas coincidencias<sup>230</sup>.

Aquí valdría la pena aclarar un aspecto de *La guerra del fútbol*. Es el libro con un menor grado de reconstrucción literaria de Kapuscinski. El más periodístico en cuanto a que recoge reportajes independientes unos de otros, con la fecha de su realización. Aunque los textos registran como eje la propia experiencia del periodista, enriquecidos con el uso de diversos registros (el trabajo que da título al libro incluye fragmentos de los telegramas y notas que el polaco envió a su agencia), el libro no se escapa de las referencias autobiográficas del periodista, elaboradas a la distancia de los acontecimientos reporteados. Estas referencias, distinguibles por una tipografía distinta (cursivas) y el uso de tiempos verbales en presente y pasado, permiten al autor explicar y enriquecer el contexto en el que realizó tal o cual reportaje, así como las historias por escribir; de igual modo cuenta, con una profunda carga didáctica, a manera de manual, las exigencias del ejercicio reporteril: cómo debe desarrollar su trabajo un corresponsal de agencia de prensa, por ejemplo.

En la carrera por el desarrollo, África está rezagada. Al fondo. Abajo. En el abismo. África es hambre, niños-esqueletos, tierra seca que se resquebraja, chabolas llenando ciudades, matanzas, sida, muchedumbres de refugiados sin techo, sin ropa, sin medicinas, sin pan ni agua.

Desde el Mediterráneo, desde el otro lado del Atlántico, desde cualquier posición cómoda, África es contemplada como un territorio de acción de colonizadores, mercaderes, misioneros, etnógrafos y organizaciones no gubernamentales. Para Ryszard Kapuscinski estas imágenes de África, esta forma de contemplarla, es injusta. Lo dice en *Ébano*. Publicada originalmente en 1998, la obra más reciente de Kapuscinski es una suma de gran aliento de sus

---

<sup>230</sup> Joaquín Estefanía, en el material que sobre Kapuscinski publicó en *El País*, 31 de diciembre de 2000, informa que el escritor polaco prepara dos libros que conformarán con *Ébano* una trilogía titulada *Mapamundi*. Esos dos libros faltantes se referirán a América Latina y Asia.

estímulos y experiencias vinculadas a la labor que desarrolló como corresponsal en el continente negro durante cuarenta años.

En *Ébano*, Kapuscinski aborda la vida cotidiana africana desconocida. Cuenta cómo el africano es un hombre de familia, de grupo, que se estructura a través de la forma de clanes que rompen los esquemas individualistas occidentales. Cuenta también lo fantástico y lo exótico que resulta el universo de la brujería que hace desaparecer en medio de la noche al chofer que en una ocasión le llevaba hacia el Congo.

En *Ébano*, Kapuscinski registra los hitos y las grandes historias contemporáneas de África que creemos conocer. Lo ignoramos todo. El genocidio perpetuado en Ruanda es analizado por Kapuscinski de manera aguda, lejos de la banalización que tiende a afirmar que las matanzas de los años noventa obedecieron a una antigua lucha entre etnias. Si *El Sha* y *El emperador* son leídas en Polonia como una parábola al totalitarismo, el capítulo sobre Ruanda de *Ébano* debe leerse como una parábola a los sistemas hitleriano y estaliniano de tortura y muerte.

Con un registro de escritura a manera de gran discurso, como una conferencia, Kapuscinski opina profundamente sobre esa extraña nación montañosa en la llanura africana, sobre su historia y sobre el drama entre los desgraciados tutsis que crían ganado y los autoritarios hutus que cultivan la tierra.

El saldo de los enfrentamientos, entre 500 mil y un millón de muertos, resulta trágico para Kapuscinski. Lo aterrador en todo caso es también el hecho de que unos hombres inocentes han dado muerte a otros hombres inocentes, haciéndolo además sin motivo alguno, sin ninguna necesidad aparente. Sin embargo, Kapuscinski tiene argumentos para pensar que los enfrentamientos en Ruanda están más allá de sus raíces puramente étnicas. Como en Alemania y el imperio soviético, la explosión del odio estuvo preparada por un movimiento intelectual. La ofensiva de 1990 y la masacre de abril de 1994 tuvieron sus ideólogos, afirma Kapuscinski: Intelectuales y científicos, profesores de los departamentos de Historia y de Filosofía de la universidad de Butare: Ferdinand Nihimana, Casimir Bizimungu, León Mugesira y varios más. Son ellos quienes formulan los principios de una ideología que justificará el genocidio como la única salida, como el único medio de su propia supervivencia.

Para estos ideólogos, los tutsi pertenecen a una raza extraña, diferente, que conquistó y explotó a los hutus. Se buscaba entonces eliminar al enemigo de una

vez para siempre pero no se utilizaría ninguna artillería ni carros blindados, sino machetes, martillos, lanzas y palos. Dice Kapuscinski:

*En Ruanda lo importante era que todo el mundo cometiese asesinatos, que el crimen fuese producto de una acción de masas, en cierto modo popular y hasta espontánea, en la cual participarían todos; que no existiesen manos que no se hubieran manchado con la sangre de aquellos que el régimen consideraba enemigos, surgiendo así un sentimiento de culpa unificador.*

El tono y la estructura de *Ébano* son los propios de una novela con escenas que se suscitan cronológicamente, aunque cada una las escenas es en sí misma una sola pieza.

LA DISTANCIA CON RESPECTO A LOS ACONTECIMIENTOS, la madurez que con el tiempo ha adquirido como escritor, le han permitido a Kapuscinski una reelaboración de su experiencia y de su escritura plenamente literaria. Por este nivel alcanzado, por la fuerza de su experiencia personal como eje de este gran relato en torno a África, algunos críticos<sup>231</sup> afirman que *Ébano*, más allá de los estímulos e informaciones que registra vinculados a la labor del autor como corresponsal de prensa, está colocado en la estela de un género que se cultivaría hasta bien entrado el siglo diecinueve, y en el que destacarían autores como León el Africano, Ali Bey o Richard Burton... .

Con propósitos distintos, intenciones diferentes y en otros contextos, África es también motivo fundamental en escritores como Ernest Hemingway, el lado opuesto de Kapuscinski. El escritor norteamericano es como el héroe que viaja al territorio africano para cazar leones. Kapuscinski es como el misionero que viaja tierra adentro, sin nevera ni aire acondicionado, para descubrir que África es extremadamente diversa y cambiante.

*El Imperio* es el libro de Kapuscinski más oportuno desde el punto de vista periodístico. Es igualmente inmune a lo efímero, como el resto, pero su publicación ocurrió dos años después del fin de desmoronamiento del mundo soviético, en 1993, en el arranque de un proceso de transición que se extiende hasta hoy lento y conflictivo.

*El Imperio* presenta una organización a partir de los tres niveles característicos de Kapuscinski. Una primera parte autobiográfica. Un segundo capítulo en el que registra el testimonio personal del viaje que hizo a aquel proceso de glásnost y

---

<sup>231</sup> José María Ridao publicó en el suplemento "Babelia" de *El País*, (sábado 11 de noviembre de 2000) una amplia reseña sobre *Ébano*, titulado "El itinerario de la devastación según Ryszard Kapuscinski".

perestroika. Y una reflexión final sobre lo que representa, en la historia contemporánea, esa zona del planeta. Una zona que empezó el siglo veinte en Rusia, con una revolución, y lo concluyó ahí mismo con el desmoronamiento de la Unión Soviética en que se había convertido.

Autobiográficamente, *El Imperio* es una pieza en la que Kapuscinski hace un derroche de memoria prodigiosa. La dimensión narrativa aparece natural y potente. Kapuscinski describe con palabras efectivas y muestra los hechos, sus recuerdos, por medio de la acción. Kapuscinski consigue una visibilidad profundamente literaria, tanto que conviene aquí citar a García Márquez cuando ha explicado la forma en que escribe sus memorias, *Vivir para contarlo*: La vida no es lo que sucedió, sino lo que uno recuerda y cómo lo recuerda.

Kapuscinski inicia el viaje de *El Imperio* desde su infancia de niño pionero con camisa blanca y pañuelo rojo en su pueblo natal, ocupado por las fuerzas rusas que aquel pequeño le parecían tan furiosas porque no entendía cómo “nada más entrar en la ciudad, antes de tomarse un respiro, antes de pasearse por las calles para orientarse, antes de comer algo y de echar unas bacanadas de humo, habían colocado un cañón en la plaza y se habían puesto a disparar contra la iglesia”. Y continúa el viaje hasta su juventud en la que comienza su aventura de reportero trotamundos precisamente en aquel trayecto de nueve días entre Pekín y Moscú, montado en el ferrocarril transiberiano.

Kapuscinski realizaría otros viajes por el interior del imperio en 1967. Y no regresaría a éste hasta ver su derrumbe veinte años después. En ese lapso, incluso desde diez años antes, Kapuscinski vivió inmerso en los problemas del Tercer Mundo, dedicado de manera casi exclusiva a Asia, África y América Latina. De modo que su conocimiento real de la URSS, así lo consigna en el libro, lo consideraba escaso, fragmentario y superficial.

Pero la autobiografía y el bagaje cultural colocaban nuevamente a Kapuscinski en una posición privilegiada para observar y entender los avatares de la perestroika de Gorbachov y el proceso de la caída de un imperio que en su interior presentaba signos propios del llamado Tercer Mundo: subdesarrollo, pobreza extrema y una población (más de la mitad) no rusa agotada del poder colonial que se ejercía desde el centro de la Unión.

Un pequeño féretro con los restos del emperador de Etiopía, Haile Selassie, muerto hace 25 años, recorrieron el domingo 5 de noviembre de 2000, las calles de Addis-Abeba. Le llevaban en procesión, seguida por unos miles de personas, del templo de Ba'ata Mariam Geda, donde se hallaba el cuerpo de quien les

gobernó con mano de hierro durante 45 años, hasta la Catedral de la Trinidad, en la céntrica plaza de Meskal.

Cerca del pequeño ataúd, recubierto con los colores rojo, amarillo y verde, los de la bandera nacional, un grupo de viejos guerreros coronados con melenas de león formó una guardia de honor. Cerca del féretro con los restos de quien fuera “rey de reyes” también estaban colocados los símbolos del poder: en un extremo, una imagen de san Jorge, patrono de Etiopía; en el otro, una fotografía del “León de Judá” como también se le conocía al emperador.

El espectáculo funerario parecía arrancado de otra época<sup>232</sup> o del libro *El emperador* de Kapuscinski, en el que narra con detalle las interioridades de aquella corte medieval y el trabajo de alguno de sus servidores: el encargado de cambiar el cojín debajo de los pies de Selassie, el maestro de ceremonias que le advertía, con un leve movimiento, el final de la audiencia de nombramientos y destituciones... .

Kapuscinski inaugura la narración de *El emperador* contando cómo realizaba las entrevistas en forma clandestina, por las noches, en medio de la guerra civil que terminó por derrocar al monarca en 1974. Sus informantes le solicitan el anonimato, aunque sus propias palabras revelan sus labores y hasta sus identidades. Entre entrevista y entrevista, escritas como monólogos o lecciones de historia oral, Kapuscinski inserta acotaciones, diferenciadas tipográficamente, en las que explica el contexto en que llevó al cabo su labor, apoyado por un guía que había sido uno de los jefes del Ministerio de Información. Asimismo introduce datos históricos, informaciones y reflexiones sobre la autoritaria y cruel monarquía y las causas de su derrocamiento, y opina del personaje, de Selassie, que en una ocasión le invitó a desayunar junto a un grupo de corresponsales extranjeros que recibieron de él, como regalo, un medallón de plata con el escudo imperial.

Por su estructura, *El emperador* recuerda a *La noche de Tlatelolco*, el libro emblemático de Elena Poniatowska, periodista y escritora mexicana de origen polaco, en el que recoge el testimonio de decenas de voces anónimas e identificadas en torno a la matanza de estudiantes en la plaza de las Tres Culturas de la ciudad de México, el 2 de octubre de 1968.

---

<sup>232</sup> Al menos así lo describía el despacho de la agencia Reuters con información de *El País*, que ese diario publicó en la contraportada de la edición del 6 de noviembre de 2000.

Si en *El emperador* Kapuscinski reconstruye a partir del “collage” de entrevistas, en *El Sha* reelabora desde la descripción del “collage” de la documentación sobre la monarquía en Irán y su clausura en 1978.

*El Sha* está construido en los tres niveles propios de Kapuscinski: la memoria personal, la reconstrucción del trabajo reporteril (la documentación) y una profunda meditación final. La voz en primera persona y el tiempo verbal, en presente, otorgan una sensación de proximidad e inmediatez con los acontecimientos.

Kapuscinski registra la caída de Mohammed Reza Pahlevi en 1978. Una caída que conjuntó durante quince años los errores y excesos del monarca, en un reinado déspota y sin el reconocimiento popular. La intervención nunca aceptada de los Estados Unidos a través de la CIA, interesados en el control del petróleo, resultó otro factor. Y una revolución iniciada por un ministro, Mossadegh, impulsada por el ayatollah Jomeini y llevada al cabo sobre todo, como dice el autor, por los que estaban al lado de la sabiduría, la conciencia, el honor, la honestidad y el patriotismo: los obreros, los escritores, los estudiantes y los científicos que, antes que nadie, morían en las cárceles del nefasto cuerpo policial imperial, la Savak.

En un ambiente devastador, lejos de los aires de la Gran Civilización que el sha proyectaba construir sobre la miseria de la sociedad iraní, Kapuscinski se mantiene en pie de guerra desde un hotel abandonado. Es el único huésped. En el vestíbulo convive con cuatro personas del servicio de recepción con las que advierte las dificultades de comunicación. Esa zona del planeta se resiste a entenderse con el mundo en inglés, francés o en cualquier otra lengua europea. Dice Kapuscinski: La gente teme ser absorbida, despojada, que se le homogeneice el paso, la cara, la mirada y el habla; que se le enseñe a pensar y reaccionar de una misma manera, que se le obligue a derramar la sangre por causas ajenas y, finalmente, que se le destruya. De ahí su inconformismo y rebeldía, su lucha por la propia existencia y, en consecuencia, por la lengua (en Irán, el farsí).

Kapuscinski toma té con el personal del hotel y mira el televisor. En la pantalla aparece Jomeini convocando a la unidad. Es el duodécimo imán para los fanáticos. El Esperado que había desaparecido en el siglo IX y que, entonces, cuando han pasado más de mil años, había vuelto para salvar a la nación de la miseria y de las persecuciones. Esta posibilidad resulta bastante paradójica para Kapuscinski: No tengo ninguna fotografía de Jomeini de años anteriores. En mi colección Jomeini aparece ya como un anciano, como si fuese un hombre que no



hubiera vivido ni la juventud ni la madurez. El hecho de que Jomeini aparezca en las fotografías casi siempre como un anciano podría confirmar esa creencia ilusoria.

Las fotografías, libretas de notas, grabaciones, periódicos y libros son el hilo conductor de la historia de Kapuscinski sobre el fin del dictador de la antigua Persia. La descripción, la documentación y la reflexión en torno a estas fuentes de información permiten a Kapuscinski reconstruir la historia y el contexto de la monarquía en Irán y la biografía de Reza Pahlevi, consecuente con los emperadores que acaban de manera lamentable e ignominiosa simple y sencillamente porque consiguen el trono por la fuerza.

La experiencia en Irán arroja conclusiones en Kapuscinski. Se explaya con tintes ensayísticos sobre las causas de una revolución. Causas que pueden encontrarse en la miseria generalizada, la opresión y los abusos escandalosos. Escribe al final de *El sha*:

*Toda revolución viene precedida por un estado de agotamiento general y se desarrolla en un marco de agresividad exasperada. El poder no soporta al pueblo que lo irrita y el pueblo no aguanta al poder al que detesta. El poder ha perdido ya toda la confianza y tiene las manos vacías; el pueblo ha perdido los restos de su paciencia y aprieta los puños. Reina un clima de tensión y agobio, cada vez más insoportables. Empezamos a dejarnos dominar por una psicosis del terror. La descarga se acerca. La notamos.*

KAPUSCINSKI HACE DEL PERIODISMO un instrumento de solidaridad con los hombres. Él así lo reconoce en la conversación que sostuvo con Joaquín Estefanía:

*Soy un idealista que trata de hacer las cosas de la mejor manera posible; creo en un futuro multicultural, aunque conlleva peligros como los nacionalismos. Entramos en el nuevo siglo con medios de comunicación globales, todos se podrán vincular con todos, por tanto, la ideología del siglo veintiuno debería ser la del humanismo global.*

La atención de Kapuscinski está en las rebeliones contra las injusticias. Las sociedades que buscan formas de gobiernos consecuentes con los tiempos modernos, despojados de anacronismos coloniales, también están en su mira. Tiene una fascinación por la historia que está en marcha. Le sorprende cómo los pueblos considerados débiles logran despojarse del miedo que les provoca la tiranía para salir del abismo. Para revolucionar el rumbo de sus vidas hacia destinos benignos. Destinos que no siempre superan la miseria en la que los dejó

la dictadura y el dictador. Dictador tan cínico que, una vez destronado, continuará creyéndose soberano como ocurrió con Selassie.

El mundo continúa en movimiento. Los tiempos de guerra fría, de bipolaridad del planeta, habrán terminado con la globalización. Surgen viejas y nuevas circunstancias como los nacionalismos exacerbados, los fundamentalismos religiosos, las migraciones masivas y la pobreza extrema. Kapuscinski demuestra inteligencia para atrapar y entender la realidad. Realidad pasada por los filtros del periodismo, la literatura, la historia y la filosofía.

La mirada kapuscinskina también busca la luz al final del túnel. Observa la riqueza y la fantasía de la vida ahí donde los otros apenas si ven pasar las cosas. Kapuscinski entendió que la humanidad, representada en cada pedazo del planeta por el que ha viajado, busca la libertad para expresarse a sí misma, desatando una alfombra persa o simple y sencillamente contemplando, sumido en el silencio, la aproximación del momento más maravilloso de África: el amanecer.

## 2.12. De calles y noches de Praga

### EGON ERWIN KISCH

Pueden encontrarse en las crónicas y en los artículos de Egon Erwin Kisch precedentes de la manera de aproximación a la realidad desde el testimonio personal de la experiencia vivida, como lo mostraron en forma diversa y posterior escritores y periodistas como George Orwell, Truman Capote, Norman Mailer, Hunter S. Thompson y, en particular, Günter Wallraff<sup>233</sup>.

Kisch nació en Praga en 1885. Fue un reportero cuya presencia prevaleció en los escenarios que describió y explicó en sus relatos publicados durante la primera década del siglo veinte en un diario praguense editado en alemán<sup>234</sup>. Kisch reveló escenarios ocultos, subterráneos, desapercibidos para ciudades cuyo progreso y crecimiento ha sido parcial y fragmentado. Personajes, ambientes y atmósferas nocturnas en torno a tabernas, asilos de desamparados, prisiones, basureros, centros de trabajos forzados y detenciones policiales al borde de la nota roja son fabricados por Kisch en sus relatos cortos, concisos e incisivos en cuanto representan parábolas de la ejemplaridad negativa y metáforas de la lucha por la justicia y la igualdad.

En la noción del periodismo de proporcionar el testimonio de lo que acontece, Kisch da noticia de lo escondido o de lo que apenas si se ve pasar por descuido o porque ocurren en la oscuridad de la noche. Supeditado a la exigencia de la objetividad periodística, Kisch se ciñe exclusivamente a los hechos y a los escenarios de los que describe en registro de crónica y de los que explica en clave de artículo, en un tejido en el que fusiona información y opinión. En este engranaje narrativo, la autobiografía adquiere una categoría privilegiada pero sin permitir que el relato se moje de lirismo y emocionalidad. Kisch mantiene la narración en el ámbito de lo que observa y en la manera en que consigue el acceso a esa mirada al procurar mostrar con regularidad los procedimientos periodísticos y literarios en los que destaca la participación del reportero en los

---

<sup>233</sup> En la introducción de *El periodista indeseable*, de Günter Wallraff, Klaus Schuffels establece a Kisch como antecedente de los procedimientos utilizados por Wallraff (ver: II.28). Escribe: El periodista y escritor Egon Erwin Kisch ya utilizaba métodos ilegales y la técnica del reportaje en sus incisivas críticas de la sociedad. Sus comentarios de testigo ocular admirablemente formulados y cincelados, que siempre se integraban en un contexto histórico más amplio, son, en cierto modo, los precursores de los relatos de experiencias de Wallraff.

<sup>234</sup> Se está hablando de *Bohemia*, el más importante periódico en lengua alemana de Praga. Tras estudiar en una escuela de periodismo de Berlín, Kisch trabajó en ese medio hasta 1913 como reportero. Para el suplemento literario de la edición dominical, Kisch publicó durante años una serie de textos bajo el título genérico "Correrías por Praga". En 1912 apareció una recopilación de esos textos, reunidos de nuevo por la editorial Minúscula de Barcelona en el 2002 con el título *De calles y noche de Praga*.

hechos y el uso de la primera persona del singular. Kisch es un reportero virtuoso en cuanto advierte el cultivo de la curiosidad y del viaje como recorrido de búsqueda de información y como fuente de experiencia y de vida misma<sup>235</sup>.

### **Puntos de vista desde el relator**

EL PUNTO DE VISTA Y LA PRESENCIA Y LA VOZ DEL NARRADOR son los fundamentos esenciales, determinantes, de los relatos de Kisch. La reconstrucción de los escenarios supeditados al Yo, a la experiencia y a la apreciación personal podría representar una limitante, en cuanto sujeta a una sola perspectiva: la del reportero narrador. Kisch parece prevenir eso porque no se queda con sus impresiones y sus sensaciones, sino que busca el dato y la información que cumpla con el propósito de revelar y reconstruir por fragmentos la faceta desconocida y hostil de una atmósfera como la nocturna en una ciudad. En tal contexto, los relatos de Kisch registran tres condiciones, a saber:

1. El relato como consecuencia de la experiencia, es decir: una experiencia de vida vuelta materia, fuente de información, para un artículo o una crónica.
2. El relato de un tema para el cual supedita una experiencia propia de vida
3. El relato de una historia, privilegiando la manera en que se tuvo acceso a la información o gracias a la participación del reportero en los hechos como periodista o a través de un disfraz como personaje.

El texto “De cómo me expulsaron del Ayuntamiento” es una pieza ejemplar del relato como consecuencia de la experiencia. Kisch reconstruye el escenario de escándalo que protagonizó junto a un consejal en el Ayuntamiento de Praga. La reconstrucción está elaborada a través de la mención de un episodio autobiográfico y la transcripción e interpretación de las noticias y las fotografías sobre el acontecimiento publicadas por los periódicos checos, en una composición que advierte estructura formal, documentación y al mismo tiempo exhibición de la manipulación editorial de los acontecimientos. Veamos:

---

<sup>235</sup> Esa misma curiosidad y ese afán de viaje llevaron a Kisch, en efecto, a formar parte de esa ola de valiosos exiliados europeos que recibió México durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Kisch había combatido –y fue herido– durante la Primera Guerra Mundial, que se desató poco después de que él descubrió y publicó el caso del coronel Redl, alto jefe del Estado Mayor en Praga, implicado en una red de espionaje que echó a pique al vacilante imperio austrohúngaro. Antifascista nato, combatió a Hitler en Berlín y en la guerra de España estuvo al lado de la República. A México llegó a los 55 años de edad, en 1940, donde escribió *Descubrimientos en México*, así como *Feria de sensaciones*. En 1946 volvió a Praga y murió en 1948. En el libro *México en cien crónicas*, publicado en 1992 por el grupo industrial y comercial Pipsa, Kisch está representado con una crónica de viaje, “En la fortaleza de Monte Albán”, sobre el sitio arqueológico de Oaxaca.

*De todos estos datos se desprende que por aquel entonces me comporté de manera escandalosa en el Ayuntamiento de Praga. [...]. Y fue clemencia inmerecida que se me concediera una enorme atenuación del castigo: no hicieron que me echara un mandado, sino que llevó a cabo la expulsión el consejal Breznowsky.*

*Este no me trató precisamente con guante blanco, a pesar de que en sus momentos de tranquilidad se dedica a fabricarlos. No lo hizo porque yo no lo merecía. ¿Acaso no me comporté de manera “muy insolente y furibunda”, según informa el Hlas Národa, que pertenece a un consejal checo de rancia estirpe y al que se atribuye por ello ciereta solvencia en los círculos municipales? La edición matinal del 10 de noviembre de 1908 de este periódico dice, entre otras cosas: “Propinó al concejal Vanha un golpe y, exclamando “yo iluminaré esta cueva de ladrones”, corrió escaleras abajo a la velocidad del rayo”. Conque, ¡por Dios!, ténganlo en cuenta: propiné un golpe a uno de nuestros ediles y llamé cueva de ladrones a la honorable sala del concejo. En realidad, ¿cómo es que no me denunciaron? ¡Qué mal lo habría pasado entonces! Negarlo no me habría servido de nada, pues hasta el órgano oficial del Ayuntamiento, el Národní Listy, explicó en tono alterado que yo había proferido la amenaza de sacar a la luz robos (el checo desconoce los artículos determinados) del Ayuntamiento. El órgano municipal registra también el golpe al consejal Vanha y añade incluso el interesante detalle de que se lo di con el puño.”<sup>236</sup>*

La experiencia de vida personal es hilo conductor de los relatos de Kisch. En algunos casos, sin embargo, la experiencia personal aparece supeditada al tema en cuestión. El texto “Historias del kreuzer del puente” es una muestra al respecto de esa segunda condición que puede encontrarse en los relatos de Kisch: los relatos de un tema para el cual supedita las experiencias. Kisch aborda el tema del cobro por cruzar los puentes de la ciudad con una opinión tajante que, incluso, subordina a la información. Escribe: Cada puente que se construye en Praga supone una burla a las comunicaciones modernas y una derrota para la lógica, pues colocan una garita de peaje en cada uno de sus extremos. Kisch continúa el discurso con la explicación de la situación a través de la sucesión de anécdotas o escenas o historias particulares e incluso la personal –relatada en la primera personal del plural, como se verá enseguida–, en una estructura –la sucesión de escenas–que repite con regularidad en sus relatos. Escribe Kisch:

*Pero a nosotros se nos ofrece una compensación por el pago del pontazgo. Son las escenas callejeras y las historias derivadas de esta institución, que por fuerza ha de envidiarnos cualquier otra ciudad. Aquí*

<sup>236</sup> KISCH, Egon Erwin (2002): *De calles y noches de Praga*. Traducción de Rosa Pilar Blanco. Barcelona, Editorial Minúscula, pp. 143-144.

*una mendiga suplica con audible llanto la compasión del tirano del puente; allá una niñera bajita, jadeando, coge en brazos al chiquillo de cinco años que tiene a su cuidado, [...].*

También se conocen otros tipos e historias. Un soldado voluntario que se había alistado por un año pagó el kreuzer por principios –“a mí no me invita nadie”–, a pesar de que el uniforme le daba derecho a cruzarlo gratis. [...].

Hace poco, un discípulo de Marte vestido de civil, solo reconocible como soldado de la Infantería Imperial y Real por la gorra que se bamboleaba con descaro sobre su oreja izquierda, regresaba a Praga tras el permiso de la cosecha. En la orilla de Smichow, el aduanero alargó codiciosamente su mano. Pero el soldado de permiso se negó a pagar el tributo. Era soldado y, en cuanto tal, no tenía que pagar el tributo. [...].

En cierta ocasión salimos de noche del Quelle en Bubentsh, y nos dirigíamos a Praga. Cuando llegamos por Kettensteg a la cabecera del puente que da a Kleinseite, el aduanero dormía ya el sueño de los justos y la persiana de madera de su ventana estaba bajada, porque enfrente, en la otra orilla, cumplía el servicio por él –como hacía cada noche– el otro recaudador del pontazgo. Nos disponíamos a llamar a su cuchitril para despertarlo cuando un conmitón de ánimo travieso nos lo impidió. Tras depositar en silencio un kreuzer sobre la tabla que había ante la ventanilla cerrada, dijo que lo siguiéramos a unos pasos de distancia por el puente. Al llegar a la desembocadura del puente en Josefstadt, el cancerbero nos salió al paso con mano exigente. Nuestro amigo fingió gran asombro. No pensaba pagar dos veces, solo se pagaba al entrar en el puente, y era justo lo que él había hecho.<sup>237</sup>

En Kisch, como vemos, la experiencia personal, o las experiencias recopiladas al respecto, puede aparecer subordinadas al tema en cuestión. O la experiencia misma de vida, la autobiografía, puede resultar un motivo de relato. Pero también hay en Kisch esa otra condición –una tercera, quizá la que atención mayor merece por el precedente que estableció y lo sugerente en términos deontológico con respecto a los límites, funciones y propósitos del periodismo– de relatar historias en las que privilegia su presencia como reportero o como personaje disfrazado.

Vayamos por partes.

En el texto “Antouschek, el desollador”, Kisch elabora una descripción precisa y detallada de lo que observa en el servicio de exterminio termoquímico. Apenas si se permite despegar la mirada con una breve metáfora de humor.

<sup>237</sup> KISCH, Egon Erwin. Op.cit. Págs. 53-57.

*En el patio interior hay un mozo. Las botas altas, la placa de esmalte azul sujeta a la chaqueta con la inscripción “Servicio de cuarentena y termoquímico”, y su aspecto constituye los distintivos de su rango: tengo ante mis ojos a uno de esos maestros de echar el lazo que no ejercen su arte en las praderas del salvaje Oeste, con búfalos, sino en las calles de Praga. Le pregunto al criado por su amo y pronto me encuentro ante el señor Rudolf Nesvara, el maestro desollador de Praga. El vulgo lo llama “Antouschek” desde que hace sesenta años el ayudante de uno de sus predecesores en el cargo, Antón Schek, se hiciera popular porque su apellido coincidía con la forma de diminutivo checa. Manifiesto al señor antouschek-Nesvara mi deseo de visitar el servicio de exterminio, y emprendemos de inmediato una ronda por los edificios.*<sup>238</sup>

En el relato prevalece el punto de vista del reportero narrador que, sin embargo, procura ir más allá de sí mismo como observador: se introduce en la escena sin abandonar la condición de periodista con el propósito de conocer la perspectiva de los personajes a través de la conversación que queda transcrita de manera indirecta y sólo al final con la reproducción de un minúsculo pero significativo diálogo:

*La ronda ha finalizado, y el señor Nesvara me invita a su casa. [...] Después hablamos de la profesión. El señor Nesvara conoce muy bien la historia del oficio de desollador en Praga, que es en parte la historia de su propia familia. [...]*

El señor Nesvara conoce asimismo la historia de los que lo han precedido más allá de sus propios antepasados. [...]

En Praga el cargo de desollador lo desempeñaba el verdugo, equiparándose de este modo la aniquilación de las personas condenadas a muerte a la de los animales destinados al matadero. [...]

Cuando le pregunté si los animales se entregan alguna vez a los institutos universitarios para practicar la vivisección, el señor Nesvara contestó negativamente. [...]

–Entonces ¿por qué ejerce usted su oficio, si de verdad le ocasiona tantas pérdidas? –le pregunto.

–Pienso dejarlo. Me ha propuesto convertir la empresa en una fábrica de pinturas, y eso es lo que pienso hacer”.<sup>239</sup>

Kisch no solamente fue más allá de sí mismo al involucrarse en el escenario y al mostrar todo el proceso por el que transcurrió la situación referida, sino que al mismo relato lo llevó a otros extremos, al superior digamos que es el reportaje.

<sup>238</sup> Ibidem. Pág. 98.

<sup>239</sup> Ibidem. Págs. 101-1004.

Kisch no se limitó a transcribir y transmitir la experiencia en el desolladero: buscó un alcance mayor: profundizó en el personaje y se documentó para mostrar un escenario –el servicio de exterminio termoquímico– en todas sus consecuencias: situación en el momento, antecedentes y perspectivas desde los puntos de vista del personaje y desde luego del reportero narrador.

Esa tentativa de Kisch por involucrarse en los escenarios alcanza un extremo cuando el reportero se convierte en actor. Un actor que se ha introducido en la realidad porque considera que no podría conocerla de otra manera. ¿Cómo experimentar lo que significa estar indefenso a merced del frío, por ejemplo? Kisch considera que la respuesta está en la mentira. En mentir para aproximarse a esa realidad. Disfrazarse de vagabundo que solicita espacio en un refugio de invierno. En el prurito de la implacabilidad de las reglas del juego del periodismo, mentir está vedado y es un atributo exclusivo de la literatura. Kisch altera la realidad a la que pretende aproximarse al introducirse no como personaje sino como actor. En su relato, Kisch no contará la realidad que es sino la realidad generada, creada por su actuación y para su relato. No se trata de la reconstrucción de un episodio autobiográfico o del relato de una historia en la que el reportero se introduce como tal en el escenario para privilegiar su punto de vista y su presencia y voz como ocurre en el reportaje sobre el desolladero. En este caso no sólo está en una situación privilegiada el punto de vista y la presencia y la voz del narrador sino que el narrador se transforma en un personaje, en un actor del escenario.

*Esta vez no iba como obrero sino como indigente sin techo, como un sujeto venido a menos. Con mi gabán, en otros tiempos muy elegante pero ahora casi totalmente raído, mis pantalones de algodón de bajo deshilachados, mi cuello torcido y sucio –no llevaba corbata–, me parecía más o menos al barón de Asilo para pobres de Máximo Gorki, que Hans Wassmann interpretó en Praga.*

*Al haberme desprendido de la protección contra el invierno, cuando me encontré en la calle experimenté lo que significa estar indefenso a merced del frío. [...]*

*Tras un breve pero frío trayecto llegué al Refugio de Invierno. Se encuentra en un edificio bajo de la Belvederegasse [...]. A la derecha está la entrada de la sección de mujeres; a la izquierda, la de los hombres. Atravieso esta y, tras recorrer un corto pasillo, me encuentro ante una puerta de cristal. La abro y accedo al refugio. Unos treinta hombres se vuelven repentinamente hacia el recién llegado y noto que el mismo número de pares de ojos me observan con dureza, agudeza y recelo. Finjo no darme cuenta y busco mi sitio. Pero no es tan fácil. La habitación es pequeña y los treinta hombres se sientan apretujados en los bancos*



*dispuestos junto a las dos paredes longitudinales, paralelos a estas en el centro de la sala y también en sentido transversal. La pared que hay frente a la puerta está libre; allí se encuentra la entrada de la cocina y la ventanilla por la que a mediodía dan sopa y pan. Al final consigo un asiento: entre dos durmientes queda libre un palmo de banco que me permite sentarme empujando hacia un lado a uno de ellos, que se aparta con gesto mecánico. Me dejo caer simulando apatía, las miradas de la gente se apartan de mí y las conversaciones que habían enmudecido mientras me instalaba se reanudan.*<sup>240</sup>

Kisch no podría aproximarse a esa realidad como lo pretende de otra manera que disfrazándose. Tampoco podría contarla de otra manera que transcribiendo con puntualidad y exactitud la totalidad de la transformación y del desarrollo de la escena. De este mismo modo acontece el relato “Una noche en el asilo de los desamparados”. Escribe Kisch:

*En este edificio, propiedad de la Asociación del Asilo de Desamparados de Praga, pasé ayer la noche. Antes me había puesto de punta en blanco en casa de un amigo que vive en la cercana Sametzgasse. Mi chaqueta había intentado regalársela el año anterior nuestra criada a un mendigo, pero este rechazó el regalo gravemente ofendido. Si en el sombrero que me había puesto fuera reconocible todavía la marca del fabricante, cabría utilizarlo como un excelente medio de chantaje: el sombrero pagaría cualquier suma para hacer desaparecer esa ignominia que deshonra su nombre. La chaqueta carecía de hechura y de color, pero a cambio mostraba unos desgarrones de los que podría enorgullecerse la bandera de cualquier regimiento. Los agujeros de las botas estaban tapados en parte por los calcetines rojos, que caían en suaves líneas onduladas. De los pantalones... mejor ni hablar.*<sup>241</sup>

Después de mostrar la transformación en actor, Kisch se introduce en el escenario para entregar descripciones como la que sigue:

*Un empleado del asilo llamó al grupo. Había que pasar de uno en uno, y todos tenían que identificarse. Yo figuraba en el grupo de los que no contaban con “cartilla de trabajo”.*

*—¿Y tu cartilla de trabajo? —me preguntó el hombre que estaba junto a la puerta.*

*—No tengo —respondí—. Vengo de Reichenberg y quería ir al hospital. Pero no me han admitido porque está repleto.*

*—¿Y por qué no te vas a casa?*

<sup>240</sup> Ibidem. Pág. 277-278.

<sup>241</sup> Ibidem. Pág. 71-72.

*–No tengo dinero. En la policía me darán un billete para el viaje de vuelta. Pero será mañana. Por la tarde no trabajan, por eso me han enviado aquí.*

*–¿Quién te dijo que vinieras?*

*–El oficial S...*

*Di el nombre del agente que entrega las ayudas para gastos de viaje, y eso bastó para convencer el augur de la veracidad de mi declaración. Pero aún le quedaba una duda:*

*–¿Por qué querías ir al hospital?*

*–Padezco una insuficiencia cardíaca.*

*Me miró de hito en hito para comprobar si estaba enfermo de verdad. Pero yo –¡qué casualidad!– me había tomado unas copas –sin que sirva de precedente– y estaba pálido. Me dejó entrar por compasión.<sup>242</sup>*

Kisch miente para tener acceso a la información, para tener acceso a escenarios y situaciones que de otro modo estarían fuera de su alcance. Pero transcribe y reproduce los diálogos con la exigencia de la objetividad periodística, puntual y exacto. En otra circunstancia relatada en “La detención”, cuando cuatro policías consiguieron detenerlo, Kisch aparece involucrado en un escenario sin disfraz pero esconde la condición de periodista:

*Así que recibí el encargo de ir esa misma noche, en cuanto cerrase la redacción, a echar un vistazo a su casa. [...]*

*Allí me dirigí a las cuatro de la mañana. [...]. A mis espaldas resonó un grito de triunfo en checo:*

*–¡Alto!*

*Me detuve y los policías se me acercaron.*

*–¿Qué hace usted por aquí? –preguntó uno.*

*–He salido a dar un paseo –musité en voz baja.*

*La verdad era un secreto de la redacción y a los guardias no les importaba en absoluto.*

*–¡Vaya, vaya! Así que ha salido usted a dar un paseo –replicó asombrado uno de los policías–. ¿Y se dan paseos a las cuatro de la mañana?*

*–Sí. Vengo de trabajar y me apetecía tomar un poco el aire –me disculpé, prolijo.*

*–¿A qué se dedica usted?*

*–Soy empleado de la firma Haase –contesté diciendo la verdad, aunque no del todo*

<sup>242</sup> Ibidem. Págs. 75-76.

*El interrogador soltó una carcajada de triunfo:*

*–¡Cómo va a venir usted de trabajar a estas horas! ¡Si en Haase no se trabaja de noche! [...]*

*–Acompáñenos –me dijo un policía encaminándose a la comisaría de la Heuwagsplatz.*

*Más, pese a lo avanzado de la hora, se había formado en torno a nosotros una aglomeración de gente muy considerable. Se trataba en su mayoría de los parroquianos del viejo café [...]. Estos parroquianos, sabedores de que fuera había cuatro policías deteniendo a un delincuente, habían salido a toda prisa y habían escuchado con asombro creciente mi interrogatorio. Pero cuando estaban a punto de llevarse, dos cajistas que me conocían cerraron el paso a los policías.*

*–Señor redactor, ¿desea usted que lo identifiquemos?*

*Ya no hizo falta. Sus palabras desconcertaron a los policías [...]. Uno de los guardias me miró enfurecido y, dándome la espalda con desprecio, se marchó. El segundo, sin embargo, se despidió a la francesa, mudo y sin mirarme. El tercero se cuadró con apocada expresión de disculpa. Pero el cuarto rezongó, en el más excelso alemán de Praga:*

*–Menudo planchazo.<sup>243</sup>*

Kisch proporciona un episodio autobiográfico, una jornada nocturna de labor reporterial en la que un grupo de policías lo confunden. Kisch no sólo no se identifica sino que se reserva la condición de periodista con el propósito de producir con alevosía y ventaja una nueva situación, inútil en este caso para los fines del periodismo, usual para el humor y el entretenimiento.

LA MIRADA DE KISCH SE CONCENTRA en situaciones cotidianas en el contexto de los escenarios que relata: la vida nocturna, subterránea y policial de la ciudad; y profundiza en detalles anodinos elevados a categorías en la fabricación de estructuras narrativas.

*Me invade toda la aflicción del mundo cuando a eso de las cinco de la mañana me tomo el desayuno en el Café Candelabro. Aunque la que aquí se ofrece es una bebida excelente, té a ochenta grados mezclado con ron, que resulta grato y arde en el estómago, no obstante sigue siendo un simple desayuno, un punto final endiablidamente categórico tras una hermosa noche, apenas iniciada. Eso es lo que me enoja. Estoy furioso con el mundo entero. Y es que sus injusticias son sangrantes. Cualquier escolar sabe, por ejemplo, que el inventor de la máquina de vapor se llamaba James Watt. Porque a este, viendo borbotear una tetera, se le ocurrió la idea de la máquina de vapor. Tampoco es para tanto. Otro*

<sup>243</sup> Ibidem. Págs. 195-199.

*inventor, que acaso al ver pasar una máquina de vapor, ya fuera locomotora o locomóvil, tuvo la idea de adaptarla como tetera, no es conocido por escolar alguno, ni existe canción o libro de gesta que mencione su nombre. Y sin embargo la utilización de la locomotora como tetera –el Café Candelabro– es un invento que brinda a los cientos de peregrinos de la Praga nocturna el alivio de una bebida estimulante, reconfortante. ¡Y la historia universal no consigna el nombre de semejante bienhechor! Tengo que tragarme mi enfado.<sup>244</sup>*

En este relato, “Café Candelabro”, la descripción de Kish está fundamentada en la experiencia personal del narrador de tomar el desayuno a las cinco de la mañana y en la observación directa del detalle, la tetera, y lo que ese detalle le sugiere acompañado de humor. Ese esquema recuerda la manera en que Truman Capote, muchos años después, escribiría las historias recopiladas en el libro *Música para camaleones* (ver 2.2.), para los cuales Capote buscó acontecimientos insignificantes desde el punto de vista periodístico, incluso anécdotas de introspectivas propias del ámbito privado o de un diario; es decir: temas a capricho literario en función del registro de escritura que pretendía poner en marcha.

Es, en efecto, esta sucesión de anécdotas personales y escenas recopiladas con las que Kisch hilvana sus relatos en estructura que, en términos formales, ya lo decíamos, adquieren el registro de crónica y el discurso expresivo de un artículo, aunque en algunos casos se advierten búsquedas distintas como en “El hombre de la manguera”. En este relato, Kisch pone en marcha un recurso literario: registrar en clave de guión dramático, en cinco actos, la recreación de una imagen callejera concentrada en la labor de las personas de la limpieza de la ciudad.

*Quando llueve, el suelo se moja. Sobre todo en Praga. Porque aquí se riegan las calles cuando llueve. A veces en plena lluvia, otras después y en ocasiones antes. [...]*

*Creo que esta imagen callejera proporcionaría un tema excelente para una pantomima. Obtendría un gran éxito de público.*

*Acto I. (Una calle sucia). Aparece gente limpiándose el sudor del rostro y escurriendo luego los pañuelos. De repente, en sus rasgos se dibuja el entusiasmo, y con semblante alegre señalan el bastidor derecho. De este salen primero niñas y niños descalzos bailando y dando gritos de júbilo. Después se acerca rodando un carretón que transporta una enorme tina. Un regador empuja el carro, mientras otro camina a su lado. El regador reconoce el terreno. Mira, inquisitivo, a su compañero.*

<sup>244</sup> Ibidem. Págs. 47-48.

—¿Hay que regar aquí?

*La respuesta parece una contrapregunta negativa:*

—¿No hay que regar aquí?<sup>245</sup>

Como podrá advertirse en este caso, Kisch procura inaugurar sus relatos con una frase corta, precisa y concreta con la que impone una idea, un ritmo y, en particular, un atractivo para mantener la atención del lector.

*Antes de la batida hay mucho jolgorio. Se baila, se juega, se bebe, se coquetea, se fuma, se canta, se discute, se grita, se riñe, se pelea que es un placer. El diablo sabe que si el comisario jefe Protiwenski estuviera allí no tendría corazón para destruir ese idilio con mano dura.<sup>246</sup>*

De esta manera arranca el relato “Redada”: puesta de escena de una fiesta en la que el entusiasmo se precipita y hasta da cabida a la opinión del reportero que justifica y legitima la acción. Y es ésta, en efecto, la tentativa constante de Egon Erwin Kisch: mezclar información y opinión en una actitud y en un procedimiento que, a principios del siglo veinte, daba señales de lo que habría de ser la hibridación de géneros y la participación del reportero en los hechos.

---

<sup>245</sup> Ibidem. Págs. 65-66.

<sup>246</sup> Ibidem. Pág. 105.

## 2.12. “Yo pondré la guerra”

### MANUEL LEGUINECHE

El periodista se proclama libre: que escribe y habla con libertad. Eso no es exacto. Es una ilusión. La libertad del periodista está supeditada al ámbito de las políticas editoriales del medio de comunicación para el que trabaja. ¿Cómo denunciar la corrupción sin reconocer que el sistema mediático está también corrompido? ¿Cómo asumir una actitud crítica de la realidad cuando se impide ese mismo ejercicio crítico en el interior de la propia redacción? Se vive en democracia, en mercado libre, pero en lo que respecta al ejercicio profesional del periodismo se está sometido a una especie de censura porque los medios prohíben al gran público acceder a esas preguntas. Es necesario revertir esa hipocresía, esa ignorancia. Es necesario informar sobre la información, sobre los medios. Es momento de reivindicar, en efecto, ese derecho a criticar el oficio desde dentro<sup>247</sup> en un ejercicio metaperiodístico: periodismo que habla de periodismo<sup>248</sup>. “Yo pondré la guerra” de Manuel Leguineche es una pieza modélica de metaperiodismo.

### El metaperiodismo

---

<sup>247</sup> Cuando al periodista catalán Arcadi Espada le preguntaron (en entrevista de M.J. Díaz de Tuesta, publicada en Madrid el miércoles 30 de octubre de 2002 en *El País*) cómo era posible que en su libro *Diarios* (Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2002) analizara hasta el mismo periódico para el cual trabaja (*El País*), respondió: Reivindico el derecho a hacer la crítica desde dentro. Me ocupo de mi oficio y de mi diario, el más importante, el que ha formado mi punto de vista intelectual y es el objeto de mis preocupaciones.

<sup>248</sup> El metaperiodismo es, en efecto, la ruta que como autor de esta tesis doctoral he seguido al elaborar el análisis de las obras estudiadas: el análisis como reportaje del relato periodístico, reportaje al reportaje, metarreportaje [ver Cap.1: Metodología (1.3.1)]. Para visualizar esta perspectiva encontramos una visión contrapuesta en la meta ficción. En *El arte de la ficción* (traducción de Laura Freixas. Barcelona, Ediciones Península, tercera edición, 1999, pág. 304), David Lodge analiza *Perdido en la casa encantada* de John Barth para estudiar la meta ficción como ficción que habla de la ficción: novelas y cuentos que llaman la atención sobre el hecho de que son inventados y sobre sus propios procedimientos de composición, una manera de narración que también cultivaron autores como Italo Calvino y Jorge Luis Borges. El relato de un escritor que escribe un relato es también considerado, sin embargo, como síntoma de una cultura literaria decadente y narcisista. Tom Wolfe piensa de esa manera. El reportaje del reportaje, en cuanto a disección de procedimientos, circunstancias y contextos, debe importar más que nunca, y es más deplorable su ausencia, dado los niveles estratégicos de la información y los medios de comunicación. El metaperiodismo no es un capricho; es una necesidad fundamental de conocimiento y autorregulación.

Como periodista y antiguo corresponsal de guerra<sup>249</sup>, Leguineche estudia la cobertura periodística del conflicto en Cuba durante 1898 desde la perspectiva biográfica de William Randolph Hearst, magnate de la prensa estadounidense. El título del libro, acompañado del rótulo secundario “Cuba 1898: la primera guerra que se inventó la prensa”, es un potente símbolo: una frase de Hearst que sintetiza la actitud de un capitán de empresa periodística sin escrúpulos para romper la regla básica del periodismo: inventar la realidad –en efecto: una guerra– a fin de alcanzar exclusivamente los propósitos lucrativos.

Al salir de la crisis de la guerra civil durante los años finales del siglo diecinueve, los Estados Unidos necesitaban cauterizar cicatrices y comenzar una veloz expansión como nación dominante. La guerra hispano-norteamericana en la isla mayor del Golfo de México fue el filón para el cumplimiento de tales propósitos y la prensa el instrumento para estimular el patriotismo y, sobre todo, provocar nuevas sensaciones a través de lo que será el punto de arranque de una “estética” de la desmesura y la espectacularidad que no deja duda de la información como mercancía: el periodismo amarillista, resultado de la manera progresiva en la que la prensa configuró técnicas expresivas gráficas y textuales, géneros y repertorios temáticos aptos para penetrar en el mercado que representaba el crecimiento de la sociedad norteamericana a la que se sumaba la intensa inmigración.

Al respecto, el profesor Albert Chillón, estudioso de las fronteras trazadas entre las categorías de ficción y no ficción, observa que desde aquellos momentos al final del siglo XIX, los periódicos empezaron a explotar el filón de las *human interest stories* en la doble vertiente de *news-stories* y de *fiction-stories*, repertorio que procedía de la prensa de fin de semana y de los magazines ilustrados:

*Desde sus inicios, la prensa de masas ha producido noticias-mercancía en busca de la sensación, el impacto en los lectores, a través de la incorporación de convenciones de representación y expresión tomadas de la narración literaria. Uno de los efectos más notorios de esta tendencia es la difuminación de los límites con que el sentido común separa “hechos” y “ficciones” –facts y fictions–, lo que conlleva una transformación sustantiva*

---

<sup>249</sup> A lo largo de “*Yo pondré la guerra*”, Leguineche se refiere a su propia experiencia como enviado de guerra. En la página 75 dice: La niebla de guerra se levantó en Vietnam, donde los militares norteamericanos nos dejaron manos libres. En otra página (135), apunta: Todas las guerras tienen sus hoteles. Durante mi segunda guerra, la librada entre la India y Pakistán en 1965, nos reuníamos en el Ashoka de Nueva Delhi para cambiar impresiones.

*en las formas de generación de conocimientos acerca de la realidad social.*<sup>250</sup>

Para la prensa amarillista de Estados Unidos de 1898 daba igual, en efecto, que la historia fuera inventada o cierta<sup>251</sup>. El lector pedía emociones nuevas, era impresionable, voraz, considera Leguineche en su relato al referirse a una audiencia como la de aquellos años que parece la misma audiencia de la actualidad. Eran años en los que el periodismo era una actividad en vías muy lejanas de profesionalización, nutrido de empíricos, autodidactas y algunos estudiantes “rebotados de las universidades” con un hálito aventurero<sup>252</sup>. ¿Garantías para el desempeño de un trabajo de alta responsabilidad social que obliga demostrar que se cuenta con las aptitudes, las habilidades y los conocimientos necesarios? Ningunas. A los lectores se les subestimaba y se les procuraba satisfacer desde un punto de vista pragmático en detrimento de la lectura y el cultivo del conocimiento y la inteligencia<sup>253</sup> –parece que todavía en la actualidad también<sup>254</sup>– y a los periodistas se les enviaba a los frentes de guerra como soldados, detectives y espías con vena nacionalista que les hacía sucumbir a la tentación de ocultar la verdad para mantener la moral del ejército y la

<sup>250</sup> CHILLÓN, Albert (1999): *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Prólogo de Manuel Vázquez Montalbán. Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, p. 187.

<sup>251</sup> LEGUINECHE, Manuel (1998): “*Yo pondré la guerra*”. Madrid, Ediciones El País, p. 14.

<sup>252</sup> Leguineche cuenta en una página (12) de “*Yo pondré la guerra*” que hasta finales de los años cincuenta se daba por hecho que el redactor se tomaría tres o cuatro días de permiso al mes por el fallecimiento de un pariente o por enfermedad. Lo cierto es que el periodista estaba borracho y se reponía de la resaca. En otra página (58), Leguineche documenta que una nueva generación de estudiantes, ambiciosos por el dinero y la fama, se apuntaron como reporteros a periódicos como el *Journal* de Hearst en la Nueva York de finales del siglo XIX, “La brigada bohemia” se les llamaba. Hacían de todo, investigaban horribles crímenes, se colaban de rondón en féridos y abandonados asilos, en cárceles antediluvianas, etc.

<sup>253</sup> En la Nueva York de finales del siglo XIX, la prosperidad iba en ascenso pero de igual modo los inmigrantes luchaban por aprender el idioma; en general eran pobres e ignorantes. Leguineche cuenta (pag.61) que Pulitzer pensó en ellos como su mercado. Les enseñaría a leer y escribir, a conocer el país y lo haría con la técnica del amarillismo. Leguineche afirma (pág. 173) que Joseph Pulitzer, mentor de Hearst y después su adversario, tomaba por niños a los lectores. En “*Yo pondré la guerra*” Leguineche muestra una escena (pág. 13) que ilustra con contundencia el pragmatismo con el que se asumía la actitud de los lectores por parte del periodismo amarillista. Y es que si bien los periódicos debían estar bien escritos, de manera directa y eficaz, Hearst solía recordar a sus reporteros: Es un conductor de un autobús, son las tres de la mañana, abre el periódico mientras cambia de color el semáforo. Piensen en él cuando escriban una crónica o un artículo. No escriba una sola línea que él no pueda entender.

<sup>254</sup> La idea del lector me produce ciertas sospechas que he expresado en el Marco Teórico de esta obra (Cap.1, 1.4.13) y que considero conveniente retomar aquí para explicar la afirmación de que todavía se subestima al lector. Si trabajamos sobre la idea de que el lector demanda informaciones para tomar decisiones lo primero que surge es la pregunta ¿qué informaciones? ¿Las informaciones que exclusivamente demanda? Al supeditarnos a la demanda del lector olvidamos el justo medio: darle al lector lo que demanda y necesita, sí, pero también lo que debe demandar y necesitar. Por ello estoy convencido de que nunca debe pensarse en el lector en términos concretos al momento de elaborar la información. Sólo pensar que se elabora la información de manera clara y directa, que se elabora la información con honestidad, de tal forma que los lectores llegarán por añadidura.



población civil. Si no había noticias se enviaban mentiras y, en los casos más próximos a la realidad, rumores. Leguineche afirma que Hearst convirtió esta noción en una de las bellas artes de la agitación, la publicidad y la manipulación<sup>255</sup>.

William Randolph Hearst aparece en “*Yo pondré la Guerra*” como un advenedizo con dinero en la profesión periodística. El periodismo escrito es un instrumento de su poder económico para el cumplimiento de sus ambiciones en paralelo al sueño de desarrollo y expansión de Estados Unidos. Hearst es un hombre contrastante porque se mueve en la realidad y lo que desea que fuera la realidad, entre lo que ocurre y lo que oculta e inventa. Entre la realidad y la ficción. La realidad y la ilusión. Ese contraste lo convierte en un cretino imposible de enfrentar y también en un personaje que se parece demasiado a hombres y mujeres de ficción. Hearst es una versión cruel y paroxística de Don Quijote o Emma Bovary. Con sus amantes, Emma se convertía en parte verdadera de sus fantasías novelescas. Emma se proyectaba en sus lecturas como destino de sus deseos. La realización de la dicha de amor anhelada resultaba una conversión: ella misma se volvía heroína de los libros que había leído en una situación que recuerda la pérdida de la razón de Don Quijote, que no es otra cosa que la locura de la lectura, una locura necesaria y hasta deseable. La vida se les va a Emma y don Quijote en ese drama entre la vida y la ilusión. Hearst está en un extremo irritante porque con sus periódicos, en particular el *Journal* de Nueva York, convierte en verdaderas las mentiras y las manipulaciones que le permiten levantar un imperio. Y eso está lejos de representar para nuestros personajes de carne y hueso la más mínima situación de conflicto, impensable un drama como los que ocurren en la ficción a la que, paradójicamente, Hearst suele acudir para cumplir con la cuota de sensacionalismo y fabricar hechos en beneficio de la circulación y el tiraje de sus diarios<sup>256</sup>.

LA ESTRUCTURA DE “YO PONDRÉ LA GUERRA” está confirmada por diecisiete capítulos en 310 páginas. El relato carece de una línea cronológica propiamente

---

<sup>255</sup> LEGUINECHE, Manuel. Op.cit. Pág. 57.

<sup>256</sup> Leguineche cuenta (pág. 14) que en una ocasión Hearst le pidió a un reportero la elaboración de los perfiles de siete personajes. A duras penas llegó al sexto cuando le sorprendió el cierre de la edición del día. El último perfil fue inventado. Era una narración patética, totalmente inventada, de un niño huérfano que luchaba a brazo partido para alimentar a sus dos hermanos más pequeños. La historia fue incrementada con nuevos capítulos, cada vez más melodramáticos, acompañados de dibujos y retratos. Leguineche documenta que cuando Hearst se vio cara a cara con el reportero sabía que todo el reportaje era producto de la más pura ficción. Le abrazó y le felicitó con estas palabras: Ha escrito usted una portentosa historia. He llorado durante varias horas y mi madre también. Por este modo de ejercer la profesión, al final de la guerra entre Estados Unidos y España, Leguineche escribe (pág. 255) que Hearst podía estar contento. El *Journal* tenía un tiraje de 700 mil ejemplares, tan sólo 100 mil menos que su rival Pulitzer.

dicha. Los capítulos obedecen a un interés temático y circular: Leguineche inaugura la obra con el relato de la experiencia de un viaje personal a la mansión de Hearst en California, y la culmina precisamente con el episodio de la última fiesta de cumpleaños del magnate en esa residencia conocida como San Simeón. Esta condición, así como otro rasgo relacionado a la variedad de voces y tiempos, proporciona en la lectura cierta sensación de desorden en la organización del relato, lo que exige a Leguineche evitar confusiones precisando de manera constante las atribuciones de las fuentes, por ejemplo, como cuando páginas más adelante cita de nuevo a Richard Harding Davis y se ve obligado a incluir una oración subordinada que lo recuerde: el periodista de immaculado uniforme, que rehusó el grado de capitán; o cuando retoma una y otra vez episodios con la necesidad de advertencias como: Pero volvamos a Scovel [otro corresponsal]. Por otra parte, esa condición temática y circular de la estructura de *“Yo pondré la guerra”* permite a Leguineche –y a nosotros como lectores– una concentración exclusiva en los momentos de la historia que considera determinantes, en un ejercicio de jerarquización propia del periodismo (ver Apéndice, 13). Para construir de esta forma el relato, Leguineche empleó la manera más pura de explicar que es el resumen autorial: tejido del relato de viaje a San Simeón y de bagaje y experiencias personales como reportero, y de transcripciones, explicaciones e interpretaciones de la documentación, en un texto a medio camino entre el reportaje y en el ensayo documentado.

En estilo libre indirecto, la escritura de *“Yo pondré la guerra”* privilegia el discurso de Leguineche, la síntesis del proceso de recopilación de la información. Pero Leguineche se permite presentar signos de verificación de lo que explica: muestra reproducciones de fragmentos de sus observaciones y la documentación recopilada, cita de manera puntual y exacta declaraciones y fragmentos de crónicas, transcribe diálogos y conversaciones que le permiten dotar a los resúmenes de los episodios de un ritmo verídico y coloquial:

*Quando Hearst murió en 1951, poco antes de las diez de la mañana del 14 de agosto de 1951, en Beverly Hills (Los Ángeles), tras haber recuperado su fortuna gracias a la II Guerra Mundial, a la que como aislacionista se opuso con todas sus fuerzas, Marion [su amante] era una mujer triste, desilusionada, fatigada de tanto trajín. Contaba cuarenta y cinco años según ella, cincuenta y uno según otras fuentes más cercanas al certificado de bautismo. Dos meses después del funeral del hombre de su vida se casó en Las Vegas, en una boda rápida, en el rancho “Vegas” con un capitán de la marina mercante llamado Horace Brown, que tanto recordabas por su físico al joven Hearst.*

Miré hacia la piscina para preguntarle al guía mexicano, con un guiño de ojo, por los secretos que pudiera guardar.

–No se equivoque, no piense en orgías ni escándalos. Los licores estaban prohibidos. El señor Hearst era muy mirado en ese sentido. Odiaba las salidas de tono, las conversaciones picantes y nunca dudaba en poner en la calle a los borrachos exhibicionistas y los metepatas.

–Parece que Hearst se tomaba una copa de vino, una cerveza alemana de vez en cuando, pero Marion Davies bebía como un camionero irlandés. ¿La vio usted borracha alguna vez?

–Nunca. Puede que se tomara alguna copa, pero beoda nunca. En todo caso, lo haría a escondidas.

Lo hacía a escondidas y en público. Al cabo del tiempo el leal pinche de cocina de San Simeón protegía a sus jefes de la murmuración y la maledicencia. Pero ¿cómo podría Marion Davies soportar al monstruo, al genio Hearst sin unas dosis de alcohol? Que bebió durante toda su vida no cabe duda. De otro modo no hubiera podido soportar la tensión de un amante tan posesivo.<sup>257</sup>

Leguineche hilvana el relato de información y opinión; hilvana narración de su viaje a la residencia de Hearst con explicación de la documentación y una muestra de la información recolectada. Leguineche advierte el tejido a través de un juego de voces y tiempos verbales. Utiliza las tres personas del singular y la primera del plural en pasado y presente históricos. Veamos.

Cuando relata la experiencia de su viaje a San Simeón, cuando cuenta su propia experiencia como reportero y comparte sus impresiones, narra desde la perspectiva del Yo:

*Antes de llegar a San Simeón, el paisaje es huraño, agostado, parece propio de las hermanas Brontë, un pasaje de Cumbres borrascosas. Al entrar en Castroville, en el centro de California, hace ya muchos años un letrado me dio la bienvenida: “Castroville, capital mundial de la alcachofa, la saluda”.<sup>258</sup>*

Más adelante, apunta lo que piensa de lo que describe:

*Se necesitan, o se necesitaban, más de dos horas para visitar todo el castillo, la residencia principal, abierta a todos los vientos y todos los soles, el monumento que Hearst, conocido como El Jefe, se construye a sí mismo para convertirlo en el nido de amor con la actriz Marion Davies [...]. Lo primero que se me ocurre pensar es que retrata la viva imagen de su mitomanía. Miscelánea kitsch, cajón de sastre de épocas y estilos, vasijas*

<sup>257</sup> LEGUINECHE, Manuel. Op.cit. Pág. 36.

<sup>258</sup> Ibidem. Pág. 7.

*griegas, tapices flamencos, estandarte del siglo XIII, armaduras de la época de Carlos el Temerario, sarcófagos romanos [...].*<sup>259</sup>

Dentro del relato del viaje, Leguineche emplea también la segunda y tercera personas del singular, y la primera del plural, para referirse a su propia experiencia personal y en la misma forma dirigirse e involucrar al lector en una acción que, transcrita en presente histórico, proporciona la sensación de que acontece en el momento. En la siguiente escena puede encontrarse una muestra al respecto, en la cual el subrayado es nuestro a fin de puntualizar los cambios verbales:

*Una pancarta a la derecha: “Castillo de San Simeón. Aparcamiento a tres millas”. Aquí es donde se insinúa cada vez con mayor fuerza y presencia la mano del hombre, que hace todo lo posible para que llegues sin problemas a tu destino. Las flechas y señalizaciones nos indican el camino que debemos seguir. Hay que ver lo bien que señalan los norteamericanos. No tiene pérdida, hasta que, tras ascender entre pinares, palmeras y laureles, el viajero se topa con un panorama conocido, el de los puestos de venta, las tiendas de recuerdos, los cafés-restaurantes, algún turista despistado. Te ofrecen cinco opciones para la visita a la Disneylandia de Hearst, la más vasta residencia privada de EE UU, al castillo de Xanadú de Orson Welles, hecho para su sentido del esplendor y la gloria. No en vano Hearst dormía en una cama con baldaquino que fue propiedad del cardenal Richelieu.*<sup>260</sup>

Ese juego verbal y el tiempo en presente histórico también le permiten a Leguineche mostrar el proceso de documentación y elaboración del relato, y de la misma manera establecer un ritmo en relación con el resumen de la documentación. Por ejemplo: Leguineche dedica un episodio a uno de los personajes decisivos de la historia de Cuba: José Martí, político y escritor. Leguineche sintetiza la biografía de Martí y lo hace en presente histórico: El adolescente Martí, de 16 años, entra en la actividad política y es procesado y encarcelado en 1869 por dirigir una carta de protesta. Pero cuando Leguineche pretende dar a conocer la importancia de la obra literaria del escritor, y de la misma manera subrayar que esa obra forma parte de las fuentes de la documentación que forman parte de su bagaje para la elaboración del relato, lo hace utilizando la segunda persona del singular: Cuando buceas en la obra de Martí, sobre todo en sus ensayos –leídos en parte sobre un banco de su plaza en Santiago de Cuba, donde está enterrado–, su prosa periodística, descubres el

<sup>259</sup> Ibidem. Pág. 9.

<sup>260</sup> Ibidem. Págs. 8-9.

talante humanístico del escritor cubano, su curiosidad por un amplio abanico de disciplinas, su gracia expresiva, telegramática a veces.<sup>261</sup>

La abundante bibliografía y el extenso archivo hemerográfico consultado y citado se funden en el relato con el viaje a San Simeón y la experiencia personal y el bagaje informativo y cultural del autor. Leguineche teje el resumen de una manera directa y fluida de tal forma que las fuentes de información y la interpretación de las mismas aparecen en una misma escena narrativa sin distinciones, de esa forma nos enteramos de la apariencia del personaje: “William Randolph era alto, un poco desgarrado, con el pelo peinado por la mitad, una nariz patricia y labios bien delineados, ojos que en la fotografía oficial miran huidizos, desconfiados”<sup>262</sup>.

LAS FUENTES DE “YO PONDRÉ LA GUERRA” son diversas y abundantes pero Leguineche es inteligente y hábil en su tratamiento. Como autor no se vuelve víctima ni esclavo de las mismas. Leguineche no se supedita exclusivamente al relato de su viaje a San Simeón: sus observaciones y descripciones están acompañadas de entrevistas con personajes de la mansión, cercanos en su momento a Hearst. De igual modo Leguineche proporciona una biografía de Hearst que va más allá de sí misma porque se cruza con otros personajes –los primeros corresponsales de guerra y los enviados españoles Morete y Aparicio, por ejemplo– cuyos perfiles también aparecen en el relato como sugerencias de puntos de vista distintos, como antecedentes y contextos de ambientes y atmósferas en torno a los conflictos bélicos del siglo XIX y la actuación en éstos de los periodistas. De esta forma Leguineche ofrece perspectivas contrapuestas: la vida y experiencia de Hearst, en particular cuando la guerra en Cuba de 1848, aparece ligada y enfrentada a la vida y la experiencia de Joseph Pulitzer, su maestro y después rival en cuanto director del *World*, competencia de su *Journal* en Nueva York. La rebelión cubana contra los españoles será el mejor bocado para los mastines de Hearst y Pulitzer. Pulitzer era el innovador del periodismo desde el punto de vista técnico, promotor de un sensacionalismo contenido y escrupuloso en cierta noción deontológica que en el papel resumía el postulado “precisión, síntesis, fiabilidad”. Hearst seguiría los tiros de Pulitzer<sup>263</sup> pero

---

<sup>261</sup> Ibidem. Págs. 109-110

<sup>262</sup> Ibidem. Pág. 29. A propósito de fotografías: la edición estudiada de “Yo pondré la guerra” contiene una decena de páginas con fotografías en blanco y negro, retratos de los personajes involucrados en la biografía de Hearst.

<sup>263</sup> El profesor Javier Sánchez Aranda en el libro *Pulitzer. Luces y sombras en la vida de un periodista genial* (Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1998. Pág. 154) dedica un par de episodios a la rivalidad entre Pulitzer y Hearst. Uno de esos episodios se refiere a la competencia entre los diarios de ambos personajes entre 1895 y 1898, cuando la guerra en Cuba, y está titulado “La guerra que perdió

advertía que no sólo quería contar la historia –no sólo a su manera– sino también quería participar en ella, intervenir, mandar. Nada de contenciones, nada de escrúpulos.

El conflicto entre Estados Unidos y España por Cuba fue el escenario ideal para la actuación de Hearst<sup>264</sup> y la puesta en marcha en todas sus consecuencias de una maquinaria de exageración y manipulación.

*En su despacho gótico Hearst recibía todos los periódicos y publicaciones de su cadena y de la competencia y los analizaba con minuciosidad. Mantenía largas conversaciones telefónicas sobre los más mínimos detalles: diseño de la primera página, orientación de las crónicas y reportajes, línea editorial, ilustraciones. Su instinto, su orientación cínica, eran los mismos que cuando, en la anécdota quizá más conocida de su carrera, respondió al telegrama que desde La Habana le envió en el invierno 1896-1897 su dibujante Frederic Remington, al que acompañaba el famoso reportero Richard Hardin Davis. Eran los que más ganaban, 3 mil dólares al año cada uno. Al texto del enviado especial, ilustrador de la extinción de los indios en el Far West, el Oeste, "Todo está tranquilo. No pasa nada. Stop. No habrá guerra. Me gustaría volver. Remington", respondió: "Por favor, quédese. Usted me dará las ilustraciones, yo le pondré la guerra".<sup>265</sup>*

Después de la anécdota, Leguineche transcribe de inmediato, otra perspectiva contrapuesta, una escena de la película *Ciudadano Kane* de Orson Welles, obra maestra de la cinematografía fundamentada en la figura de Hearst, y el apunte de la reacción que provocó la misma:

*En Ciudadano Kane Orson Welles cambia ilustraciones por poemas. "Chicas Cuba encantadoras. Stop. Podría enviar poemas acerca paisajes, pero sería desperdiciar dinero. Stop. No hay guerra en Cuba. Firmado: Wheeler". "Querido Wheeler. Usted envíe poemas. Yo pondré la guerra". Hearst desmintió que la anécdota fuera cierta, lo mismo que su hijo y heredero William Randolph junior, pero, como aseguran los italianos, "se non è vero, è ben trovato". Fue una respuesta napoleónica, como todas las suyas. Se creía el rey del universo.<sup>266</sup>*

---

Pulitzer". Sánchez Aranda reconoce que los métodos de Hearst eran los aprendidos en la escuela del *World*, donde trabajó inicialmente, pero los aplicaba más a fondo, exagerando la nota cuando cabía.

<sup>264</sup> Leguineche informa de que en un momento dado se reunirían en Cuba hasta 35 enviados especiales de Hearst, incluyendo a el propio Jefe. Así lo consigna Leguineche en una página (279): Hearst no puede perdérsela guerra. Se nombrará a sí mismo corresponsal, enviado especial a Cuba.

<sup>265</sup> LEGUINECHE, Manuel. Op.cit. Pág. 41-42.

<sup>266</sup> Ibidem. Pág. 42.

Sin despegarse del asunto principal –el informe sobre el conflicto en Cuba de 1898 desde la perspectiva biográfica de Hearst–, Leguineche brinda otras fuentes y referencias, y otros enfoques, como contrapuntos, contrapuestos, a fin de conocer una totalidad de los acontecimientos.

Con una artillería tipográfica violenta, y una maquinaria capaz de publicar narraciones de batallas que nunca se libraron, los diarios de Nueva York, en particular el diario de Hearst, trascendieron como noticias a los rumores más insignificantes y contaban sin verificar una larga sucesión de atrocidades por parte de los españoles. Hearst elevó como heroína a una prisionera y convirtió un accidente naval en una trampa que terminó por provocar una declaración de guerra. Una guerra innecesaria, producto de la agitación y la manipulación de Hearst<sup>267</sup>.

INFORMAR SOBRE LA INFORMACIÓN. El discurso metaperiodístico debe entenderse más allá de querellas personales entre profesionales de la información y entre los propios medios de comunicación. El metaperiodismo es una preocupación central y es una tendencia renovadora del periodismo contemporáneo de autorregulación. Una tendencia que encuentra precedentes en al menos cuatro ejemplares modélicos:

1. En las actuaciones del periodista alemán Günter Wallraff (ver 2.24), que se transformó en un personaje para involucrarse en el proceso de producción de un diario sensacionalista y luego contar la experiencia.
2. En la densa y minuciosamente documentada historia del *New York Times* titulada *The Kingdom and the Power* de Gay Talese, periodista norteamericano que construyó la obra como una parábola sobre cómo los más grandes periódicos tradicionales del mundo han crecido hasta llegar a la posición que tienen de tremendo poder sobre la información y la opinión pública<sup>268</sup>.

---

<sup>267</sup> Leguineche cita (pág. 273) a uno de los biógrafos de Hearst, Swanberg, quien establece de manera determinante: [La de Cuba de 1898] fue una guerra innecesaria. La guerra de los periódicos. Pero por encima de todo fue la guerra de Hearst. Puede decirse que de no haber sido por Hearst, por su talento para la agitación y la publicidad, de no haber reclutado a las mujeres norteamericanas en una cruzada que no conocían bien, de no haber convertido a una presidiaria como Evangelina Cossío en heroína nacional, la Flor de Cuba, de no haber demonizado al embajador Dupuy de Lome, de no haber convertido al *Maine* en símbolo equivocado de la capacidad de taición de los españoles, de no haber convencido a miles de ciudadanos de la necesidad de que escribieran a sus congresistas, de no haber atraído al poderoso *World* de Pulitzer hacia el sensacionalismo, la opinión pública hubiera mantenido la serenidad y la guerra no habría estallado.

<sup>268</sup> JONSON Michael L. (1975): *El nuevo periodismo. La prensa underground, los artistas de la no ficción y los cambios en los medios de comunicación del sistema*. Buenos Aires, Ediciones Troquel, pp. 84-85.

3. En *Los periodistas* de Vicente Leñero (ver 2.14), escritor y periodista mexicano que escribió esta pieza narrativa a medio camino entre el testimonio personal, el reportaje y la novela sobre un hito de los enfrentamientos entre el gobierno y la prensa en México en la experiencia del golpe que sufrió durante 1976 un diario mexicano –*Excélsior*, del cuál él era uno de los directivos editoriales– por parte de las autoridades civiles y los principales anunciantes.
4. En la novela *¡Noticia bomba!* de Evelyn Waugh<sup>269</sup>, una obra lejana a lo metaperiodístico en cuanto invención pero insertada en atender la actuación de los medios de comunicación precisamente frente a una cobertura de guerra. Waugh fundamenta la historia en su propia experiencia como enviado especial de un diario inglés en Adis Abeba en 1935 a fin de recrear las excentricidades y los excesos de los corresponsales y levantar una burla sobre el periodismo sin rigor. Waugh escribió *¡Noticia bomba!* en 1938, cuando la maquinaria de exageración y manipulación de Hearst era legendaria, tanto que tres años más tarde (1941) un jovencito de 25 años llamado Orson Welles lanzaría su opera prima con una historia “inspirada” en la vida del famosos magnate titulada *Ciudadano Kane*.

Lo renovador de esta tendencia de autorregulación en el periodismo contemporáneo ha llegado durante el último lustro de la década pasada y los primeros años del nuevo siglo en, también, al menos otros cuatro ejemplares modélicos elaborados por periodistas ocupados sobre el desempeño de la profesión periodística, a saber:

- a. Arcadi Espada. Periodista catalán con 25 años de experiencia. Publicó en el 2002 el libro *Diarios*<sup>270</sup>, una genuina indagación y reflexión sobre la práctica periodística, particularmente sobre la práctica dentro del periódico para el que trabaja: *El País*. Dos años antes entregó una obra, *Raval. Del amor a los niños*<sup>271</sup>, sobre una red de pederastia en un barrio de Barcelona: la investigación de la historia de una mentira policial y mediática con consecuencias reales y concretas.
- b. Pierre Peán y Philippe Cohen. Periodistas franceses, autores de un libro de más de 600 páginas titulado *La cara oculta de Le Monde* (Editions Mille

---

<sup>269</sup> WAUGH, Evelyn (1985): *¡Noticia bomba! Novela de periodistas*. Traducción de Antonio Mauri. Barcelona, Anagrama.

<sup>270</sup> ESPADA, Arcadi (2002): *Diarios*. Madrid, Espasa Calpe.

<sup>271</sup> ESPADA, Arcad (2000): *Raval. Del amor a los niños*. Barcelona, Anagrama.



- et Une Nuits), en el que documentan una controvertida denuncia de cómo el gran periódico de la prensa francesa es una máquina que hace y deshace reputaciones por oscuros intereses, dicen, utilizando su poder de intimidación, deslizándose insidiosamente del papel de contrapoder hacia el abuso de poder permanente<sup>272</sup>.
- c. Serge Halimi. Periodista francés. Redactor estrella de *Le Monde Diplomatique*. Saltó a la fama en 1997 con su libro *Los nuevos perros guardianas (periodistas y poder)* en el que acusa a los 30 periodistas franceses más conocidos de amplificar la voz del poder económico y político, erigirse en profesores de moral y censurar el pensamiento crítico con la “utopía ultraliberal”<sup>273</sup>.
  - d. José Luis Esquivel Hernández. Periodista mexicano. Autor de *Memorias de la memoria. El periodismo de El Norte/Reforma*<sup>274</sup>, una obra entre el testimonio personal y el ensayo documentado sobre su experiencia personal como reportero y editor del periódico *El Norte* de la ciudad mexicana de Monterrey entre los años 1973 y 1985. La obra es anecdótica pero al contarse, Esquivel Hernández se narra revelando las dosis de sensacionalismo con las que el diario para el que trabajó se ha valido para ascender en el gusto de los lectores (cual táctica patentada por Hearst).

¿Cuál es la razón por la que el papel de la prensa es motivo de estudio y reflexión sistemática? La frecuencia con que se rompen las reglas del periodismo en función de la búsqueda de la noticia como mercancía. El metaperiodismo como autorregulación es indispensable. Es una tensión necesaria para entender que no hay más ruta que una para alcanzar la credibilidad en el periodismo: la implacabilidad del desarrollo de la noción del periodismo que se ejerce a través de la precisión, la verificación y el cotejo de lo que se escribe con la realidad.

La anécdota del telegrama entre Remington y Hearst retomada por Welles para *Ciudadano Kane*, desmentida por el propio Hearst y su familia a pesar de que circuló por ambientes políticos y periodísticos y fue recibida por aplausos y hasta el corresponsal James Creelman la contó en 1901 en sus memorias; nos

---

<sup>272</sup> FRADE, Cristina. “*Le Monde*, ese periódico hipócrita”. Madrid, *El Mundo*. Suplemento Crónica. No. 385. Domingo 2 de marzo de 2003.

<sup>273</sup> MORA, Miguel. “La prensa siempre elige lo interesante sobre lo importante”. Entrevista con Serge Halimi. Madrid, *El País*. 21 de agosto de 2002.

<sup>274</sup> ESQUIVEL HERNÁNDEZ, José Luis. *Memorias de la memoria. El periodismo de El Norte/Reforma*. Monterrey, México, Ediciones Oficio, 2003. Algunos fragmentos del contenido de este libro forman parte de la tesis que Esquivel Hernández presentó en enero de 2003 en la Universidad Complutense de Madrid, a través del Departamento de Periodismo I de la Facultad de Ciencias de la Información, para obtener el grado de Doctor en Periodismo.

sugiere que es necesario informar sobre la práctica profesional de los periodistas. Si no lo hacen los propios periodistas, nadie lo hará. A fin de cuentas son historias que se comentan en los pasillos, en las mismas redacciones, pero no en público como lo ha hecho Manuel Leguineche en *“Yo pondré la guerra”*.

## 2.14. Asesinato VICENTE LEÑERO

Vicente Leñero es un periodista y escritor mexicano empapado de las actitudes y los procedimientos que ha impuesto de manera perdurable el estilo del Nuevo Periodismo. Con una trayectoria de casi medio siglo en el periodismo y la literatura, Vicente Leñero es un polígrafo de alto calibre que ha disparado cuentos, novelas, teatro, crónicas, entrevistas, reportajes y testimonios. Insertado en la década de los sesenta, aquellos años conformados por pequeños episodios y grandes acontecimientos políticos, sociales y culturales que incubaron nociones renovadoras de vida y existencia, incluyendo al periodismo. Vicente Leñero es un protagonista de los cambios y las modificaciones que el periodismo mexicano experimentó también –como en Estados Unidos con los nuevos periodistas– en cuanto a moral y técnica se refiere en el ejercicio de la actividad, imprimiendo mayores dosis de independencia a la labor reporteril en lo individual y lo colectivo, así como una mayor profundidad en la recopilación de la información y un decoro literario en la elaboración de la misma.

### **Asalto a la nota policiaca. La documentación como arma para una narrativa sin adjetivos**

En la disección del crimen, Vicente Leñero atrapa el tiempo. Lo detiene para estudiarlo y ponerlo de nuevo en marcha retrospectiva con detalle a través del punto de vista del registro de los efectos: los testimonios y la documentación periodística y legal. Una armazón de notas permitió al periodista y escritor mexicano construir *Asesinato* como el esqueleto del suceso. Y así lo muestra: el crimen de una pareja de ancianos desde la armadura que le dio sentido y forma como un hecho de la ejemplaridad negativa; armadura desnuda, sin adornos, sobria. La documentación narra la historia completa del crimen en *Asesinato*. Es el hilo conductor. El eje vivo del relato del parricidio con sus antecedentes y prolongadas consecuencias: la muerte a machetazos de un antiguo burócrata de primer nivel venido a menos –Gilberto Flores Muñoz– y de su esposa, una escritora de segunda categoría –Asunción Izquierdo o *Ana Mairena*–, por parte de uno de sus nietos –Gilberto Flores Alavez, el *Quiles*–. Como un monumental edificio de intensa actividad interior, visible en todas sus dimensiones porque las paredes son inexistentes y ningún obstáculo lo impide, *Asesinato* está

fundamentado en una estructura a la vista, incluso ahí donde aparece el notable empeño de reconstrucción literaria de los acontecimientos, ceñido exclusivamente al dictado de las fuentes utilizadas (ver Apéndice 14.1.). No obstante la evidencia transparente de la anatomía que sostiene a la obra, el autor proporciona una aclaración al respecto antes de la primera página del relato con las siguientes palabras:

*Todos los datos consignados a lo largo del libro tienen un apoyo documental que se ha hecho público de algún modo o que de algún modo consta en escritos de diversa especie. El autor no ha querido tomarse libertad alguna para imaginar, inventar o deducir hechos; ni siquiera ha utilizado materiales provenientes de entrevistas o investigaciones personales que no se encuentren avalados por una constancia escrita. Sólo los datos existentes en documentos o testimonios públicos forman parte de esta historia.*<sup>275</sup>

Vicente Leñero es impecable en la elaboración de la información y es también implacable en términos morales de imparcialidad y particularmente en cuanto a la noción de Periodismo como misión de averiguar antes de juzgar<sup>276</sup>. El procedimiento desarrollado por Vicente Leñero tiende a evitar la emoción que la reconstrucción de un crimen puede producir. Con el propósito descriptivo de la documentación recopilada, Vicente Leñero esquiva una deformación de los acontecimientos. La cita precisa de datos e informaciones provenientes de fuentes consignadas y explicadas en innumerables notas al pie de página, acompañadas de fotografías, esquemas y diagramas, son un potente instrumento de verificación y veracidad. El celo documental le permite a Vicente Leñero aspirar por añadidura a la pretendida objetividad periodística. Pero esa misma ecuanimidad propicia que el resultado de la aproximación a la realidad en las condiciones y las intenciones planteadas por él mismo desemboquen en el relato de un suceso sin resolver: el nieto acusado está en la cárcel pero la defensa está empeñada en encontrar otros culpables. El suceso está empapado de incertidumbre y misterio. Prevalece la ausencia de verdad y la incapacidad de

---

<sup>275</sup> LEÑERO, Vicente (1997): *Asesinato*. México, Plaza y Valdés, décimo primera edición..

<sup>276</sup> En una entrevista personal con Vicente Leñero (ver Apéndice 14.2.), el autor de *Asesinato* me dijo: El periodista no hace juicios ni da respuestas. El periodista hace preguntas. Esta misma noción del ejercicio periodístico puede encontrarse en los innumerables testimonios hemerográficos al respecto. En una entrevista con Angélica Abelleira en el diario mexicano *La Jornada*, el 29 de mayo de 1994, en ocasión del X Premio de Periodismo Manuel Buendía que le fue conferido a Leñero, el periodista le dijo a la reportera: La función del periodismo es averiguar antes de juzgar o de analizar. La base del periodismo de nuestros días en México es el informativo muy por encima del opinativo, como era hace algunos años. El periodismo de información ha crecido frente al de opinión. Eso habla muy bien de la consideración de los periodistas frente al público lector, ya no sentimos la necesidad de orientación sino de información y consideramos que el público al que se dirigen nuestras publicaciones es más maduro y puede hacer juicios por su propia cuenta.

todos –protagonistas de la historia, autor del relato y lector– para conocer y comprender de manera puntual, plena y concluyente qué fue lo que ocurrió la madrugada del 6 de octubre de 1978 en la mansión de Las Palmas 1535 en la ciudad de México. Estas condiciones de dudas y sospechas hacen de la realidad un escenario vulnerable, susceptible por increíble y adecuado para transitar hacia el ámbito ambiguo por excelencia: el literario, el ficticio. Vicente Leñero advierte esta posibilidad. Su procedimiento precisamente le permite contener esa tentativa sugerente de la realidad hacia la invención o cuando menos al empleo de un recurso subjetivo por excelencia: el de la primera persona como modo válido y a veces indispensable para subrayar dudas y contradicciones y reivindicar el propio punto de vista del autor con respecto al suceso narrado. Como relator, Vicente Leñero opta por la otra ruta: ausentarse de los escenarios narrados, de la reconstrucción de los sucesos a partir de la documentación en un estilo indirecto libre en tercera persona. Es, sí, el arquitecto (o el ingeniero: a fin de cuentas esa es la profesión de Vicente Leñero) de la estructura levantada que, por evidente, advierte la presencia del autor. Pero la figura de Vicente Leñero es invisible como narrador, invisible pero no omnisciente porque tal atributo proporcionaría una dimensión literaria al relator y esa no es la intención de Vicente Leñero. Vicente Leñero se atiene a la documentación y jamás pretende saber más de lo que esa realidad le brinda. Así lo explican las propias palabras del autor:

*Mi intención no fue interpretar sino mostrar. Exhibir esos documentos significó un trabajo arduo y continuo de dos años. Algo muy latoso. Dos años. Normalmente duro un año con un texto y me levanto, pero estoy contento. Digo lo que quería decir. No acuso ni exculpo. Simplemente dejo pensar al observador. En la novela [Asesinato] cada quien ve lo que quiere ver. Cada quien vuelca en ella lo que trae.<sup>277</sup>*

Esta incertidumbre persistente en *Asesinato* puede explicarse por dos razones. La primera: la habilidad narrativa de Vicente Leñero como autor experimentado de novelas policiacas. (Su primera obra narrativa de largo aliento, *Los Albañiles*<sup>278</sup>, de 1963, arranca con el episodio de un asesinato que al final aparece sin solución). Y la segunda: el enigma de un caso sin resolver es parte integral de las sociedades de nuestros días. El parricidio de *Asesinato* que parece concluir con el nieto acusado tras las rejas arroja luces sobre el comportamiento de la sociedad mexicana de los años setenta y ochenta en relación al escándalo

<sup>277</sup> CONTRERAS, Gabriel (1987): *Estoy en la acera de los que vemos*. México, Gobierno del Estado de Nuevo León, p. 116.

<sup>278</sup> Premio Biblioteca Breve Seix Barral 1963. De esta obra narrativa, Vicente Leñero ha elaborado versiones para teatro y cine.

y su juicio, y la manera en que se informa y se opina al respecto. *Asesinato* es un enorme *collage* documental sobre un episodio particular consagratorio: un hito de las historias trágicas que conforman la colectividad de la página de crímenes o de información policiaca o de sucesos; de la nota roja que da cuenta de asesinatos, robos, secuestros, asaltos y riñas familiares a través de una estética de la desmesura proclive al sensacionalismo y la espectacularidad.<sup>279</sup>

La influencia que la nota roja o de información policiaca ejerce sobre el periodismo y la literatura es notable y próspera. Una breve muestra ejemplar al respecto podría iniciarse con la pieza canónica *A sangre fría* de Truman Capote, continuar con *Los ejércitos de la noche* o *La canción del verdugo* de Norman Mailer y seguir con *Asesinato* de Vicente Leñero y *Raval. Del amor a los niños* de Arcadi Espada. Entre estas piezas existen lazos involuntarios y conscientes. Son relatos fundamentados en la realidad que pueden leerse como novelas. Son relatos elaborados desde diversos puntos de vista: por un narrador invisible en tercera persona (*A sangre fría*, *La canción del verdugo* y *Asesinato*); en una tercera persona que alude al autor (*Los ejércitos de la noche*) y en primera persona (*Raval. Del amor a los niños*). Son relatos sostenidos por un trabajo de documentación exhaustivo, preciso y verificable; un trabajo prolongado por largos lapsos entre los sucesos y la publicación de los libros. Y, en particular, son relatos como resultado de una noticia concreta, que muestran y exhiben como un trofeo clave. ¿De qué manera se habría escrito todo esto si Truman Capote no llega a dar con aquella noticia que encontró en *The New York Times* el 16 de noviembre de 1959 sobre el asesinato de una familia en Holcomb, Kansas, que durante seis años documentó para *A sangre fría*, publicada en 1965? Norman Mailer reconstruye un episodio autobiográfico sobre las manifestaciones contra la guerra de Vietnam en el Pentágono en *Los ejércitos de la noche*. La obra, publicada en 1968 con el subtítulo “La historia como novela”, inicia así, con una noticia:

#### 1. COLEGAS DE LA PLUMA

*Para empezar por el principio, demos noticia de nuestro protagonista. Lo que sigue está tomado de la revista Time (27 de octubre de 1967):*

<sup>279</sup> La explosión del drama a través de la nota roja o de información policiaca registra trascendencia pública y de ello da cuenta el libro *Fuera de la ley*, publicado en México por la editorial Cal y Arena, en 1992, como una antología de trabajos de seis experimentados periodistas de la fuente policiaca dedicados a atender los casos policiacos más importantes durante los años ochenta. En el prólogo (que después publicaría como pieza independiente –*Los mil y un velorios*– en 1994 bajo el sello de Alianza Editorial), el escritor Carlos Monsiváis hace una crónica de la nota roja en la ciudad de México en el siglo XX y en ese contexto considera que el caso de parricidio en el seno de la familia Flores Izquierdo documentado en *Asesinato* de Vicente Leñero contiene un clima propio de los grandes momentos de la nota roja como ocasión esplendente del morbo y la “normalidad” reducida en las fotos a poses que le dan la bienvenida al escándalo y la muerte.

Un comienzo precario.

El astroso Ambassador Theatre de Washington, habitualmente albergue de festejos psicodélicos, la pasada semana fue escenario de un inopinado solo escatológico en apoyo de las manifestaciones pacifistas. Su antiestrella fue el escritor Norman Mailer, que resultó aun menos capaz de explicar “¿Por qué estamos en Vietnam?” que en su reciente novela del mismo título.

[...]

*Ahora ya podemos dejar la revista Time y averiguar lo que realmente sucedió.*<sup>280</sup>

Arcadi Espada inaugura *Raval. Del amor a los niños*, publicada en el 2000, con la exhibición de la nota de prensa que despertó su curiosidad y su sospecha en torno a la mentira policial y mediática que construyó la ficción de los casos de pederastia en 1997 en Barcelona. Vicente Leñero hace lo propio con *Asesinato*, publicado originalmente en 1985, siete años después del crimen referido. De manera inmediata, Vicente Leñero muestra la documentación que sostiene toda la estructura y la tensión dramática y de incertidumbre de la obra; un recurso similar al empleado por Mailer en *Los ejércitos de la noche*. Así empieza *Asesinato*:

#### 1. NOTICIA DE PRIMERA PLANA

(6 y 7 de octubre)

*El viernes 6 de octubre de 1978, los diarios vespertinos de la ciudad de México dieron a conocer el crimen con grandes titulares. El Diario de México cabeceó:*

#### LOS FLORES MUÑOZ FUERON DEGOLLADOS A MACHETAZOS

*Y Víctor Sánchez Baños y Alejandro Abrego escribieron en Ovaciones:*

Horrible y en una forma por demás bestial fue asesinado el director de la Comisión Nacional de la Industria Azucarera, Gilberto Flores Muñoz, de 72 años, y su esposa Asunción Izquierdo de Flores Muñoz, de 65 años, cuando el matrimonio dormía en su recámara. A machetazos les desprendieron la cabeza de su tronco.

[...]

*Esa misma tarde, en la Segunda edición de Últimas Noticias del Excelsior, el reportero Armando Ríos precisó que las dos víctimas dormían*

<sup>280</sup> MAILER Norman (1995): *Los ejércitos de la noche*. Traducción de Jesús Zulaika. Barcelona, Anagrama, p. 11.

*en recámaras distintas, que cada una recibió de seis a ocho machetazos, que Alicia Flores Alavez descubrió el cadáver a las 7:30 de la mañana, no a las ocho, y que la Policía Judicial del Distrito estaba interrogando a no menos de 30 personas. Entre los objetos que a las 10:30 de la mañana se llevó la policía para su examen figuraba, según Ríos, “un machete cuya hoja es de aproximadamente 50 centímetros; el respaldo o brazo de un sillón de tapiz verde; tres cajones con diversos objetos y papeles, así como un almohadón”.*<sup>281</sup>

Desde los años sesenta se desprende su labor como entrevistador amable pero de mirada aguda que hace del detalle la ocasión que sirve de eje vivo del relato en el que yuxtapone puntos de vista, descripción y diálogo. El encuentro con el escritor Juan José Arreola durante una partida de ajedrez es ejemplar en este contexto porque entre ambas inteligencias, la del entrevistador y entrevistado, ocurre una conversación sobre una serie de temas abordados desde la perspectiva del juego y sin perder, como telón de fondo, la anécdota del momento:

*Juan José Arreola lleva blancas. Como Spassky en la partida 9 abre con P4D. Su oponente responde también P4D –ortodoxa simetría– y lanza al ataque la primera pregunta:*

*–¿Qué significa para Arreola el ajedrez?*

*En el comedor de la casa, frente al tablero convertido en centro de mesa, los ojillos siempre vivos de Arreola, oblicuos como los de un alfil, miden anticipadamente la trenza de jugadas infinitas. El cabello alborotado en rizos –un poco más corto que hace un par de años–, sus dedos largos de titiritero inquieto, el cuello ganso escapándose de la camisa abierta, su presencia toda lo hacen parecer, hoy como antes, un duende hechizo actuando en un cuadro de Remedios Varo.*

*No responde de inmediato a la pregunta; antes apoya con un peón al peón, jinetea el caballo del rey para que brinque sobre la barrera de la infantería, abre paso a un alfil, despabila a otro peón, repele un avance ingenuo y entonces sí, ya con la reina en puntalanza atiende al oponente despistado:*

*–¿Qué significa para mí el ajedrez?*

*Arreola sonrío. Otro caballo alertado para el ataque le regala seguridad. Pero no. Esa pregunta todavía no. Responderla de entrada sería como enrocarse prematuramente y llamar la atención del oponente sobre puntos vulnerables de la intimidad.*

*[...]*

<sup>281</sup> LEÑERO, Vicente. Op.cit. Pág. 9.



–¿Y Juan José Arreola? ¿Qué ha significado en la vida de Arreola el ajedrez?

*El sorpresivo jaque enmudece por segundos al escritor. Pierde el enroque y se ve obligado a contestar, a juego abierto:*

*–El ajedrez me ha significado un dolor muy grande original: el dolor de que mi padre, un hombre ejemplar que realizó con mi madre uno de los pocos matrimonios verdaderamente increíbles que yo he visto en mi vida, no me haya enseñado a jugar ajedrez. Él lo jugaba, y por no sé qué misterio inconcebible jamás nos enseñó a mi hermano y a mí. Yo sería un hombre feliz y no tendría ningún problema literario, ni moral, ni amoroso, si hubiera llegado a ser un gran ajedrecista. Y no puede ser porque aprendí a jugar muy tarde, a los veintidós años.<sup>282</sup>*

Como Rex Reed en Estados Unidos, Vicente Leñero elevó la entrevista con celebridades en México a una categoría fundamentada también en la descripción de los indicios de status. Si Rex Reed inicia su conversación con Ava Gardner de esta manera:

*Ella está ahí, de pie, sin ayuda de filtros contra una habitación que se derrite bajo el calor de sofás anaranjados, paredes color lavanda y sillas de estrellas de cine a rayas crema y menta, perdida en medio de este hotel de cupidos y cúpulas, con tantos dorados como un pastel de cumpleaños, que se llama Regency. No hay guión, ni un Minnelli que ajuste los objetivos del CinemaScope. La lluvia helada golpea las ventanas y acrbilla Park Avenue mientras Ava Gardner anda majestuosamente en su rosada jaula lechemalta cual elegante leopardo.<sup>283</sup>*

Vicente Leñero hará lo propio al transcribir su experiencia con María Félix a través de la puesta en escena directa, sin preámbulos, de su encuentro con la atmósfera en torno al personaje:

*Se oye un timbrazo largo, inacabable, y Reina, la cuñada de María Félix, dice: Ahí está. En la residencia de Polanco, donde una gran fachada de piedra gris limita y defiende la vida privada de la Doña, Reina es algo así como su gerente, su administradora, su ama de llaves y consejera y secretaria ejecutiva: todo al mismo tiempo. Reina es quien contesta el teléfono para informa a qué horas se podrá hablar con la Doña, quien vigila*

<sup>282</sup> LEÑERO, Vicente (1983): *Talacha periodística*. México, Editorial Diana, pp. 58-63. Con el título "Arreola: lección de ajedrez", esta entrevista apareció originalmente en la publicación mexicana *Revista de Revistas* en septiembre de 1972.

<sup>283</sup> WOLFE, Tom (1977): *El nuevo periodismo*. Traducción de José Luis Guarnier. Barcelona, Anagrama, p. 83. En esta antología, Tom Wolfe incluye un fragmento de la entrevista de Rex Reed con Ava Gardner titulada "¿Duerme usted desnuda?". Wolfe apunta que gracias a su sinceridad y su visión para el detalle social, Reed elevó la entrevista con celebridades a un nuevo nivel. También ha sido un maestro en la captación de un hilo anecdótico en la propia situación de la entrevista [...]. Reed utiliza en ocasiones la primera persona, pero nunca de manera importuna.

*el trabajo de los operarios que han ido a colocar un toldo en el patio, quien vuelve a contestar el teléfono (“En esta casa llaman a todas horas –sonríe–, parece comisaría”), quien finalmente me dice: espere un momento ya no tarda en llegar. Ahí está. El prolongado timbrado –tercera llamada en el foro de un teatro, voz de “cámara-acción” en un estudio de cine– anuncia la definitiva aparición.<sup>284</sup>*

Resulta inútil –pero tampoco es mi propósito– determinar si las relaciones entre Vicente Leñero y los nuevos periodistas norteamericanos como Rex Reed o Norman Mailer son involuntarias o conscientes. Lo que pretendo poner de manifiesto es el instinto para desarrollar una noción del ejercicio periodístico: actitudes y procedimientos ligados a la personalidad de los autores, a las ambiciones personales para penetrar a profundidad en los sucesos y transcribirlos con voluntad de estilo.

Vicente Leñero alcanza las máximas consecuencias de esta noción de Periodismo en *Asesinato*. El relato del crimen de los Muñoz Flores Izquierdo es resultado de un trabajo empeñoso, de un trabajo derivado de la experimentación y la búsqueda por otros derroteros que significaron dos piezas narrativas anteriores: *Los periodistas*, de 1978, y *La gota de agua*, de 1983. Ambas son opuestas a *Asesinato* en cuanto al punto de vista. En *Los periodistas* y en *La gota de agua*, Vicente Leñero emplea la primera persona del singular para establecer su propia versión de los hechos relatados, en los que aparece como personaje participante de los mismos: el golpe gubernamental contra el periódico *Excelsior* en julio de 1976 y la falta de agua durante el primer trimestre de 1982 en la ciudad de México, respectivamente.

En *Los periodistas*, Vicente Leñero hace de su propio testimonio una novela sobre las relaciones entre la prensa y el gobierno. Pero el discurso no permite dilucidaciones sobre el tema sino que muestra en detalle los episodios de una lucha por parte de un grupo de periodistas por la autonomía de un diario, una lucha que perdieron pero de la que convencieron. Tan dotada de visibilidad aparece la historia de *Los periodistas* que, en uno de los capítulos, Vicente Leñero se atreve a emplear un registro cinematográfico, con acotaciones propias de un guión:

UNO / SECUENCIA

Interior. Restorán Dennys de Insurgente y Miguel Ángel de Quevedo, ciudad de México. Catorce horas del cinco de mayo de 1977. (Flash ahead)

<sup>284</sup> LEÑERO, Vicente. Op.cit. Pág. 13. Esta entrevista con María Félix fue publicada originalmente en la revista *Claudia* en mayo de 1966 con el título “María Félix: Yo soy mi casa”.

*Julio Scherer García entra en el restorán acompañado por dos individuos de mediana edad: uno de ellos de un metro setentaicinco centímetros de estatura, moreno, cabeza ligeramente trapezoidal encajada en los hombros, vientre en proceso de expansión, traje de casimir de dos botones, camisa, corbata; el otro delgado, de metro setentaiséis centímetros de estatura, cabello oscuro despeinado, abundantes patillas encanecidas, nariz apenas desviada hacia la izquierda, cejas oblicuas, traje de casimir y camisa abierta, sin corbata. Los tres ocupan el asiento semicircular de una mesa situada en el extremo norte del restorán. Los tres piden café.*

*Julio Scherer conduce la conversación y en un principio es el único que habla, con un dejo de melancolía. [...]*

*La mesera del Dennys sirve más café en las tazas de los tres amigos cuando la voz de Julio Scherer es nuevamente inaudible para el oído intruso, irregistrable para la grabadora clandestina. Tal vez su relato ha retrocedido a los años de la infancia: a la severa disciplina en el Colegio Alemán, a sus malas calificaciones en matemáticas y en geografía y en todo tal vez, menos en deportes. [...]*

*Nítida se escucha en la grabación la voz de Julio Scherer cuando refiere a sus dos acompañantes la breve plática con su padre infartado, moribundo, en 1968:*

*–Tú vas a ser director de Excélsior –me dijo de pronto mi padre.*

*–¿Te da gusto? –le pregunté.*

*–No –me dijo–. Vas a sufrir mucho.*

*Hasta aquí el registro de la plática.*

CORTE A:

Interior. Oficina del director general de Excélsior. Reforms dieciocho. Día.

*Julio Scherer se desplaza del escritorio donde acostumbra desparpajar los periódicos del día hacia la zona de conversación integrada por un sofá y dos sillones tapizados en cuero color crema.<sup>285</sup>*

Frente a la historia de *Los periodistas*, concluyente sobre el enfrentamiento de la prensa por al independencia, la de *La gota de agua* es trivial pero elocuente sobre el drama colectivo de la ausencia del vital líquido. La anécdota del periplo de una familia –la del propio Vicente Leñero– por recopilar agua en un tinaco resulta sublimada por la descripción detallada, el constante uso del diálogo, el humor y la ironía hasta en la publicación de esquemas y diagramas que dan cuenta del proyecto para resolver la falta de agua en un hogar de la ciudad de México:

<sup>285</sup> LEÑERO, Vicente (1990): *Los periodistas*. México, Editorial Joaquín Mortiz, novena edición, pp. 115-117.

—NO HAY AGUA.

*Con la mala noticia, el domingo 31 de enero de 1982 amaneció definitivamente sucio. Pensé que me sería imposible abrir los ojos porque tendría los párpados pegados por legañas, duras como resistol. Me sentí anticipadamente mugriento, sudoroso, oliendo a chivo, barbón. El cabello tieso, la cara escurrida, las uñas negras, el alma toda convertida en un costal de inmundicias que debería cargar durante la mañana entera, la tarde y la noche de ese domingo infeliz.*

—No exageres —dijo Estela cuando me oyó repelar.

*En calzoncillos hice girar las llaves del lavabo y de la regadera. Ni una gota cayó de la nariz del lavabo; gorgoriteó apenas la manzana de la regadera y dos o tres lagrimones gravitaron hasta el piso de azulejo gimiendo plop, plop.*

—Ni una maldita gota en toda la casa, me lleva la chingada.<sup>286</sup>

PARA LA ELABORACIÓN DE *ASESINATO*, Vicente Leñero se despojó de los recursos que podían modificar el principal propósito descriptivo de la misión, como la subjetividad y el empleo de la primera persona. Optó por desaparecer de la escena como narrador con la utilización de un discurso de autor que de manera breve y concisa resume y sintetiza porque prefiere privilegiar la exhibición de la documentación que, expuesta así: desnuda, sin adornos, adquiere una categoría como otro discurso independiente y soberano que muestra los propios hechos.

Organizado en seis partes con sus respectivos capítulos, *Asesinato* presenta el caso policial en su globalidad, con sus antecedentes y consecuencias, ceñido a la exigencia de responder con profundidad a las interrogantes máximas del ejercicio periodístico: *qué, quién, cómo, cuándo, donde y por qué*, en una lección de didáctica del Periodismo<sup>287</sup>.

Una vez expuesto el suceso a través de los materiales hemerográficos por los cuales éste fue dado a conocer en su momento en términos informativos y especulativos en cuanto a opiniones, Vicente Leñero sintetiza los perfiles

<sup>286</sup> LEÑERO, Vicente (2002): *La gota de agua*. México, Fondo de Cultura Económica, p. 9

<sup>287</sup> La lectura y el análisis que he efectuado de las obras analizadas en esta tesis me ha permitido formular una conclusión en este sentido: El conocimiento sobre la implacable ejecución de un trabajo periodístico como *Asesinato* es, desde luego, la forma directa y efectiva de enseñar Periodismo. Una forma paralela a los empeños definitorios sobre la profesión en términos teóricos o académicos. En el autor que nos ocupa aquí, Vicente Leñero, se conjugan ambas rutas didácticas para el periodismo. Vicente Leñero no sólo tiene como punto de partida al Periodismo en su trayectoria como escritor sino que también se empeñó en su momento en cursar la carrera —simultáneamente a la carrera de Ingeniería Civil— y reflexionar sobre el ejercicio periodístico. Como resultado de sus estudios por definir y establecer puntos de referencia que eviten una deformación del periodismo, tanto desde el punto de vista técnico como moral, Vicente Leñero publicó *Manual de Periodismo* en Editorial Grijalbo en 1986, con Carlos Marín como coautor.

biográficos de los personajes involucrados, ceñido a fuentes bibliográficas y periodísticas consignadas en notas al pie de página. Vicente Leñero profundiza en los antecedentes de los personajes y proporciona información que permite conocer el debacle de un hombre como Flores Muñoz que estuvo a punto de ser candidato a la presidencia de México y terminó en un prolongado retiro de la política hasta que retorna al escenario como líder de la industria azucarera. Vicente Leñero documenta también la existencia de una infidelidad que, descubierta, genera una tensión que se vuelve incontrolable para un Flores Muñoz agobiado además por los prolegómenos de su vuelta al ruedo político. Ese regreso al ámbito público y esa infidelidad son elementos en la incertidumbre del crimen de un matrimonio que, no obstante una reconciliación por conveniencia, duerme en habitaciones separadas. Pero más potente resulta el conocimiento de la adquisición de un par de machetes por parte del nieto, presuntamente para derribar una cabaña, uno de los cuales resultó el arma con que fueron degollados sus abuelos.

Con tal conocimiento en la cabeza: información con que se cuenta y que del mismo modo se brinda al lector como contexto y bagaje para comprender, explicar o especular por qué *posiblemente* ocurrió lo que ocurrió, Vicente Leñero se concentra en la reconstrucción literaria del momento en que se descubre el crimen. Y es *la reconstrucción del momento en que se descubre el crimen* y no del crimen mismo porque Vicente Leñero se ciñe exclusivamente en la documentación existente al respecto y esa documentación –informes policiales, médicos y periodísticos– sólo consigna eso: el momento en que la rutina comienza en la mansión de Las Palmas 1535, la mañana del viernes 6 de octubre de 1978, y una de las nietas descubre el cuerpo de su abuela tendido en la cama sobre un impresionante charco de sangre, cercenado a machetazos con el arma aún sobre el cuello destrozado.

Para la reconstrucción del escenario, Vicente Leñero emplea un estilo indirecto libre en tercera persona que muestra los hechos a través de las palabras de los propios personajes. Es un narrador invisible ejemplar en la descripción y uso de diálogos. Es, en particular, un narrador imparcial dispuesto a repetir la escena desde los distintos puntos de vista si así lo consigna la documentación recopilada. Así es: Vicente Leñero recurre a la repetición de escenas como contraste de puntos de vista y eso lo vemos, por ejemplo, cuando un par de días después del funeral de los abuelos, un grupo de amigos de Gilberto Flores Alavez, el nieto, se reúne para escribir un desplegado que responderá a las insinuaciones de la prensa contra el propio Gilberto como presunto autor del asesinato. Ahí, Gilberto toma del brazo a su amigo Anacarsis,

quien lo acompañó a comprar aquellos machetes para derribar una cabaña y que se han vuelto, en su interior, unos objetos intensamente sospechosos:

*Desde el viernes 6 Anacarsis había visitado diariamente a Gilberto [...]. Se habían visto durante tres días, pero luego que Anacarsis se deshizo de los guantes no volvieron a hablar a solar. Siempre estaban en grupo, desviando mutuamente las miradas, tratando de ocultar a los presentes que compartían un secreto. Hasta ese lunes en que Gilberto lo arrancó del grupo de amigos y lo condujo a su recámara (relato de Anacarsis):*

*–¿Te deshiciste del machete? –preguntó Gilberto.*

*–Nada más tiré los guantes.*

*–Tira el machete, lo pueden encontrar, ¿dónde lo tienes?*

*–Está escondido en mi recámara. Nadie lo sabe.*

*–Pero lo pueden encontrar, ¿no ves que están empezando a llamar a mis amigos? Capaz de que van a tu casa y esculcan. Sácalo de ahí, tíralo lejos.*

*Gilberto se dirigió a la puerta para salir. Quería volver a la sala de inmediato, con el grupo de amigos, no fuera a ser que alguno de ellos le extrañara la ausencia. Anacarsis detuvo a Gilberto antes de que abriera la puerta:*

*–¿Dime una cosa, ¿tú lo hiciste?*

*Gilberto desvió la mirada. Asintió:*

*–Sí, fue algo espantoso.*

*Y ambos regresaron al grupo.*

*Anacarsis detuvo a Gilberto antes de que abriera la puerta (primer relato de Gilberto):*

*–Dime una cosa, ¿tuviste algo que ver en el asunto de tus abuelitos?*

*Gilberto desvió la mirada. Dijo:*

*–No, pero fue horrible.*

*Y ambos regresaron al grupo.<sup>288</sup>*

Vicente Leñero desemboca el episodio en la escena en la que Gilberto Flores Alavez se confiesa en el contexto de una reunión familiar en la que su amigo Anacarsis comparte sus sospechas:

*Hundido en el sillón, como dentro de un huevo, Gilberto comenzó a llorar con las manos sobre la cara. Era el suyo un llanto pargo, continuo, interminable. Se levantó de pronto, casi de un brinco, y en un tono que más parecía un reto ante la incredulidad general que una verdadera confesión, lanzó el grito:*

<sup>288</sup> LEÑERO, Vicente. *Asesinato*. Pág. 230-231.

–¡Sí, yo los maté!<sup>289</sup>

Vicente Leñero retoma un discurso de autor explicativo cuando documenta la lucha entre la fiscalía y la defensa que fundamenta su estrategia en una presunta enfermedad mental del acusado y la posibilidad de que el asesinato se haya cometido, según la autopsia de los cadáveres, con dos armas distintas y por tanto la culpabilidad apunte hacia a una dirección distinta a la de Gilberto Flores Alavez que termina con la sentencia de 28 años de prisión por el delito de parricidio en la persona de sus abuelos paternos, cometido con todas las agravantes de la ley: premeditación, alevosía y ventaja.

Solamente en las últimas cinco páginas finales del relato, de 430, así como en un breve epílogo que añadió a partir de la octava edición en 1991 para consignar la repentina liberación del Gilberto Flores Alavez y los casuales encuentros personales con el personaje, Vicente Leñero se permite el uso de la primera persona de una manera oportuna. En la visita a Gilberto en la cárcel, una mañana de 1984, seis años después del crimen, Vicente Leñero se convierte en un elemento explícito de la historia con el propósito de concluir el monumental relato con unas breves líneas que dejarán en lo alto la tensión de incertidumbre y enigma persistente desde la primera página. En la celda, Gilberto le explica a Vicente Leñero los motivos de una pintura que conserva en la cabecera de su cama. Vicente Leñero lo interrumpe para formularle una pregunta que el lector también tienen en la mente:

–Gilberto, ¿mataste tú a tus abuelos?

*Lanzada de sopetón, la pregunta interrumpió el discurso explicativo del muchacho pero no logró confundirlo. Rápidamente giró el cuello para mirar y sostener la mirada sobre los ojos del interlocutor al tiempo que respondía, con aire categórico:*

*–Por supuesto que no.<sup>290</sup>*

---

<sup>289</sup> Ibidem. Pág. 237.

<sup>290</sup> Ibidem. Pág. 430.

## 2.15. Santa Evita / Lugar común la muerte

### TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

Tomás Eloy Martínez nació en Tucumán, Argentina, en 1934. Es autor del ensayo *Estructuras del cine argentino* (1961) y de los libros de relatos *La pasión según Trelew* (1974) y *Lugar común la muerte* (1979), así como de las obras de largo aliento narrativo *Sagrado* (1969), *La novela de Perón* (1985), *La mano del amo* (1991) y *Santa Evita* (1995). La importancia de su obra, traducida a treinta y seis idiomas, ha sido señalada por autores como Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes. Ha ejercido el periodismo. Es colaborador habitual de *La Nación* de Buenos Aires, *El País* y *The New York Times*. Dirige el Programa de Estudios Latinoamericanos de la Rutgers University, en Nueva Jersey. En 2002 obtuvo el Premio Alfaguara de Novela por *El vuelo de la reina*.

#### La obsesión de volar: escribir bajo tensión: ¿realidad o ficción?

##### Entramado de registros y puntos de vista

Tomás Eloy Martínez tiene la tendencia suicida de arrojar al abismo. Y salir ileso para contarlo. Cada una de sus obras está levantada a través de un proceso de elaboración efectuado como la aventura de un poseso por registrar episodios increíbles, que ponen de manifiesto la perturbadora relación entre realidad y ficción. Las facetas de contradicciones y ambigüedades de la existencia, en particular aquéllas que implican traumáticas tensiones políticas y militares empapadas de arribismo, espionaje, secuestros y asesinatos como las acontecidas en países latinoamericanos como Argentina; sólo son entendibles en un contexto narrativo que puede descubrirse en libros como *Los siete locos* de Roberto Arlt y *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, así como en la novela *Respiración artificial* y los volúmenes de cuentos *Prisión perpetua* y *Nombre falso* de Ricardo Piglia y, por supuesto, en la antología de relatos *Lugar común la muerte* y las piezas de largo aliento narrativo *La novela de Perón*, *Santa Evita* y *El vuelo de la reina* de Tomás Eloy Martínez.

Las obras de Tomás Eloy Martínez están encadenadas. Son resultado sucesivo de una labor periodística que deriva en estímulos para un empeño literario. De *Lugar común la muerte* a *La novela de Perón*. De *La novela de Perón* a *Santa Evita*. La labor periodística y el empeño literario en este tríptico de obras publicadas entre los años setenta y noventa está detrás de *El vuelo de la reina*,



de 2002; una pieza de ambigüedades en registros y desplazamientos temporales. La historia del periodista Camargo obsesionado por una joven mujer en una atmósfera social argentina de decepción moral y política es puesta en escena a través de la fusión del resumen narrativo y la transcripción de puntos de vista. Los recursos empleados en el marco de un estilo indirecto libre hacen que *El vuelo de la reina* transite de la tercera persona del singular a la primera persona y luego pase a la segunda persona. Este juego de voces es sugerente: la novela que leemos es la que pretendió escribir Camargo y eso lo encontramos precisamente cuando el relato adquiere ese tono confesional de la segunda persona del singular. Este intercambio coral provoca que durante la lectura aparezca en escena la incógnita: ¿Quién cuenta la historia? ¿El autor, un narrador o el personaje? El recurso literario despierta, por ambiguo, la sospecha en el lector que termina por poner en duda la fiabilidad del instrumento –autor, narrador o personajes– con el que se cuenta la historia. Sin embargo *El vuelo de la reina* tiene, como la mayoría de las obras de Tomás Eloy Martínez, una tabla de salvación que permite recobrar la confianza: la exhibición desnuda de la estructura de la obra en cada una de éstas, de los respectivos procedimientos y entramados para la elaboración de las mismas, proporciona una potente dimensión de verosimilitud y credibilidad –una forma de verificación de que lo que se cuenta ocurrió en la vida, por real; o en la imaginación del autor, por ficción– y nos produce además formular una certeza: detrás de cada página escrita por Tomás Eloy Martínez habita una obsesión: escribir como si se tratara de cristalizar el deseo de volar.

*Para él, una novela es una abeja reina que vuela hacia las alturas, a ciegas, apoderándose de todo lo que encuentra en su ascenso, sin piedad ni remordimiento, porque ha venido a este mundo sólo para ese vuelo. Volar hacia el vacío es su único orgullo, y también es su condena.*<sup>291</sup>

Para el personaje de *El vuelo de la reina*, la noción Novela implica tránsito y, en consecuencia, escritura. El vuelo de una abeja ilustra ahí la idea que en *Santa Evita* aparece ejemplificada en las alas de una mariposa. El narrador de *Santa Evita*, Tomás Eloy Martínez, sueña con el cadáver de la mujer de Perón como si se tratara de una enorme mariposa suspendida en la eternidad de un cielo sin viento. La visión onírica no es aquí una simple forma de retórica o lirismo. Como el vuelo de una mariposa en aleteos sube y baja, *Santa Evita* se desenvuelve a través de una bifurcación de desplazamientos temporales que fluye hacia

---

<sup>291</sup> MARTÍNEZ, Tomás Eloy (2002): *El vuelo de la reina*. Madrid, Alfaguara, p. 296.

delante, cuando se relata la maniobra del cadáver, y hacia atrás: cuando se reconstruye la biografía de la vida advenediza que habitó aquella momia.

*Si esta novela se parece a las alas de una mariposa [...] también habrá de parecerse a mí, a los restos de mito que fui cazando por el camino, a la yo que era Ella, a los amores y odios del nosotros, a lo que fue mi patria y a lo que quiso ser pero no pudo. Mito es también el nombre de un pájaro que nadie puede ver, e historia significa búsqueda, indagación: el texto es una búsqueda invisible, o la quietud de lo que vuela.*<sup>292</sup>

La mariposa suspendida en el aire es el cadáver de un personaje y es la voz narrativa del autor. *Santa Evita* no es el relato de un escenario concreto llevado a cabo con antelación o ante la mirada de un testigo que puede ser el periodista-escritor que, además de averiguar, pueda sentirse con la autoridad de explicar, interpretar, valorar y juzgar ese escenario. *Santa Evita* es el relato de una búsqueda –la del cadáver– que produce nuevos escenarios; búsqueda protagonizada por un periodista-escritor que recopila documentación y recaba testimonios de primera mano que habrán de conformar un entramado visible y además explícito en el uso de la primera persona del singular como signo de la participación activa, necesaria e indispensable del autor vuelto personaje decidido a avanzar en esa búsqueda aún y cuando el destino se visualice incierto, desconocido, incomprensible.

*Los relatos son un insecto que uno debe matar cuanto antes y aquellas historias de Evita nunca eran para mí otra cosa que vanos aleteos en la oscuridad.*<sup>293</sup>

Tomás Eloy Martínez superó los momentos de marasmo, esos aleteos de abeja o mariposa en la oscuridad y en la confusión del armado de un rompecabezas sin contar con todas las piezas a la mano, con una idea:

*Escribir tiene que ver con la salud, con el azar, con la felicidad y el sufrimiento, pero sobre todo tiene que ver con el deseo.*<sup>294</sup>

El deseo y también la curiosidad y la imaginación son el motor de Tomás Eloy Martínez. El autor y sus personajes están decididos a avanzar en sus búsquedas hacia destinos desconocidos, inciertos hasta en el momento del punto final que hace volver al lector al inicio de cada obra. *El vuelo de la reina* concluye con la idea de Novela del personaje, novela que es la que el lector tiene en sus manos. *Santa Evita* concluye con el relato que dio origen al libro: una anécdota

<sup>292</sup> MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1995. Pág. 65.

<sup>293</sup> Ibidem. Pág. 85.

<sup>294</sup> Ibidem. Pág. 85.

determinante para el surgimiento de la aventura de elaboración de la obra, y una imagen: la del periodista-escritor personaje anotando las palabras inaugurales de la novela: Al despertar de un desmayo que duró más de tres días, Evita tuvo al fin la certeza de que iba a morir. Se trata de una frase con datos de precisión (*tres días*), que remite a una escena que muestra al personaje en una situación concreta (*Al despertar*), anunciando una fatalidad (*tuvo la certeza de que iba a morir*). Tomás Eloy Martínez termina la novela remitiéndonos no sólo al inicio del relato sino al origen del proceso de elaboración del mismo (Ver Apéndice 15). *Santa Evita* es consecuencia de *La novela de Perón*, publicada diez años antes, en 1985. *Santa Evita* es la reconstrucción del prolongado y traumático periplo oculto por desconocido del cadáver que, veinte años después de la muerte de Eva en 1952, fue rescatado de un sepulcro anónimo en Milán –no en Bonn como hasta entonces y durante mucho tiempo se creyó– y devuelto al viudo, como aparece en algunas escenas de *La novela de Perón*. No es gratuita entonces la incertidumbre que nos comparte Tomás Eloy Martínez al cerrar el relato de *Santa Evita* en la página 391: No sé en qué punto del relato estoy. Creo que en el medio. Sigo, desde hace mucho, en el medio. Ahora tengo que escribir otra vez. Tomás Eloy Martínez nos dice que al iniciar la obra desconocía el destino, pero lo estimulaba el deseo de emprender la aventura de la búsqueda, y nos dice también que al concluirla *tengo que escribir otra vez*. El mismo Tomás Eloy Martínez, autor y personaje, queda convertido en uno de los hilos que mantienen en suspenso el vuelo de la mariposa que es *Santa Evita*. El otro hilo es un personaje: el militar Moori Koening. Koening y Martínez son los hilos fundamentales de *Santa Evita*. Son los hilos que tensan esa bifurcación de desplazamientos temporales en los que se desplaza el flujo de la narrativa de la novela. La obsesión vuelta necrofilia de Koening por el cadáver de Evita y la obsesión del autor-narrador por cómo contar la historia y que en eso va exhibiendo todo el entramado de la obra durante toda la obra, dotando así a la misma de una dimensión metaliteraria.

*Santa Evita* es una investigación periodística y documental que revela escenarios extraordinarios, inverosímiles, que son contados a través de recursos de una obra de ficción, recursos que invalidan a la pieza como una obra de información y la legitiman como una obra de creación. Si las obras canónicas del estilo Nuevo Periodismo como *A sangre fría* de Truman Capote proyectaron las posibilidades de transcripción y lectura de hechos reales como una novela, *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez opera a la inversa: la transcripción y lectura de la ficción como un reportaje. Tomás Eloy Martínez consigue verosimilitud y credibilidad, incluso sin despegarse de lo que aparentemente en realidad

acontece. Pero sus procedimientos son profundamente literarios. Digo lo que *aparentemente en realidad acontece* porque *Santa Evita* demuestra que la verdad nunca es como parece por lo que, ante lo increíble, Tomás Eloy Martínez opta por mostrar todo el proceso de esa búsqueda que desemboca en esos escenarios extraordinarios en los que surgen sin explicación flores y veladoras encendidas al pie del ataúd oculto por los militares.

Para ordenar la experiencia de la búsqueda, Tomás Eloy Martínez pone en marcha una serie de recursos literarios, como la utilización constante de monólogos. De esa forma reconstruye episodios enteros. Son la reconstrucción como testimonio recabado y transcrito en primera persona del singular. Las tensiones entre Eva Duarte y el general Perón, por la posible candidatura de la mujer a la vicepresidencia del país, podemos conocerlas a través de una voz que el narrador atribuye al famoso peluquero Julio Alcaraz, que la leyenda dice fue él quien peinó a Evita con el cabello hacia atrás con la frente despejada y un gran rodete aferrado a la nuca con horquillas. Alcaraz habla y Tomás Eloy Martínez escribe, pero esta manera de proceder despierta la sospecha y pone en duda la fiabilidad de ese intercambio de puntos de vista por ambiguo. ¿Quién habla por fin? ¿El personaje o el autor? La respuesta la proporciona el mismo Tomás Eloy Martínez antes de empezar ese monólogo que explica como el libre juego de leer escribiendo. Alcaraz habla. Yo escribo. Sin embargo, el propio Tomás Eloy Martínez se ha visto obligado a revelar una y otra vez que ese relato en primera persona es falso como testimonio de Alcaraz. Ese relato es, como he dicho, la reconstrucción de un episodio transmitido como un monólogo, como un testimonio. Tomás Eloy Martínez utilizó el nombre de Alcaraz para tal fin y con el propio consentimiento de la persona y eso le ha hecho pensar en alguna ocasión: Es muy extraño cómo algunos personajes reales se prestan a ser personajes de ficción. Ese procedimiento hace que la pieza quede invalidada como periodismo que exige, en sus métodos, implacabilidad. No estoy juzgando el comportamiento narrativo de Tomás Eloy Martínez. No es justo en este contexto porque *Santa Evita* nació como obra de ficción, como novela que transmite credibilidad y veracidad. Pero novela al fin. Por ello me permito subrayar este rasgo en el sentido de que una obra de información, como un reportaje —que es lo que parece *Santa Evita*—, debe lograr credibilidad y veracidad exclusivamente por los métodos de la precisión, la verificación y el cotejo de lo que se escribe con la realidad. No mentir. No inventar. Este prurito no invalida la aplicación de procedimientos literarios para el periodismo, al contrario. Pero exige, reitero, implacabilidad. Lo que Tomás Eloy Martínez pone de manifiesto, en cambio, es creatividad y lo hace cuando aplica otros recursos al respecto, como cuando

vuelve a reconstruir la historia de la candidatura frustrada a manera de un guión cinematográfico; o como cuando organiza sus dilucidaciones sobre la construcción del mito de Evita por medio de una alineación de escenarios en los que fusiona resumen y reconstrucción en tercera persona.

De igual forma ocurre con los relatos de *Un lugar común la muerte*. No miente ni inventa, pero pone de manifiesto las emociones, los pensamientos y la imaginación como elementos subjetivos legítimos, pero incorrectos para quienes, al leer los relatos, tengan en la cabeza la necesidad de que el ejercicio de la profesión está basado exclusivamente en la aspiración a la pretendida objetividad periodística. Tomás Eloy Martínez consigna lo que no fue o es: lo que pudo ser o lo posible:

*Acaso advirtió Perse que una de las ventanas se había entreabierto y que la lluvia podía deslizarse dentro del cuarto; acaso sintió frío y le pidió a Dianne que le alcanzara una cobija. Durante la tarde ocurrieron –lo sé– todas esas cosas, pero debido a la penumbra que envolvía a Perse, el orden de los momentos se me confunden. Vi, a lo lejos dos promontorios rocosos que se alzaban sobre el mar y un velero que pasaba entre ellos. Vi, cuando la lluvia seguía cayendo, la repentina floración de un arco iris. Vi las manos de Dianne ocupándose en la preparación de un té de jazmín, que luego serviría en tazas de porcelana. Sólo Perse se me escurría de la mirada, como si fuera un hombre dentro de un sueño.*<sup>295</sup>

Al relatar el encuentro con el poeta postrado en su lecho de agonía, Tomás Eloy Martínez se desprende de la realidad y convierte en una categoría literaria a las suposiciones que producen las escenas de hombres a punto de morir, como Perse, que vemos en *Lugar común la muerte*. La memoria y el olvido se conjugan para reconstruir la experiencia a través de lo que se cree haber visto o soñado. Se resucita a la realidad a través de la invención. Las sospechas y los estados oníricos funcionan como elementos que tensionan los hilos anecdóticos de los relatos que, por otra parte, están empapados de un lirismo empalagoso que vemos cuando el autor nos describe que otro cigarrillo asoma entre los dedos del cronista venezolano Guillermo Meneses, y los filamentos del sol, que pasan sobre sus manos [...] que navegaba sobre sus piernas, se recluye detrás de las colinas y algunas mariposas toman por asalto el aire de afuera.

*LUGAR COMÚN LA MUERTE* es un libro intencionalmente literario. El tiempo le ha proporcionado esa dimensión. Escritos originalmente durante los años sesenta y setenta como materiales ejemplares de periodismo cultural, publicados en diarios

---

<sup>295</sup> MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1998): *Lugar común la muerte*. Argentina, Planeta, pp. 55-56.

y revistas de Buenos Aires y Caracas, los relatos de este volumen han sido reunidos aquí con alevosía y ventaja para mostrarse como coincidencia de una constante: la elaboración de perfiles y biografías de autores desaparecidos y de entrevistas con escritores para quienes lo inevitable es inminente porque así lo anuncian sus condiciones físicas y sus meditaciones: temores y esperanzas; la muerte se aguarda en insomnios interminables o en sueños a duermeverla que aspiran a ser escritos por sus dueños o por intrusos como un periodista. Si se aspira a algo es porque hay destino y el único destino cierto es la muerte. La muerte es otra forma de vida. La vida de la muerte está en la memoria. Contra el olvido, la palabra. Eso es, en efecto, una de las profundas motivaciones de los empeños narrativos de Tomás Eloy Martínez: escribir para darle sentido y forma a la experiencia. Escribir para existir. El destino que alcanza a los personajes de *Un lugar común la muerte* es un destino particular que es además colectivo. Ese destino pertenece a todos los que pisamos este mundo. La suerte personal es también compartida. Así se trate de la suerte del mito o del anónimo, ésta debe ser revelada y compartida y para ello está el periodismo como instrumento para preguntar y escuchar, averiguar y comprender.

La estructura de *Lugar común la muerte*, conformada originalmente en 1978 por quince relatos agrupados en dos capítulos, Eclipses y Destrucciones, fue enriquecida en una edición reciente (1998) con una addenda de cuatro textos que le ha proporcionado al volumen un sentido análogo a la *Divina Comedia*. Con ese apéndice, *Lugar común la muerte* adquirió una división en tres partes como el poema de Dante. Pero si en éste la visión es épica del más allá, visitado por el vate en compañía de Virgilio o Beatriz, en *Lugar común la muerte* la visión es predicativa en cuanto a que el periodista se aproxima a lo desconocido enunciando la cualidad mortal de los personajes.

En el relato “Perón sueña con la muerte”, fechado en 1970, Tomás Eloy Martínez muestra al general argentino vulnerable ante cualquier presagio de aniquilación, sugestionado por las malas artes agnósticas de su secretario. Perón está ausente físicamente del escenario inmediato (el diálogo del periodista con el secretario por diversos espacios públicos en Madrid: una oficina, una taberna, una plaza —la de Oriente—), pero es visible, lo vemos y lo escuchamos, por medio de la acción de las palabras y la yuxtaposición de puntos de vista. Cuando leemos de esta forma que el secretario de Perón, José López Rega, le dice a Tomás Eloy Martínez cómo el General se despertaba sobresaltado por las turbulencias que habitaban en su cerebro mientras dormía; no tenemos más remedio que pensar que este relato nutrió a *La novela de Perón*, publicada quince años después, en 1985. La puesta en escena de esta obra de gran aliento

narrativo corresponde al primer episodio de la novela en el que una vez más, subraya la voz narrativa, el general sueña con adversidades y es asistido por su secretario. Perón está montado en el avión de regreso a Argentina después de un prolongado exilio en Madrid. Como lo haría años más tarde en *Santa Evita* en todas sus consecuencias, Tomás Eloy Martínez ensaya en *La novela de Perón* una serie de recursos y procedimientos, en particular esa bifurcación de planos temporales por los que fluye la narrativa hacia delante, cuando vemos el avance de la acción presente: al personaje retornando de su exilio para morir un año después en su patria; y hacia atrás, cuando se reconstruye el pasado y se transcriben las propias memorias del General a través de una yuxtaposición de puntos de vista y la reproducción de testimonios transmitidos por una voz narrativa que cuenta la historia de manera ambigua porque se pone de manifiesto y va exhibiendo el entramado y el proceso de elaboración de la obra. Una muestra al respecto puede encontrarse en las páginas en las que se resume la introducción a un diálogo con el General:

*En la primavera de 1970, casi cuarenta años después de los hechos que estamos a punto de narrar, el poeta César Fernández Moreno y el incipiente novelista Tomás Eloy Martínez interrogaron al general Perón en Madrid sobre la cuartelada que acabó con el gobierno democrático de Hipólito Irigoyen en la Argentina e inició una seguidilla de protectorados militares.*

*Las guardias civiles a la entrada de la quinta, las perritas caniche, el palomar, el fresno: ya conocen ustedes el escenario. La voz ronca del General invitando a pasar, López Rega disponiendo los grabadores, Isabel ofreciendo a los caballeros una tacita de café: ahorraremos todo eso. Recogeremos sólo el desnudo diálogo donde las voces se entremezclan y rearman el pasado (ese pasado) tal como fue.*

*Los visitantes llegaron bien pertrechados, con fragmentos de discursos, opiniones que Perón había dejado caer en el curso de los años y hasta el erudito mamotreto de una profesor gringo a quien el General se obstinaba en alterarle las vocales del apellido. El dueño de casa no disponía de más armas que su memoria, pero en ella había un fenómeno de vivezas largamente resumidas.<sup>296</sup>*

La yuxtaposición de puntos de vista en un mismo párrafo despierta otra vez la sospecha: ¿Quién cuenta la historia? ¿El propio autor o un narrador? La voz narrativa aparece incluida en la primera persona del plural y alude al autor de la obra en la tercera persona del singular. Este artificio es notable en las reconstrucciones de escenarios y está lejos de ser una limitante como suele

<sup>296</sup> MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1996): *La novela de Perón*. Buenos Aires, Planeta, pp. 222.

considerarse con regularidad al uso de la primera persona en sus diversas facetas. Tomás Eloy Martínez es inteligente en la forma en que decide cambiar la perspectiva del relato en términos discursivos cuando se trata de subrayar dudas, contradicciones y, sobre todo, poner en orden la información tal como lo hace, por ejemplo, cuando proporciona una alineación cronológica por años con los episodios decisivos del General, antecedida por unas líneas que dicen así:

*Quizá tanto zigzag en la vida de nuestro héroe desorienta al lector. Como en la historia se avecinan hechos de índole militar (¿o tal vez política?): se avecinan inundaciones donde aguas de las más variadas especies habrán de confundirse, parece prudente hacer un alto y recordar ciertos detalles de interés.*<sup>297</sup>

La primera persona es una constante en la obra de Tomás Eloy Martínez. Es una primera persona del singular que alude al autor en “Perón sueña con la muerte”; o en plural que refiere a la voz narrativa de *La novela de Perón*. Ese Yo o ese Nosotros es una constante como recurso que, sin embargo, ya lo anunciaba, no delimita a eso al rasgo estilístico de Tomás Eloy Martínez que, como autor, es ecléctico y versátil y eso lo demuestra cuando desaparece de la escena como autor y como voz narrativa que opta por la invisibilidad para contarnos, por ejemplo, cómo fueron los últimos días de Filiberto Hernández y la metamorfosis de su cadáver que requirió maniobras patéticas y cómicas para sepultarlo.

Este mismo empleo de la tercera persona por parte de un narrador invisible está registrado en “Los sobrevivientes de la bomba atómica”. Después de veinte años de la desgracia que cayó en Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945, Tomás Eloy Martínez viaja a los escenarios para recabar testimonios de los sobrevivientes. El estilo indirecto libre privilegia la reconstrucción de escenas a través de las observaciones y las palabras de los personajes, pero de igual forma le permite al autor emplear un tono discursivo para resumir sin involucrarse explícitamente:

*El 6 de agosto de 1945, la señora Kada bajó a la ciudad antes del amanecer. Era verano y, como la escuela estaba cerrada, dejó a su hija de nueve años con una lista de tareas domésticas: cortar juntos, ponerlos a secar, limpiar la casa, ejercitarse con los pinceles y dar de comer a los pollos. Makiko se levantó con ánimo de trabajar, pero antes quería ver la suave danza del sol alzándose sobre el mar y las colinas. El cielo estaba opaco, velado por tenues vellones de bruma, y el sol de esa mañana brotaba pálido, destemplado, como si no se sintiera en armonía consigo*

---

<sup>297</sup> Ibidem. Pág. 220.



*mismo. Sobre la ceja misma de la colina donde estaba la casa de los Kada se alzaba un amenazador coro de nubes.*<sup>298</sup>

El procedimiento empleado por Tomás Eloy Martínez, su actitud como narrador que desaparece para privilegiar la transcripción en tercera persona de toda la información que ha resultado de esa mayéutica periodística de preguntar con insistencia para que los informantes cuenten la historia contando el drama particular; acerca demasiado su relato al reportaje canónico al respecto: *Hiroshima* de John Hersey (ver 2.10.). Hersey se trasladó al lugar de los hechos un año después y reconstruyó aquellos ingratos momentos a través de la yuxtaposición de los puntos de vista de seis supervivientes antes, durante y después del acontecimiento. A ese relato original, Hersey agregó un apéndice en 1985 para conocer cuál había sido el destino de esos seis personajes cuarenta años después. A su relato original de 1965, Tomás Eloy Martínez también le agregó un apéndice en su edición de 1998 y se trata de una serie de testimonios de sobrevivientes como de los militares americanos que arrojaron la bomba, recopilados de primera mano a través de entrevistas o de documentación, y que excluyó originalmente porque desencajaban en el procedimiento literario con que construyó la primera y única versión del relato. En este apéndice, Tomás Eloy Martínez presenta los testimonios en primera persona, ordenados a la manera en que Elena Poniatowska organizó el conjunto coral de *La noche de Tlatelolco* y Ryszard Kapuscinski en *El emperador*.

*El Enola Gay despegó de la base de Tinian a las 2.45 de la madrugada. Su peso total, incluyendo al de Little Boy y el de los veintiséis mil quinientos litros de nafta, era de sesenta y cinco toneladas.*

[...]

¿Qué hemos hecho, Dios mío?

*Frase anotada por Robert Lewis en el diario de a bordo y transcrita por William L Laurence en The New York Times.*

[...]

La corona es la capa más exterior y transparente del sol. En algunas regiones fulgurantes, la temperatura llega a los dos millones de grados. Esa es la fuente de comparación más próxima para el fuego que arrasó Hiroshima.

*Boletín del Japan Council Against A & H Bombs, enero-febrero de 1965.*

[...]

Cuando miré mi brazo derecho, advertí que la piel se me había salido desde el codo hasta la punta de los dedos, como un guante.

*Yoshihiro Komura (nacido en 1933).*<sup>299</sup>

<sup>298</sup> MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1998): *Lugar común la muerte*. Buenos Aires, Planeta, p. 191.

<sup>299</sup> Ibidem. Págs. 271, 272 276 y 277.

La suerte y el destino particular de los mitos y de los anónimos es la suerte y el destino colectivo. Tomás Eloy Martínez busca detrás de los cadáveres y de los fantasmas que sobreviven y dan testimonio de aspiraciones y desgracias. Es una búsqueda obsesiva tras los huesos de Evita, las penumbras de Perón, los insomnios y los sueños de escritores a punto de conocer lo inevitable y la desdicha de inocentes que apenas esquivan el asesinato con la alevosía y la ventaja más criminal de todos los tiempos. Tomás Eloy Martínez tiene la tendencia suicida de arrojarse al abismo. Se ofrece inmolador para resucitar los cadáveres y los fantasmas. Y lo consigue. Y también sale ileso porque, antes de caer, pone en marcha las alas de la escritura, la suya, con las que emprende un vuelo personal, nutrido en la tradición literaria del periodismo, con el que avanza hacia la superficie.

## 2.16. Los días del terremoto CARLOS MONSIVÁIS

Como testimonio de la historia en marcha: grandes acontecimientos públicos y pequeños hecatombes particulares, la crónica es una tradición vigorosa en México. Desde La Conquista y la época de La Colonia en el siglo XVI, la crónica es una expresión que proporciona sentido y forma al acontecimiento, incluso lo consolida como gesta en la que aparece con privilegio la reconstrucción de atmósferas sobre el dato directo. *La historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo es un ejemplo significativo al respecto.

Género bondadoso, abierto a la variedad de discursos y perspectivas, del resumen a la descripción, la crónica es posibilidad de registro de las aspiraciones y las costumbres del México independiente que surge durante el siglo XIX con la obra de autores como Manuel Payno, Guillermo Prieto, Francisco Zarco, Ignacio Manuel Altamirano y Manuel Gutiérrez Nájera. La crónica como ruta expresiva de la narrativa que describe el traumático tránsito incompleto de lo tradicional a lo moderno, en un país y su sociedad como el México de la primera mitad del siglo XX, alcanzaría un auge en la prosa de Salvador Novo, José Alvarado y Fernando Benítez; auge que continuaría durante los años sesenta con Ricardo Garibay, José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska (ver II.19.), Vicente Leñero (ver II.15.) y José Joaquín Blanco<sup>300</sup>, y se prolonga hasta nuestros días con Emiliano Pérez Cruz, Juan Villoro y una pléyade de jóvenes periodistas y reporteros<sup>301</sup>. Sin duda, la crónica hecha durante la segunda mitad del siglo XX está alimentada por la obra de los autores mexicanos ejemplares y por la de autores extranjeros como Truman Capote, Norman Mailer, Tom Wolfe y la legión de escritores y periodistas del estilo Nuevo Periodismo. La crónica hecha durante la segunda mitad del siglo XX en México lo mismo da cuenta de los escenarios dominantes que los episodios del emergente universo contracultural y para ello se han puesto de manifiesto actitudes y procedimientos que revitalizan el género, profundizando en

---

<sup>300</sup> En la antología de la crónica en México *A ustedes les consta*, publicada por Ediciones Era en 1980, Carlos Monsiváis muestra con profundidad toda esta operación creativa e informativa de la cultura mexicana a partir de una selección de la prosa narrativa apegada a la realidad de sus días de autores de diversas generaciones a lo largo de dos siglos, precisamente de Manuel Payno a José Joaquín Blanco y Jaime Avilés.

<sup>301</sup> Con el propósito deliberado de continuar lo que Carlos Monsiváis llevo a cabo con *A ustedes les consta*, Jaime Valverde Arciniega y Juan Domingo Argüelles elaboraron, para Editorial Patria en 1992, *El fin de la nostalgia. Nueva crónica de la ciudad de México*, con prólogo del propio Monsiváis. Esta obra es una muestra exhaustiva de lo que han hecho algunos cronistas mexicanos nacidos después de 1950 en publicaciones originadas en la capital del País. En este contexto se incluyen trabajos de Sandro Cohen, Herman Bellinghausen, Víctor Roura, Roberto Vallarino, Pablo Espinosa, Víctor Ronquillo, Enrique Serna, Roberto Zamarripa, Carlos Martínez Rentería y Naief Yehya, entre otros.

los temas y aplicando recursos literarios como el punto de vista y el uso del diálogo. El escritor y cronista mexicano Carlos Monsiváis es ejemplar en este sentido –es, de hecho, el adalid de la herencia de la crónica en México como para Sudamérica lo son autores como Tomás Eloy Martínez (ver II.16.) y Eduardo Galeano– sin esconder su relación directa y su estimulante entusiasmo para con el Nuevo Periodismo.

En el principio de sus días como cronista –años sesenta–, el interés estaba concentrado en la contracultura y las tendencias empapadas de los nuevos estilos incubados desde los Estados Unidos. Las noticias de las revoluciones sociales en el vecino país del norte se filtran en México y de eso da cuenta Carlos Monsiváis en algunos materiales de su libro *Amor perdido*, de 1977, en los que refiere como a fines de 1966 ya cundían en México versiones nativas de los *hippies*: los *jipitecas* (“La naturaleza de la onda”) y como la burguesía mexicana también experimentaba un interés político liberal (“El *disidente* (*Radical Chic*): los burgueses con corazón de masa”) a propósito de la entonces reciente publicación de *La izquierda exquisita* de Tom Wolfe: relato en el que se muestra cómo la élite social neoyorquina está subyugada por los grupos radicales como los Pantera Negras, al describir los prolegómenos de una celebración en el departamento del director de orquesta Leonard Bernstein.

LOS DÍAS DEL TERREMOTO es la crónica emblemática de Carlos Monsiváis y está contenida en *Entrada libre*. Es una crónica compuesta por monólogos: monólogos del autor, monólogos de los personajes. Yuxtaposición de registros: síntesis interpretativa y voces que muestran los hechos por medios de la acción de sus palabras (ver Apéndice 16); voces no identificadas, anónimas, como un recurso elevado a categoría por Ryszard Kapuscinski en *El emperador* (ver 2.11); voces que conforman conjuntos corales insuperables, como el de *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska (ver 2.18), que revelan la noción mayéutica del periodismo: preguntar con insistencia para que los informantes cuenten al contarse.

### **PEDAGOGÍA DE LA INTERPRETACIÓN Y DE LA IMAGINACIÓN, CREATIVIDAD Y RECURSOS LITERARIOS AL SERVICIO DEL PERIODISMO**

En la mira están los estímulos, las expresiones y los comportamientos propiciados por situaciones límite. Por los escollos que impone la naturaleza y la cultura en una sociedad en marcha sin orden, en pleno crecimiento desbordado

en términos demográficos. Carlos Monsiváis apunta y da en el blanco que no es exactamente el centro del círculo: es profundamente periférico. Carlos Monsiváis proporciona una lectura a cada suceso, una interpretación cargada de sociología; deja que entre la razón como resistencia a la ideología dominante y a los prejuicios que conforma la imagen de un país gobernado con indiferencia: burocrático, negligente, corrupto. Si la pretendida objetividad periodística se impone como el único destino posible para el periodismo imparcial, ceñido única y exclusivamente a los hechos; Carlos Monsiváis indica otra ruta. La ruta necesaria. La ruta incómoda por egolátrica pero duradera para un periodismo honesto: la reivindicativa de la subjetividad del cronista.

Sin instalarse de manera privilegiada en la primera persona, como suele ocurrir en estos casos, Carlos Monsiváis impregna a la prosa de su pensamiento para subrayar dudas y contradicciones. El esfuerzo analítico subordina a la tarea reporteril. La noticia rutinaria es lo que se observa y lo que puede ofrecerse como mercancía informativa en el proceso de la industria de la comunicación. Pero la noticia reveladora es lo que está oculto: lo que significa y lo que sugiere, lo que representa como oportunidad para hacer de eso –el hecho observable– un modo de conocimiento. El trabajo de Carlos Monsiváis está fundamentado en una labor de despacho pero sin permanecer sentado: de pie, informado, documentado hasta la saciedad, atento por la ventana a lo que acontece en la calle y dispuesto a salir corriendo para verificar la actualidad que pasa por delante. Carlos Monsiváis se desprende de lo que observa para dotarlo de antecedentes y contextos que permitan una comprensión penetrante. En el fondo, Carlos Monsiváis está empapado de actualidad, pero no se supedita a la inmediatez de la realidad. La inmediatez es registrada, sí, pero también estudiada, analizada, interpretada. Carlos Monsiváis es un cronista que fusiona información y opinión, que yuxtapone registros: descripción de escenas y resumen explicativo, anécdota y análisis, en un ejercicio que desemboca en relatos entre el artículo, la crónica, el reportaje y el ensayo; un ejercicio que anula fronteras y géneros, híbrido interpretativo, periférico y penetrante sobre un suceso, incluso mejor aún, para ser precisos, sobre un detalle o un momento significativo del suceso. Sus crónicas no son La Crónica del Evento. Son la crónica de un fragmento particular –pero no aislado– y elocuente de la generalidad de la realidad observada y estudiada. Sus crónicas son el registro del detalle de la realidad como instrumento para desarrollar discursos expresivos que den sentido y forma a las atmósferas de los sucesos y su explicación.

En las crónicas de su libro *Entrada Libre*, de 1987, Carlos Monsiváis pone de manifiesto su asistencia a escenarios mexicanos de los años ochenta producidos

por los efectos de accidentes (“San Juanico: los hechos, las interpretaciones, las mitologías”), tragedias (“Los días del terremoto”), injusticias (“Juchitán: ¡Ay zapoteco, zapoteco, lengua que nos das la vida!”) y espectáculos (“¡¡¡Gooo!!! Somos el desmadre”) como forma de acceso al conocimiento y a la comprensión de los comportamientos y las conductas de la colectividad con nombre propio: Sociedad Civil, símbolo de resistencia a gobiernos ineficientes.

Carlos Monsiváis concentró en *Entrada Libre* sus empeños por registrar la colectividad y sus reacciones frente a acontecimientos de impacto en todas sus consecuencias. Esos empeños pueden entenderse como resultado de un proceso de inducción iniciado una década atrás, cuando entonces la individualidad que dio rostro y nombre propio a las expresiones del espectáculo y la política que estimularon la vida mexicana durante los años setenta eran el centro de su interés y de ello dan cuenta los materiales de su libro *Amor perdido*, de 1977. La suma de ambas publicaciones antológicas llegaría hasta 1995, con *Los rituales del caos*: materiales sobre el consumo de emociones propiciados por la explosión demográfica que da la bienvenida a la convivencia multitudinaria y la diversidad que impone inevitablemente jerarquías y demanda para cada cual estímulos en un marco de extremos de existencia desigual. En ese tránsito del individuo que, en contestación a la autoridad, se incorpora a la sociedad para reconocerse y ejercer atributos que le permitan superar las catástrofes y sublimar los momentos de apogeo como conquistas propias y exclusivas; Carlos Monsiváis se ha trasladado de escenario en escenario, como dotado por el don de la ubicuidad, para contar e interpretar la existencia de un país desde la reivindicación de los derechos civiles.

EL DESEMPEÑO DE CARLOS MONSIVÁIS COMO CRONISTA sugiere discernir sobre las intuiciones y las nociones en torno a la práctica de la crónica como una tradición arraigada, y como un instrumento de aproximación a la actualidad con alcances de categoría literaria, histórica y, por supuesto: en efecto, periodística. Tiempo, técnica y moral concurren en el ideal CRÓNICA –así: con mayúsculas–: registro de la inmediatez de la realidad que todavía no es Historia en el que se permite el ejercicio de la voluntad formal que puede, por el decoro en la aplicación de procedimientos literarios:

1. Sublimar el empeño de dar noticia
2. Subordinar la urgencia informativa
3. Desterrar para siempre la nefasta visión de los materiales periodísticos como mercancía.

La estructura y la escritura misma de esta crónica sobre la catástrofe del 19 de septiembre de 1985 en la ciudad de México aparecen deliberadamente desorganizadas. Ante el acontecimiento inesperado y que se precipita, la estructura y la escritura resultan atropelladas. No obstante la línea cronológica de un diario de notas inaugurado en el momento de la tragedia y culminado cuatro meses después, “Los días del terremoto” está elaborada a base de infinidad de fragmentos particulares: pequeñas historias, breves escenas y cortos testimonios obtenidos de primera mano, o recopilados como documentación; independientes unos de otros pero no aislado y elocuentes de la situación general.

Al lado de esta exhibición pirotécnica, distinguible por el uso tipográfico en cursivas y el punto de vista, aparece la dilucidación del cronista, dilucidación yuxtapuesta a cada abstracción descriptiva del suceso; dilucidación transmitida de manera afectada por ese encadenamiento de oraciones que conforman largos párrafos empapados de citas y adjetivos y culminantes con sentencias y máximas que se quedan impresas en la memoria del lector<sup>302</sup>. El fragmento en el que refiere a los efectos del terremoto desde el punto de vista de uno de los sentidos es ejemplar al respecto:

*El olor es penetrante, distinto, en cierta manera inaugural. Es un olor atribuible a la muerte, a las fugas de gas, a la percepción trastornada, al susto que se esparce en frases: “No fumen, no prendan cerillos, pasen con cuidado, aléjense, aquí hay peligro”. En el centro, en la colonia Roma, cerca de los ostentosos fiambres arquitectónicos, el olfato actúa a la caza de datos de alarma, de informaciones que ratifiquen la condición agónica de los lugares. En la exacerbación olfativa hay pánico, sospecha de hedores inminentes, certeza de que, entre otras cosas, la ciudad no es ya la misma, porque uno está consciente, ávidamente consciente de la terrible variedad de sus olores.*<sup>303</sup>

---

<sup>302</sup> Este rasgo de la escritura de Carlos Monsiváis es emblemáticamente original y destacado en los estudios sobre su obra. La desaparecida revista mexicana *Viceversa* ofreció un número monográfico (el 49, de junio de 1997) sobre la trayectoria y la obra de Carlos Monsiváis. Álvaro Enríque elaboró un estudio, “Carlos Monsiváis como inexactitud histórica” en el que sintetiza en unas líneas la característica de la prosa de nuestro autor tendiente a la elaboración de conclusiones como sentencias. Escribe Enríque: La prosa de Monsiváis funciona con un mecanismo similar al de la buena conversación. En sus narraciones, artículos, crónicas y ensayos entran en juego la afirmación de una idea, la exposición de sus razones y la disposición de ocurrencias que, a manera de coda, confirman la primera afirmación. Las frases dispuestas con una cadencia sentenciosa de aires bíblicos, se siguen unas a otras encadenadas por notas de ingenio a menudo memorables.

<sup>303</sup> MONSIVÁIS, Carlos (1987): *Entrada libre*. México, Ediciones Era, pp. 18-19. Las crónicas de este libro aparecieron originalmente en publicaciones periodísticas. “Los días del terremoto” fue publicada el 22 de septiembre de 1985 en la revista *Proceso*.

Como cronista, Carlos Monsiváis privilegia el aquí y el ahora de los sucesos: utiliza constantemente el presente histórico para decir por ejemplo que esos olores

*Se perciben a tres cuadras. Casi nadie reprime el llanto y las náuseas. Es arduo el reconocimiento: hay muchos cuerpos deformes, aplastados, mutilados, hinchados, las facciones convulsas, fijadas en el instante del terror.*<sup>304</sup>

Los diálogos son escasos en los monólogos del discurso de autor contenido en “Los días del terremoto”, pero los encontrados son notables y contundentes en captación de atmósferas, gestos y tonos coloquiales cuando el cronista procura reconstruir en estilo indirecto libre en tercera persona algunos de los escenarios, como ocurre al consignar la presencia de una celebridad en las labores de rescate:

*26 de septiembre. “De aquí no me muevo hasta hallar a mis parientes”.*

*El casco de aluminio, la barba crecida, el pantalón de mezclilla, los anteojos de plástico. El célebre tenor Plácido Domingo aterrizó en México el domingo 22. Sus tíos, con quienes vivió de niño, y sus primos, eran habitantes del Nuevo León, y él se ha precipitado en su búsqueda: “De aquí no me muevo hasta hallar a los míos”. Desde su arribo coordina el abasto de material, equipo y alimento para las brigadas de rescate. Él lo repite: “Me importa hacer valer mi fama para obtener la ayuda internacional”.*

*Un altavoz notifica:*

*–Se necesitan cinceles, discos para cortadora, gasas en grandes cantidades, pinzas mecánicas, batas, agua oxigenada, maskinteip, vinagre, inyecciones para tétanos, formol, lámparas, mantas, alcohol, gasolina diesel, baterías.*

*–Se solicitan voluntarios para sopletes y rompedoras mecánicas.*

*–¿A qué hora llega la grúa?*

*–Ya sacaron otro muerto.*

*A Plácido Domingo lo asedian los reporteros nacionales e internacionales y él pide ayuda, exige que no se use la maquinaria, y a la pregunta de Jacobo Zabudowsky (“¿No teme que con el polvo se le arruine la voz?”) responde de modo escueto: “Me importa que los cuerpos se rescaten con dignidad”.*

---

<sup>304</sup> Ibidem. Págs. 28-29.



*A su alrededor, hay grúas “plumas”, trascabos, camiones de volteo, soldados, policías, voluntarios. Y él es el centro, él acompaña a las esposas de los presidentes De la Madrid y Reagan en el recorrido luctuoso, él es el confidente predilecto de los deudos, y él es quien reparte mascarillas, palas, linternas. Sus afirmaciones son tajantes: “Si se necesita dinero, que devuelvan lo que se robaron los políticos y empresarios en sexenios anteriores”, y su compromiso con las víctimas es inequívoco.<sup>305</sup>*

Entre relatos maravillosos y tristes, entre episodios que consignan la aparición de una lámpara anunciando el auxilio, Carlos Monsiváis va recogiendo escenas y testimonios que aluden al rescate con vida de algunos desaparecidos, al arribo de ayudas nacionales y de gobiernos e instituciones extranjeras, a la buena y magnífica voluntad que se detiene ante la escasez de recursos; y de la misma forma va elaborando conclusiones preliminares que va ordenando por lo regular a través de alineaciones:

#### *Catálogo de las reacciones*

*En un instante las seguridades se trituran. Un paisaje inexorable desplaza al anterior. Cascajo, mares de cascajo, varillas, la desolación es el mar de objetos sin sentido, de edificios como grandes bestias heridas o moribundas. El llanto desplaza a la incompreensión. El azoro anula el llanto. En los rostros lívidos las preguntas se disuelven informuadas. El dolor asimila el pasmo. El pasmo interioriza el sentido de la tragedia.*

*Absortos, los sobrevivientes peregrinan, ansiosos de un punto de apoyo confiable para su mirada. Los testimonios, con ligeras variantes, siguen una línea fija, la de la angustia extrema entre las convulsiones de la tierra, el crujido de los edificios, las demoliciones de la naturaleza, las escenografías del asolameinto:*

- *Los instantes previos al temblor, los detalles de la confianza: “Iba a entrar al baño... Dormía... Preparaba el desayuno... Llevaba los niños a la escuela”.*
- *La sensación intraducible del miedo, del fin de seres y de cosas.*
- *El proceso de la salvación individual. La solución inesperada. Las anécdotas del rescate.*
- *La culpa y la alegría de estar vivos.*
- *La preocupación indetenible por los demás, los hijos, la madre, el compañero o la compañera, la familia, los amigos, los vecinos.*
- *La prisa en el rescate de los seres próximos o de los perfectos desconocidos.*

---

<sup>305</sup> Ibidem. Págs. 53-54.

- *El enfrentamiento a la autoridad, representada por los cordones del ejército y de la policía, cuyo sentido de la disciplina pasa por encima de los requerimientos del dolor o de la solidaridad.*
- *La crisis de impotencia en individuos y grupos.*
- *Las primeras conclusiones morales y políticas, entre ellas la muy lacerante: a la acción de la Naturaleza la potenciaron la corrupción, la ineficiencia y el descuido. Esto se traduce en crítica al gobierno, que debe exigir calidad en la construcción y en el mantenimiento, y respeto a las normas de seguridad.<sup>306</sup>*

En la fusión de puntos de vista y registros, en esa yuxtaposición empapada de su mirada y de su pensamiento transcrito en tercera persona, Carlos Monsiváis contiene la tendencia a utilizar la primera persona del singular como suele ocurrir, ya lo decía, en los materiales reivindicativos de la subjetividad. Se contiene para evitar convertirse en un elemento de los hechos descritos. Mejor aún: se contiene porque no es un elemento de los hechos. Carlos Monsiváis aparece en la escena sólo —que no es poco— como un interprete del desastre y del espíritu cívico y nacional vigoroso que lo supera. Por eso utiliza en escasas ocasiones el Yo, y lo utiliza de forma oportuna, distinguible como recurso para subrayar la información obtenida de primera mano:

*4 de noviembre. La toma de la Secretaría del Trabajo  
(Los patrones por las ventanas)*

*En el paisaje en ruinas, junto a la tienda de campaña, un mitin asamblea permanente. El horario se establece. A las 4, Jean. A las 4:20 Tabe. A las 4:40 Skylon. A las 4:45 Creaciones Pop. A las 5 Brusette y Dimension Weld. Alas 5:20 Mayosi.*

*Ropa, alimentos, cobijas. En una hora veo desfilar enviados fugaces de diputados, predicadores de la dianética, voluntarias de San Ángel, representantes del SITUAM, del STUAM y de sindicatos pequeños. Un grupo feminista reparte comida...<sup>307</sup>*

Carlos Monsiváis cuenta el acontecimiento y sus consecuencias. Lo interpreta a través de pequeños y significativos episodios de la tragedia que desemboca en un híbrido que al final conserva su condición de reportaje dado el conjunto de fragmentos que conforman, en todas sus dimensiones periféricas y profundas, el *collage* de voces: el suyo, y el de la documentación y el de los informantes.

---

<sup>306</sup> Ibidem. Págs. 25-26.

<sup>307</sup> Ibidem. Pág. 101.

## 2.17. Sin blanca en París y Londres

### GEORGE ORWELL

A George Orwell se le ocurrió publicar un libro después de trabajar en un hotel de la capital francesa como lavaplatos y terminar por las calles británicas como vagabundo. La experiencia expuesta, aparentemente superficial, registra una profundidad perturbadora que hace de *Sin blanca en París y Londres* una genuina aproximación a los límites de la pobreza.

Insertado en el contexto de la geografía mundial en formación al final de la década de los años veinte, tras una primera guerra internacional y la revolución soviética, George Orwell, el joven Orwell de esos momentos, está también en conformación de una personalidad intelectualmente beligerante que ya se muestra en *Sin blanca en París y Londres*, su primera novela: una obra que es, desde la perspectiva actual, ya lo decía, una aproximación a los límites de la pobreza, de la pobreza histórica y contemporánea; pobreza que, como condición y actitud, acompaña detrás, inevitable, al progreso y al crecimiento parcial y fragmentado.

#### Vivo, luego escribo

Yo escribo sobre la pobreza, y mi primer contacto con ella fue en esa callejuela<sup>308</sup>, establece una voz narrativa en primera persona en la puesta de escena inaugural de la obra, una puesta en escena directa, sin preámbulos, sobre la experiencia de vida durante año y medio de un personaje en un hotel de la *rue du Coq d'Or* de París. De manera inmediata, implícita, la voz narrativa revela el motor del procedimiento que desarrolló para recopilar el material, un procedimiento periodístico por excelencia: penetrar en los escenarios por describir y permanecer ahí un tiempo. Obligado por las propias circunstancias de esos momentos: en la ruina monetaria, el personaje pasa por la experiencia expresamente como una táctica para triunfar sobre sí mismo, sobre la condición social de la que proviene; para demostrar su independencia, para ser otro. De esta forma Eric Arthur Blair sería desde entonces George Orwell. Geoge Orwell como otra persona que no personaje ni disfraz. Al margen de los motivos

---

<sup>308</sup> ORWELL, George. (1983): *Sin blanca en París y Londres*. Traducción de José Miguel Velloso. Barcelona, Ediciones Destino, p. 11.

biográficos que podrían explicar la razón de Blair de ponerle nombre y personalidad a su radicalismo, George Orwell encontró en la experiencia expresa la formulación de una denuncia profundamente personal y social, la misma denuncia que Günter Wallraff buscaría décadas más tarde disfrazándose de turco en la civilizada sociedad alemana. Wallraff lo haría obligado tras el bloqueo de las fuentes de información que vuelven inaccesible a los escenarios descritos finalmente. Orwell no ha sido obligado a transformarse en un actor que personifica al inmigrante que se vuelve un esclavo de los trabajos forzados en un hotel parisino ni experimenta ex profeso los modos de vida de vagabundo de un extranjero –aun en su propia tierra– por las calles londinenses. Wallraff buscó la denuncia, buscó convertir la sospecha del desprecio y el racismo al inmigrante en una certeza a través de su actuación como empleado extranjero en un restaurante de hamburguesas:

*Al tercer día de trabajo, tras las tareas en la freidora, la plancha y la barra, yo (Alí) me convierto en un eficiente y avezado “oficial de lunch”: mi cometido consiste en retirar envoltorios y restos de comida de las mesas y en limpiarlas pasándoles un trapo. Aquí se trabaja con dos trapos, uno para el tablero de las mesas y otro para los ceniceros. Pero a menudo, con las prisas que se nos imponen, ya no es posible distinguir un trapo de otro, aunque ello no molesta a nadie, dado que con frecuencia hay que limpiar también los retretes con el mismo trapo, con lo que el ciclo alimentario se cierra de nuevo. Siento horror.<sup>309</sup>*

Orwell encontró la misma denuncia con décadas de antelación al vivir la experiencia; la descubrió así:

*La suciedad en el “Hotel X”, en cuanto uno entraba en la zona destinada a los servicios, era repugnante. Nuestra cafeterie tenía mugre de años en los rincones oscuros, y el lugar donde guardábamos el pan estaba lleno de cucarachas. [...].*

*En la cocina la suciedad era peor. No es una imagen literaria, sino una mera comprobación de los hechos, decir que el cocinero francés escupe la sopa, bueno, si no tiene que comérsela después. Es un artista, pero su arte no es la limpieza. Hasta cierto punto, es sucio porque es artista, porque la comida, para tener buen aspecto, necesita un tratamiento sucio. Cuando, por ejemplo, le llevan al cocinero jefe un filete para que lo inspeccione, no lo coge con el tenedor, sino con los dedos, lo soba bien sobado, pasa después el pulgar por el plato y lo chupa para probar la salsa, vuelve a pasarlo y vuelve a chuparlo, luego se echa hacia atrás y contempla el pedazo de carne, igual que un pintor contemplaba un cuadro, y después lo*

<sup>309</sup> WALLRAFF, Günter (1987): *Cabeza de turco*. Traducción de Pablo Sorozábal. Barcelona, Anagrama, p. 33.

*pone amorosamente en su sitio con los dedos pringosos y gordos que se han lamido aquella mañana centenares de veces. Cuando está satisfecho coge un trapo, limpia sus huellas digitales del plato y se lo da al camarero. Y éste, desde luego, mete los dedos en la salsa, sus dedos asquerosos y grasientos que pasa constantemente por el pelo lleno de brillantina.*<sup>310</sup>

La miseria laboral y, en particular, el hambre del trabajador maltratado y del desempleado son un hallazgo en *Sin blanca en París y Londres*. Un hallazgo que se muestra a través de un proceso orgánico de la experiencia, proceso al que asistimos a partir del fondo de la caída del personaje y desde ahí al deterioro físico y psicológico del mismo hasta sus máximas consecuencias de indigencia; condición en la que, sin embargo, el personaje conserva el ingenio para reivindicar el despreciable oficio de lavaplatos y el inútil estado del vagabundo como reductos de las excentricidades de un pragmático sistema de consumo capitalista a favor del derroche y en detrimento de la mano de obra:

*Por si sirve de algo quiero dar mi opinión sobre la vida de un plongeur en París. Si uno lo piensa, resulta extraño que miles de personas en una gran ciudad moderna pasen sus horas de vela fregando platos en calurosas madrigueras subterráneas. La cuestión que planteo es el porqué de esta vida; para qué sirve, quién quiere que continúe y por qué no adopto una actitud simplemente rebelde, fainéant. Intento considerar la importancia social del plongeur.*

[...]

*Un plongeur es un esclavo, y un esclavo despreciado, que hace un trabajo estúpido y en gran parte innecesario. Se le mantiene trabajando, en última instancia, por la vaga sensación de que sería peligroso si no tuviera nada que hacer. Y la gente educada, que debería estar a su lado, participa en el proceso porque no sabe nada de él y por consiguiente lo teme. Digo esto del plongeur porque es el caso que estoy considerando, pero lo mismo se podría decir de muchísimos otros tipos de trabajos. Esas son sólo mis propias ideas sobre los hechos básicos de la vida del plongeur, elaboradas sin ninguna referencia a las cuestiones económicas inmediatas, y sin duda muy triviales.*<sup>311</sup>

El tono discursivo prevalece en estos momentos cuando la voz narrativa en primera persona expresa de manera contundente su indignación como modo de resistencia de las aspiraciones particulares ante la costumbre por la vulgar tolerancia y la violencia incalificable. Este discurso de autor explicativo lo volvemos a encontrar en las últimas escenas del relato, cuando proporciona con

<sup>310</sup> ORWELL, George. Op.cit. Págs. 85-86.

<sup>311</sup> Ibidem. Págs. 124,129.

dosis de humor e ironía un glosario sobre la jerga y las palabrotas británicas así como una guía numerada de los asilos londinenses para indigentes, guías que están ausentes, por supuesto, en la cartografía oficial de turismo y ocio. Y también cuando, en particular, el narrador hace algunas observaciones sobre los vagabundos:

*Pensándolo bien, los vagabundos son un curioso producto que merece la pena considerar. Es curioso que un grupo de hombres, compuesto por decenas de millares, se desplace constantemente por Inglaterra como otros tantos Judíos errantes. Pero aunque está claro que el caso merece ser estudiado, no lo está menos que no se puede iniciar este estudio sin desprenderse antes de determinados prejuicios. Estos prejuicios están arraigados en la convicción de que todo vagabundo es, ipso facto, un sinvergüenza. En nuestra infancia nos han enseñado que los vagabundos son unos criminales y, por consiguiente, en nuestra mente se forma una especie de vagabundo ideal o típico, un ser repulsivo y más bien peligroso, que prefiere la muerte a trabajar o lavarse y no pretende otra cosa que pedir limosna, beber y robar gallineros. Este vagabundo-monstruo no es menos falto que el siniestro chino de las historietas ilustradas, pero resulta difícil deshacerse de él. La misma palabra “vagabundo” evoca su imagen. Y la creencia en él enturbia los problemas reales de la vagancia.<sup>312</sup>*

Entre estas escenas discursivas, la voz narrativa yuxtapone otras estampas en las que retoma el discurso de los personajes –incluso él mismo– con el que reconstruye los sucesos y muestra las acciones en sus propias palabras y en sus propias actuaciones, como cuando nuestro narrador está instalado en una pensión de Londres con la advertencia de una intención que le sirve al periodismo: la curiosidad como instrumento para explorar de manera activa, con preguntas y observaciones, un escenario por describir:

*Dos o tres huéspedes eran ancianos jubilados. Hasta que los vi no me había dado cuenta de que en Inglaterra hay gente que no tiene otra cosa para vivir que la pensión y diez chelines a la semana para la vejez. Ninguno de esos ancianos tenía otros ingresos. Uno de ellos era muy comunicativo y yo le pregunté como se las arreglaba para sobrevivir. Me dijo:*

*–Bueno, nueve peniques cada noche para dormir hacen cinco chelines y tres peniques a la semana. Luego, tres peniques para afeitarse el sábado, que hacen cinco y seis. Después pongamos un rapado una vez al mes por seis peniques y tenemos tres peniques más por semana. De modo que te quedan cuatro chelines y cuatro peniques para comida.*

[...]

<sup>312</sup> Ibidem. Pág. 210.

*Vagué todo el día por las calles, por el este hasta Wapping, por el oeste hasta Whitechapel. [...] Era interesante observar la muchedumbre.*<sup>313</sup>

*SIN BLANCA EN PARÍS Y LONDRES* destila una posición ante el mundo, una noción de vida que señala la opresión y la injusticia para los que no tienen nada; una escritura agresiva contra la intolerancia social y política que Orwell iría puliendo de manera paulatina en trabajos periodísticos de combate como *Homenaje a Cataluña* y *El camino de Wigan Pier*<sup>314</sup> hasta construir dos de las piezas literarias emblemáticas al respecto: las novelas *Rebelión en la granja* y *1984*, fábulas críticas de las perspectivas de los sistemas autoritarios y totalitaristas. George Orwell es un personaje en *Sin blanca en París y Londres*, un personaje canónico de la ejemplaridad negativa de esa deprimente y agresiva cosmogonía desde lo humilde y lo desprovisto de influencia notable en los mundos literario, periodístico y cinematográfico<sup>315</sup>. Orwell accedió a los

<sup>313</sup> Ibidem. Págs. 142-143.

<sup>314</sup> En su libro *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. (Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1999. Págs. 168-169), Albert Chillón explica que Orwell escribió tres piezas que pueden ser consideradas precedente inmediatos del reportaje novelado contemporáneo y a la vez expresiones de las dos opciones con que contestó al *establishment* cultural de su país: el vagabundeo y el socialismo. De la primera opción es fruta *Sin blanca en París y Londres*, dice Chillón; y de la segunda, *Homenaje a Cataluña*, publicada en 1938 como un documento periodístico y autobiográfico sobre la participación de Orwell en la guerra civil española como reportero y después como integrante de las milicias republicanas; y *El camino de Wigan Pier*, trabajo de 1937 para el que Orwell investigó las condiciones de vida de los mineros del norte de Inglaterra, silenciadas o maquilladas por la prensa inglesa de la época.

<sup>315</sup> Cosmogonía proyectada popularmente desde el siglo XIX a través de *Los miserables* de Víctor Hugo y que podemos encontrar en los materiales de principios de siglo XX del periodista checo Egon Erwin Kish (ver 2.12), así como en los relatos de Jack London (que de hecho Orwell alude en una página –212– de *Sin blanca...*) como “Por un bistec” y “El chinago” en los que evoca los impulsos de supervivencia y el hambre en su aspecto biológico en escenarios de extrema miseria y agresividad. Cosmogonía que también reflejó el periodismo sensacionalista y amarillista que nació a fines del siglo XIX y para muestra lo que cuenta Manuel Leguineche en una página de “Yo pondré la guerra” (Madrid, Ediciones El País, 1998. Pág. 120) sobre como el corresponsal Henri Labouchère cubrió la guerra franco-prusiana desde el París asediado para el *Daily News* de Londres con materiales que subrayaban el mérito de la supervivencia y el hambre resuelta a base de alimentos de carne de caballos, gatos, perros y ratas. Labouchère se vio obligado a escribir sobre todo eso para horror de los londinenses, tan amigos de los animales, dice Leguineche. Sus descripciones gastronómicas, “el gato sabe a conejo y ardilla”, golpeaban en el estómago de sus lectores. Un día, agotadas todas las provisiones, se verá obligado a comer perro. Como buen inglés es amigo de los perros, pero aquello de que cuanto más conozco a los hombres más me gustan los perros. Labouchère escribe con lágrimas en los ojos y dolor en el corazón: Me siento culpable de haber comido perro. El otro día cené un filete de perro de aguas. No es que estuviese mal, sabía más o menos como el cordero, pero me sentí un canibal. Este universo a partir de lo miserable y aberrante también puede encontrarse en los trabajos de Günter Wallraff (ver II.24) y en la obra *Vulgata Caribe* de Marco Schwartz. En la película *Los olvidados* de Luis Buñuel. Y de manera ejemplar, por supuesto, en la obra estudiada de Orwell, una obra de particular influencia en el mundo contemporáneo con la patente del adjetivo “orwelliano”. Y para ello me remito a dos muestras recientes: El libro *Diario de un ilegal* (traducción del árabe de Gonzalo Fernández Parrilla y Malika Embarek López. Madrid, Ediciones del oriente y del mediterráneo, 2002) del marroquí Rachid Nini. Similar al personaje extranjero por los barrios parisenses de *Sin blanca...*, Nini pasa por la experiencia como africano al que se le vence el permiso de estancia en España, un africano con cierta posición (licenciado en Filosofía y Letras y periodista para diversos diarios marroquíes y árabes) lejana a la fatalidad del periplo de aquellos que se trasladan en pateras por el estrecho de Gibraltar; posición que sin embargo le permite acceder expresamente a los escenarios de desprecio a los inmigrantes para escribir y describir al respecto. Nini se

escenarios de pobreza y mendicidad desde la ruina personal por lo que la suya no es una aproximación que haya alterado o modificado con su presencia la realidad que se haya pretendido contar, si es que existía la pretensión antes de pasar por la experiencia. ¿De qué otra forma podría involucrarse en el escenario y penetrar en éste a los niveles conseguidos sino es dentro de un contexto autobiográfico? ¿De qué otra forma podría contar la experiencia? Orwell emplea el estilo libre indirecto con una yuxtaposición de puntos de vista: de la primera persona del singular cuando relata su propia vivencia a la tercera persona del singular cuando describe escenarios y deja fluir el coloquialismo de los diálogos. La manera en que Orwell ha tenido acceso a los escenarios de pobreza –una manera a la que el periodismo ortodoxo rehuye por los límites que se impone de inmediatez y el prejuicio a la subjetividad del reportero– legitiman esa primera persona que aparece como forma para explicar y subrayar lo inverosímil, cruel y hasta violento de los escenarios. Pero es, sin embargo, en el uso del punto de vista de la tercera persona del singular cuando, en efecto, Orwell logra un desprendimiento ejemplar como narrador, como narrador transparente que desaparece de la escena al reconstruir la realidad, al mostrar los sucesos en las propias palabras de los personajes, como el monólogo de drama y humor de un camarero que confunde la estampa de una prostituta con una santa:

*Una vez, durante un momento de descanso, Valenti me contó una historia que le había sucedido a él.*

*–Ya sabes, mon p'tit, que esta vida de hotel no es muy buena, pero cuando te quedas sin trabajo es un infierno. Supongo que sabes lo que es no tener qué comer, ¿verdad? Forcément porque, si no, no estarías aquí fregando platos. Bueno, yo no soy un miserable plongeur: yo soy un camarero, pero una vez estuvo cinco días sin comer. Cinco odias sin un mendrugo de pan... ¡Dios!*

[...]

---

despoja, igual que el personaje de Orwell, de sus escasos bienes para superar el aburrimiento y el hambre que se le revela como un hallazgo; hallazgo que debe resolverse con trabajos forzados y hasta la tentativa a la delincuencia. En su relato Nini denuncia de manera implícita el prejuicio y la ignorancia que prevalece sobre los inmigrantes, particularmente africanos. *Diario de un ilegal* es un documento entre la crónica y el diario cándido pero revelador en cuanto el carácter inédito del punto de vista del inmigrante despreciado. Originalmente publicado en árabe por entregas semanales en el diario *Al Alam*, la traducción del testimonio de Nini representa la primera experiencia de inmigrantes marroquíes en España dada a conocer. El otro ejemplo de influencia “orwelliana” es el proyecto de una revista quincenal del noreste de México. *Hora Cero*, editada en la ciudad de Reynosa, ciudad fronteriza con el estado americano de Texas, desarrolló durante dos meses, durante mayo y junio de 2003, una labor reporterial identificada como “Periodismo. El reto 2003” consistente en la publicación paulatina de los relatos del viaje de dos reporteros, desde Reynosa y hasta la provincia argentina de Tierra del Fuego, en las condiciones expresamente menos favorables –como viajar de “aventón” y evitar los hoteles y restaurantes acondicionados– con el propósito de demostrar que se puede ejercitar una labor periodística en condiciones adversas. El resultado puede consultarse en la dirección electrónica del periódico ([www.horacero.com.mx](http://www.horacero.com.mx)).



*Por la tarde del quinto día estaba medio loco o, por lo menos, eso me parece ahora. De la pared de mi cuarto colgaba un viejo y descolorido grabado que representaba una cabeza de mujer y yo empecé a preguntarme quién podía ser. Al cabo de una hora me di cuenta de que era santa Eloísa, la patrona del Barrio. Nunca me había fijado que estuviera allí, pero ahora, al contemplarla, se me ocurrió una idea extraordinaria.*

*Écoute, mon cher –me dije a mí mismo–, si eso dura, te vas a morir de hambre. Tienes que hacer algo. ¿Por qué no le rezas a santa Eloísa? Ponte de rodillas y pídele que te mande un poco de dinero. Después de todo, eso no te puede perjudicar. ¡Pruébalo!*

*[...]*

*Bueno, vuelvo a la cama y a los cinco minutos llaman a la puerta. Era una chica llamada María. [...]*

*–¿Qué no has comido en cinco días? Pero, ¿por qué? ¿Es que no tienes dinero?*

*–¡Dinero! ¿Piensas que me estaría muriendo de hambre si tuviera dinero? Tengo sólo veinticinco céntimos y lo he empelado todo. Busca por la habitación y a ver si encuentras algo que pueda vender o empeñar.*

*María empezó a buscar por la habitación. Urgaba entre la basura, cuando de repente se puso muy nerviosa y se le abrió la boca en un gran gesto de asombro.*

*–¡Idiota! –gritó–. ¡Imbécil! Entonces, ¿esto qué es?*

*Vi que señalaba un bidón vacío que estaba en un rincón. Lo había comprado semanas atrás para un hornillo de petróleo que tenía antes de vender las cosas.*

*–¿Eso? –dije yo–. Eso es un bidón de petróleo. ¿Y qué?*

*–¡Imbécil! ¿No pagaste tres francos y medio de depósito por él.*

*[...]*

*Me costaba creer que durante aquellos cinco días no se me hubiera ocurrido devolver el bidón a la tienda. ¡Tres francos y medio, constantes y sonantes, y no se me había ocurrido! Me senté a la cama.*

*[...], de repente, me acordé de algo: ¡de aquella maldita santa Eloísa! Le había prometido una vela si me mandaba dinero, y en realidad, ¿quién podía decir que no se había realizado cuanto le había pedido?*

*[...]*

*–¿Santa Eloísa? –dijo María. ¿Qué le pasa a santa Eloísa?*

*–Le he pedido dinero y le he prometido una vela. [...]*

*–Pero, ¿que te ha hecho pensar en santa Eloísa? –me preguntó María.*

*–Su imagen –le dije, y le expliqué cómo había ido la cosa.*

–¡Idiota! –exclamó al fin–. T'es fou! T'es fou! ¡Quieres hacerme creer que te has arrodillado delante de ese cuadro y le has rezado. ¿Quién te ha dicho que era santa Eloísa?

–¡Pues claro que es santa Eloísa!

–¡Es Suzanne May, la mujer cuyo nombre lleva el hotel!”<sup>316</sup>

Conformada por 38 escenas numeradas, Orwell inaugura el relato de cada una de éstas con una frase corta, una oración concreta que anuncia el tema y el ritmo de los párrafos por venir; párrafos largos de frases directas con escasas oraciones subordinadas, como lo podemos leer en la sexta escena del relato donde la caída del personaje comienza a precipitarse:

## 6

*Al día siguiente tampoco encontramos trabajo y durante tres semanas la suerte no cambió. Mis doscientos francos me ponían a salvo de la preocupación del alquiler, pero todo lo demás iba de mal en peor. Día tras día, Boris y yo recorríamos París, abriéndonos paso a tres kilómetros por hora a través de la multitud, aburridos y hambrientos, sin encontrar nada. Un día, me acuerdo, atravesamos el Sena once veces. Perderíamos el tiempo, esperando horas ante las puertas de servicio y, cuando aparecía el director, nos acercábamos a él obsequiosos, con el sombrero en la mano. Recibíamos siempre la misma respuesta: no quería un cojo ni tampoco un inexperto. Una vez estuvimos a punto de ser contratados. Mientras hablábamos con el director, Boris se mantuvo tieso, sin apoyarse en el bastón, y el director no se di cuenta de que era cojo.*

–Sí –dijo–, nos hacen falta dos hombres en la bodega. Tal vez ustedes nos convengan. Entren.

Entonces Boris se movió y todo se fue a la porra.

–¡Ah! –dijo el director–, usted cojea. Malheureusement...”<sup>317</sup>

Ordenadas de manera cronológicas, las escenas están elaboradas desde la memoria, es decir: la voz narrativa relata desde la perspectiva de la reconstrucción de los hechos –*me acuerdo*–, reconstrucción retrospectiva que da forma y sentido a la experiencia con la acotación informativa del presente en que se elabora precisamente la reconstrucción, como cuando apunta que, si bien su colega Boris, el camarero ruso, lamentaba que dejara el restaurante donde trabajan para marcharse a Londres, de inmediato da cuenta que: “Me he seguido

<sup>316</sup> Orwell, George. Op.cit. Págs. 89-93.

<sup>317</sup> Ibidem. Pág. 36.

escribiendo con él y me dice que gana cien francos diarios y que tiene una chica *trés serieuse* que nunca huele a ajo”<sup>318</sup>.

*Sin blanca en París y Londres* es una pieza memorialista ejemplar. ¿Cómo consiguió Orwell la descripción detallada, exacta y puntal de la experiencia propia y de los escenarios explorados durante un prolongado período? En una página encontramos la revelación de una fuente esencial para la reconstrucción precisa de los sucesos: la elaboración de un diario. Al trasladarse de París a Londres, la voz narrativa apunta en la reconstrucción de los hechos:

24

*Fui a Inglaterra en la tercera clase, vía Dunkerque y Tilbury, que es la manera más barata y no la peor de cruzar el Canal. Si se quiere cabina, hay que pagar extra, así que dormí en el salón junto con la mayoría de pasajeros de tercera. En mi diario de aquel día encuentro esta anotación: “Han dormido en el salón veintisiete hombres y dieciséis mujeres. Ni una sola mujer se ha lavado la cara esta mañana. La mayoría de hombres han ido al baño; las mujeres se han limitado a empolvase. P.: ¿Una diferencia sexual secundaria?”*<sup>319</sup>

Si puntualizo cuando digo: voz narrativa o personaje cuando podría decir *George Orwell apunta o escribe...* es porque *Sin blanca en París y Londres* lo sugiere con ese rasgo esencialmente literario por ambiguo que prevalece a lo largo del relato: la ausencia de la identidad precisamente de esa voz narrativa o del personaje que cuenta en sus propias palabras la experiencia de vida y la exploración de aquellos escenarios de miseria. No obstante algunos indicios que señalan hacia la figura de George Orwell como la única y auténtica identidad del personaje, como cuando en una página describe a un camarero –Valenti– de frac negro y lazo blanco, cara fresca y cabello castaño alisado como un estudiante de Eton<sup>320</sup>, colegio donde nuestro autor había cursado sus primeros estudios; el nombre del personaje nunca aparece propiamente; se esconde en ese *mon ami* con el que se le dirige Boris, el camarero ruso, de manera constante y afectuosa; se esconde también en esa actitud por mantener en el anonimato al “Hotel X”, el grande y deslumbrante hotel sostenido por un manantial oculto de suciedad.

Esta categoría ambigua mantiene al relato en una ruta de credibilidad del mismo como revelación y denuncia del lado oscuro de la industria hostelera, por ejemplo. Pero este procedimiento literario es inválido para el periodismo que

---

<sup>318</sup> Ibidem. Pág. 130.

<sup>319</sup> Ibidem. Pág. 134.

<sup>320</sup> Ibidem. Pág. 72.

exige precisión y verificar lo que se escribe con la realidad. Del igual modo cabría aquí señalar lo relativo a los temas en el periodismo, temas que obedezcan al interés público, lejano al capricho literario que de pronto se encuentra en los relatos de Ernest Hemingway, Truman Capote y el mismo George Orwell, relatos que advierten nimiedades, extravagancias y anécdotas personales, particulares y hasta íntimas que han sido elevadas a las categorías literaria, por su escritura, y periodística por su interés. Lo ordinario se vuelve importante, y lo importante interesante. No hay grandes tragedias ni grandes sucesos. Todas las tragedias son grandes, todos los sucesos son importantes. La maniobra técnica está en sublimar la aproximación a la realidad a través del lenguaje: lenguaje claro, sencillo, conciso, directo, efectivo

## 2.18. La noche de Tlatelolco

### ELENA PONIATOWSKA

Después de más de treinta años de la matanza de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas de la ciudad de México, la historia del país carece todavía de las precisiones elementales de este episodio que ha motivado profundas transformaciones de la vida nacional. El expediente de la masacre continúa cerrado y los mexicanos reclaman luz sobre lo ocurrido. Los acontecimientos del 2 de octubre de 1968 son un hito en la sociedad mexicana. La herida está abierta; los reclamos de las movilizaciones, los gritos por la represión, permanecen vigentes a través de la poderosa transmisión de la historia oral, de los testimonios de testigos que ofrecen las impresiones más aproximadas a aquella realidad. Realidad recuperada y reconstruida de manera ejemplar en un documento imprescindible para la historia y para el periodismo en cuanto a procedimiento de la construcción del relato: *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska.

#### EL REPORTERO COMO MEMORIA

*La noche de Tlatelolco* es un *collage* de voces conformado por 653 citas elaboradas por Poniatowska a partir de la transcripción exacta de observaciones, apuntes, documentos, textos, grabaciones y entrevistas a una serie de diversas personas en torno al movimiento estudiantil detenido de forma fatal con las armas. La palabra de estudiantes, profesores, políticos, gobernantes, padres de familia y habitantes de una ciudad agredida por la autoridades es recogida y reproducida por Poniatowska como testimonio colectivo de la fonética de la atmósfera y el ambiente de aquellos turbulentos meses del año de 1968, en un procedimiento periodístico eficaz: preguntar con la insistencia suficiente para que los entrevistados se enteren a fondo de sus propias vivencias y pensamientos; documentarse hasta la saciedad con los cinco sentidos disponibles para contar al contarse:

ÚNETE PUEBLO, NO NOS ABANDONES, ÚNETE PUEBLO. PUEBLO,  
NO NOS ABANDONES, ÚNETE PUEBLO.

Manta en la manifestación del 13 de agosto de 1968.

---

*Son muchos. Vienen a pie, vienen riendo. Bajaron por Melchor Ocampo, la Reforma, Juárez, Cinco de Mayo, muchachos y muchachas estudiantes*

*que van del brazo en la manifestación con la misma alegría con que hace apenas unos días iban a la feria (...).*

*Aquí vienen los muchachos, vienen hacia mí, son muchos, ninguno lleva las manos en alto, ninguno trae los pantalones caídos entre los pies mientras los desnudan para cachearlos, no hay puñetazos sorprendidos ni macanazos, ni vejaciones, ni vómitos por las torturas, ni zapatos amontonados, respiran hondo, caminan seguros, pisando fuerte, obstinados; vienen cercando la Plaza de las Tres Culturas y se detienen junto al borde donde la Plaza cae a pico dos o tres metros para que se vean las ruinas prehispánicas; reanudan la marcha, son muchos, vienen hacia mí con sus manos que levantan la pancarta, manos añiñadas porque la muerte añiña las manos; todos vienen en filas apretadas, felices, (...). los veo nublados pero sí oigo sus pasos, pas, pas, pas, paaaaas, paaaaas (...). Yo los veo alegre, qué loca alegría; suben por Cinco de Mayo, Juárez, cuántos aplausos, la Reforma, se les unen trescientas mil personas que nadie acarrea, Melchor Ocampo, Las Lomas, se remontan a la sierra, los bosques, las montañas, Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad.*

E.P.<sup>321</sup>

Elena Poniatowska inaugura el relato con la escenificación de una de las manifestaciones callejeras de los estudiantes mexicanos. Es una breve crónica interpretativa en la que pone en marcha recursos de visibilidad para mostrarnos – y escuchar– la realidad que cuenta. Poniatowska introduce así al coro de voces que vendrá por delante y es el momento en que de manera explícita se muestra como observadora de la escena de la cual informa y valora. Antes de presentar los testimonios propiamente de la masacre, Poniatowska volverá a aparecer para ofrecer, a manera de prólogo, una síntesis de las voces y los ambientes recopilados y para reflexionar y opinar sobre los hechos y en particular sobre la masacre de la que, considera, posiblemente nunca pueda conocerse cuál fue el mecanismo interno que la desencadenó, y remata el discurso con una figura metafórica:

*Todavía fresca la herida, todavía bajo la impresión del mazazo en la cabeza, los mexicanos se interrogan atónitos. La sangre pisoteada de cientos de estudiantes, hombres, mujeres, niños, soldados y ancianos se han secado en la tierra de Tlatelolco. Por ahora la sangre ha vuelto al lugar de su quietud. Más tarde brotarán las flores entre las ruinas y entre los sepulcros.*<sup>322</sup>

<sup>321</sup> PONIATOWSKA, Elena (1980): *La noche de Tlatelolco*. México, Ediciones Era, 37 edición, p. 12-14.

<sup>322</sup> Ibidem, pág. 171. La voz de Poniatowska aparece también en una página final (272) del libro como un testimonio de construcción literaria. El día 8 de diciembre que llevamos a enterrar a Jan, mi madre, al salir, miró por la ventanilla del coche en ese lento viaje de regreso que ya no la llevaba a ninguna parte y vio un

LA PRESENCIA DE PONIATOWSKI en *La noche de Tlatelolco* de manera explícita está en los momentos referidos. Sin embargo, con el punto de vista de la narradora, su opinión incluso de los acontecimientos está implícita en la jerarquización de la información y en la selección y uso de las fuentes, constantes algunas de éstas como son los casos de los líderes del movimiento estudiantil<sup>323</sup>; este punto de vista de la narradora está implícito también en el uso de la documentación y la transcripción puntual, exacta y objetiva de la misma, como cuando reproduce los encabezados de los principales diarios de la ciudad de México un día después de la masacre para mostrar las diferentes líneas editoriales de la prensa capitalina como espejo de las tendencias y las posiciones de los diversos sectores de la sociedad.

Las citas correspondientes a las entrevistas están escritas en primera persona de los entrevistados; en ningún momento de estos casos aparece la voz de Poniatowska o la transcripción de alguna de sus preguntas porque hasta en el caso de los diálogos, éstos proceden de conversaciones recordadas por los entrevistados y grabaciones que Poniatowska reproduce tal como se lo cuentan o lo escucha. Sin embargo, en todo momento se advierte la presencia de la entrevistadora que pregunta con insistencia, como cuando recoge la voz de una célebre periodista extranjera, de los abundantes que visitaban el País para la cobertura de los Juegos Olímpicos a unos días de su apertura<sup>324</sup>, que cayó herida a tiros durante la concentración en la Plaza de las Tres Culturas.

*No, no voy a dar ninguna entrevista, ninguna, no después de lo que me pasó; me han disparado, me han robado mi reloj, me dejaron desangrarme*

---

helicóptero en el cielo –todos lo oímos. Nunca olvidaré su rostro y la voz de su miedo: –Un helicóptero. ¡Dios mío!, ¿dónde habrá una manifestación?

<sup>323</sup> Las fuentes de Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* son tan diversas con el propósito de abarcar diversos puntos de vista y hasta incluye la transcripción de gritos y coros de manifestaciones para reproducir ambientes y atmósferas. Al realizar una contabilidad de las citas elaboradas podrá advertirse que aparecen dos fuentes con mayor regularidad y presencia, al menos con una treintena de menciones. Se trata de los líderes estudiantiles Luis González de Alba y Gilberto Guevara Niebla, delegados de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México ante el Consejo Nacional de Huelga, presos en su momento por su actividad.

<sup>324</sup> Para documentar los testimonios en concreto de los periodistas y fotógrafos europeos que fueron testigos de la barbarie del 2 de octubre de 1968 en la ciudad de México, la revista semanal *Proceso* publicó el 1 de octubre de 1998, en conmemoración del decimotercer aniversario de aquel día, un número especial con entrevistas a aquellos profesionales de la información del viejo continente como Claude Kiejmann de *Le Monde*, John Rodda de *The Guardian*, Charles Courriere de *Paris Match*, Fernand Choisel de la radiodifusora *Europa Uno*, René Mauries de *La Depeche du Midi*, Philippe Nourry de *Le Figaro*, Guy Lagorce de *L'Equipe* y el enviado Yvon Toussaint de *Pourquoi pas*. *Proceso* incluye también en este número especial, elaborado particularmente por la corresponsal del semanario en París, Anne Marie Mergier, un archivo fotográfico periodístico inédito (en el que aparece una fotografía de Oriana Fallaci en una cama de hospital con el embajador italiano) y la reproducción de los materiales que en su momento enviaron desde México los periodistas europeos a sus respectivos medios, informando como las fuerzas armadas abrieron deliberadamente fuego en contra de los manifestantes.

*ahí en el suelo del Chihuahua, me negaron el derecho a llamar a mi embajada... Quiero que la delegación italiana se retire de los Juegos Olímpicos; es lo menos que pueden hacer. Mi asunto va a ir al Parlamento, el mundo entero se va a enterar de lo que pasa en México, de la clase de democracia que impera en este país, el mundo entero. ¡Qué salvajada! Yo he estado en Vitnam y puedo asegurar que en Vietnam durante los tiroteos y los bombardeos (también en Vietnam señalaban los sitios que se van a bombardear con luces de bengala) hay barricadas, refugios, trincheras, agujeros, qué sé yo, a donde correr a guarecerse. Aquí no hay la más remota posibilidad de escape. Al contrario. Yo estaba tirada boca abajo en el suelo y cuando quise cubrir mi cabeza con mi bolsa para protegerme de las esquirlas un policía apuntó el cañón de su pistola a unos centímetros de mi cabeza: "No se mueva". Yo veía las balas incrustarse en el piso de la terraza de mi alrededor. También vi cómo la policía arrastraba de los cabellos a estudiantes y a jóvenes y los arrestaban. Vi a muchos heridos, mucha sangre, hasta que me hirieron a mí y permanecí tirada en un charco de mi propia sangre durante cuarenta y cinco minutos. Un estudiante junto a mí repetía: "Valor, Oriana, valor". La policía jamás atendió a mi petición: "Avísenle a mi embajada, avísenle a mi embajada". Todos se negaron hasta que una mujer me dijo: "Yo voy a hacerlo".*

*He llamado a mi hermana que sale hoy en avión, he llamado a Londres, a París, a Nueva York, a Roma. Hoy en la mañana cuando me llevaron a rayos X unos periodistas me preguntaron qué hacía en Tlatelolco: ¿Qué hacía, Dios mío? Mi trabajo. Soy una periodista profesional. Tuve contacto con los líderes del Consejo Nacional de Huelga porque el Movimiento es lo más interesante que sucede ahora en su país. Los estudiantes me hablaron el viernes a mi hotel y me dijeron que habría un gran mitin en la Plaza de las Tres Culturas el miércoles 2 de octubre a las cinco de la tarde. Como no conocía la Plaza y sé que es un centro arqueológico pensé combinar las dos cosas. Por eso fui. Desde que llegué a México me llamó la atención la lucha de los estudiantes contra la represión policiaca. Me asombran también las noticias en sus periódicos. ¡Qué malos son sus periódicos, qué timoratos, qué poca capacidad de indignación! ¡Qué Olimpiadas ni qué nada! Apenas me den de alta en este hospital, me largo.*

*Oriana Fallaci, corresponsal de L'Europeo, en su cuarto del Hospital Francés.<sup>325</sup>*

La voz de Fallaci forma parte del testimonio coral insuperable concertado por Poniatowska en el que se escucha hablar a la comunidad creada en esos momentos por la resistencia y el amor por la utopía. Por ello *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska es un libro histórico y es también historia misma,

<sup>325</sup> PONIATOWSKA, Elena. *Op.cit.* Pág. 232.



y sobre ello reflexiona el escritor mexicano Carlos Monsiváis, cronista por excelencia de la escena mexicana:

*La noche de Tlatelolco (...) le imprime sentido a la acumulación de acontecimientos, del ordenamiento de una realidad que le facilita su comprensión a quienes la han vivido y, sobre todo, a quienes la conocieron parcialmente o no estaban en posibilidad física o cronológica de entender (...). Las voces son posiciones críticas y emotivas, que dan fe de lo sustancial entre los jóvenes del 68, de su compromiso más emocional que político con los derechos humanos y civiles. La noche de Tlatelolco hace transparente lo obvio (esa es la virtud de la crítica en medios sojuzgados por el autoritarismo: hacer transparente la obviedad), y al mostrar a un movimiento de derechos civiles enfrentado al absolutismo, recupera lo invisibilizado por la censura y la operación de amnesia que llamábamos prensa e información radiofónica y televisiva. En las voces allí congregadas se expresa la decisión involuntaria y voluntaria de heroísmo, ese heroísmo solemne y relajiento (la estatua del desmadre) que ya no impulsa el patriotismo clásico sino la mera imposibilidad de soportar la opresión y la abyección del Sistema.<sup>326</sup>*

Esa transparencia de lo obvio que señala Monsiváis corresponde a la objetividad de la reconstrucción de Poniatowska, una reproducción puntual y exacta como resultado de un esfuerzo por revertir de esa manera la subjetividad de la periodista dada sus claras simpatías por el movimiento estudiantil y el repudio a la represión de consecuencias dramáticas y fatales. Monsiváis señala que uno de los rasgos significativos de toda la obra de Poniatowska es el manejo de su capacidad de admiración, misma que a veces la retiene en la proferición de elogios. Dice Monsiváis que el despliegue de sus admiraciones, en este caso por el Movimiento Estudiantil de 1968, obliga a Poniatowska a la intensidad prosística y a la sucesión de vislumbres poéticos. Se requieren estos climas vehementes para hacerle justicia a la épica que Poniatowska valora tan altamente<sup>327</sup>.

La admiración por este don de hazañas en atmósferas complicadas ha llevado a Poniatowska a profundizar en situaciones extremas y particularmente en torno a la situación de la mujer en la sociedad mexicana.

En su libro *Nada, nadie. Las voces del temblor*<sup>328</sup>, Poniatowska puso en marcha el mismo procedimiento de documentación que utilizó para *La noche de Tlatelolco*: preguntar con insistencia para que los entrevistados cuenten al contar

<sup>326</sup> MONSIVÁIS, Carlos. "La abolición de la culpa". México, *La Jornada*. Suplemento de Cultura "La eterna impertinente". 21 de septiembre de 1995. Pág. 6.

<sup>327</sup> Ibidem. Pág. 5.

<sup>328</sup> PONIATOWSKA, Elena (1988): *Nada, nadie. Las voces del temblor*. México, Ediciones Era.

sus propias experiencias, en este caso en torno a los terremotos del 19 y 20 de septiembre de 1985 en la ciudad de México. Sin embargo, el resultado es distinto. En *Nada, nadie. Las voces del temblor*, la reconstrucción del *collage* de voces es propiamente narrativa de tal forma que la estructura es resultado de una elaboración de escritura que desemboca en la forma de relato a través de la combinación de citas directas e indirectas. De igual modo en su libro *Fuerte es el silencio*, Poniatowska elabora una serie de relatos en el formato de crónica con testimonios concernientes a los problemas de la invasión de tierras, la búsqueda de vivienda y los desaparecidos políticos<sup>329</sup>.

EN LA OBRA DE ELENA PONIATOWSKA podrá advertirse entonces esa insistencia en el abordaje de situaciones y personajes límite como fondo que supedita a la forma, en estructuras diversas, sí, pero fundamentadas en ese procedimiento periodístico de preguntar. *Hasta no verte Jesús mío* es una novela de Poniatowska que conserva un carácter testimonial en cuanto a que está basada en una prolongada y profunda conversación con un personaje real del México postrevolucionario que aparece en la obra como una figura literaria entrañable. Jesusa Palancares cuenta su vida en primera persona, (como resultado de ese proceso interrogatorio que le permite al entrevistado conocerse y contar al contarse) y sólo al final advierte la presencia de la entrevistadora de manera puntual y explícita cuando remata: Ahora ya no chingue. Váyase. Déjeme dormir.

Este procedimiento de reconstrucción de sus conversaciones en la primera persona de sus entrevistados también ha sido aplicado por Poniatowska en los libros biográficos que ha elaborado de personajes de la cultura mexicana<sup>330</sup> como el escritor Octavio Paz<sup>331</sup>, el pintor y escultor Juan Soriano<sup>332</sup> y el fotógrafo Gabriel Figueroa<sup>333</sup>. Es la reconstrucción total de los encuentros como ambición por abarcarlo todo en una inevitable síntesis y la reivindicación de la pregunta como posibilidad de conocimiento, incluso ahí donde el candor y la ingenuidad del reportero se expresa como modo de aproximación a los personajes<sup>334</sup> que

---

<sup>329</sup> En *Fuerte es el silencio* (México, Ediciones Era, 1980) está contenida una crónica sobre el problema de la vivienda en la ciudad de México, titulada "La colonia Rubén Jaramillo". Federico Cambell en su libro *Periodismo escrito* (México, Alfaguara, 2002, pág. 256.) dice que para Carlos Monsiváis ese material es la mejor crónica conocida de Elena Poniatowska y un texto definitivo.

<sup>330</sup> Poniatowska ha levantado también un monumento de la reconstrucción de una vida y una época a partir de una abundante y profunda documentación en torno a la existencia de la fotógrafa Tina Modotti en la novela *Tinísima*, publicada en México durante 1992 por Ediciones Era.

<sup>331</sup> PONIATOWSKA, Elena (1997): *Octavio Paz. Las palabras del árbol*. México. Plaza & Janés.

<sup>332</sup> PONIATOWSKA, Elena (1998): *Juan Soriano, niño de mil años*. México, Plaza & Janés.

<sup>333</sup> PONIATOWSKA, Elena (1997): *Gabriel Figueroa*. México, Col. Todo México. Tomo III. Editorial Diana.

<sup>334</sup> Para ilustrar estas condiciones de ingenuidad de Poniatowska como reportero encontramos una escena de la conversación que sostuvo con el torero Manuel Benitez, *El Corodobés*, contenida en el tomo I de la

descubren con sorpresa en el intento la oportunidad de desarrollar la capacidad narrativa del ser humano en cuanto a necesidad de compartir su existencia y su experiencia.

*Nosotros estábamos en Lecumberri, oyendo. Eran como quinientos, los cuales frente a la puerta principal echaban porras: LIBERTAD-A-LOS-PRESOS-POLÍTICOS. Gritaban: UNAM, POLI, CHAPINGO, pero sobre todo: LIBERTAD-A-LOS-PRESOS-POLÍTICOS-LIBERTAD-A-LOS-PRESOS-POLÍTICOS...*

*Nosotros tratábamos de contestarles; echábamos porras también. El Movimiento nos entusiasmaba. Ese mismo día entró una comisión de muchachas de Ciencias a la dirección del penal y de la dirección llamaron a Víctor Rico Galán, que habló con ellas. Nos mandaron un saludo. Ese mitin por la libertad de los presos políticos sí había sido organizado, pero una vez vino todo el CNH, una “acelerada” de algunos y nos gritaban desde la calle: “¡Compañeros estamos con ustedes! ¡Compañeros estamos con ustedes!” [...] Yo estoy preso desde el 26 de julio de 1968. Me arrestaron después de la manifestación a favor de la Revolución Cubana en el hemiciclo a Juárez. No nos agarraron ahí mismo, sino en el Café Viena –creo que ya no existe– que quedaba en Insurgentes frente al Cine de las Américas... Nos llevaron a los separos y de los separos a la crujía N, en Lecumberri...*

*Arturo Zama Escalante, Facultad de Derecho de la UNAM, dirigente de la CNED, preso en Lecumberri.*

ELENA PONIATOWSKA RECOGE el coloquialismo y la musicalidad de las voces; dota de ritmo al relato y eso alcanzó su clímax en el coro de *La noche de Tlatelolco*, una obra en la que el reportero-escritor ha hecho una labor de transcripción puntual y exacta, sí, como se ha insistido, pero también creativa e imaginativa porque el lenguaje de todos los días ha sido transformado en literatura. Y eso es precisamente un aspecto sorprendente de la composición de *La noche de Tlatelolco*. El Premio Nóbel de Literatura de 1990, el mexicano Octavio Paz, autor del prólogo al inglés de la edición de 1973 de *La noche de Tlatelolco*, ha dicho al respecto:

*Elena Poniatowska se dio a conocer como uno de los mejores periodistas de México y un poco después como autora de intensos cuentos y originales novelas, mundos regidos por un humor y una fantasía que vuelven indecisas las fronteras entre lo cotidiano y lo insólito. Lo mismo en*

---

serie “Todo México” que la editorial mexicana Diana publica desde diciembre de 1990 con una selección de las mejores entrevistas periodísticas de Poniatowska. La reportera pregunta: Bueno, ¿y qué cosa es un toro?. Y el matador, sorprendido, con los ojos abiertos como si se le fueran a reventar según consigna la autora, responde: ¿Un toro?.

*sus reportajes que en sus obras de ficción, su lenguaje está más cerca de la tradición oral que de la escrita. En La noche de Tlatelolco pone al servicio de la historia su admirable capacidad para oír y reproducir el hablar de los otros. Crónica histórica y, asimismo, obra de imaginación verbal...*<sup>335</sup>.

*La noche de Tlatelolco* contiene un prólogo fotográfico con 48 imágenes en blanco y negro, testimonio gráfico de manifestaciones, agresiones de cuerpos policiacos a grupos de estudiantes, estampas de jirones de ropa y zapatos en el suelo como testigos de la desaparición de sus dueños, hileras de cadáveres con manchas de sangre. Elena Poniatowska dividió la obra en dos partes y añadió una cronología como conclusión de los testimonios. La obra fue publicada en 1971, dos años después de los acontecimientos dada la censura de la que fueron objetos los materiales que al respecto elaboraba Poniatowska. Sobre la anécdota, el periodista Luis Enrique Ramírez cuenta lo siguiente:

*El 2 de octubre de 1968 por la noche llegaron a casa de Elena, María Alicia Martínez Medrano y Mercedes Olivera para darle cuenta de una tragedia ocurrida en Tlatelolco. Elena acudió a la Plaza de las Tres Culturas a corroborar el horror de la masacre: la sangre frente a sus ojos y en su olfato, los zapatos regados, las bolsas, las libretas. Escribió cuanto vio pero en Novedades se negaron a publicarle el texto, lo mismo que una entrevista con Oriana Fallaci, herida durante la balacera. [...]. Erigido en presidente quien fuera secretario de Gobernación durante el sacrificio de 1968, Luis Echeverría otorgó el premio literario Xavier Villaurrutia a Elena Poniatowska en 1971 por *La noche de Tlatelolco*. Ella lo rechazó con una pregunta: “¿Quién va a premiar a los muertos?”<sup>336</sup>*

La misma Poniatowska explica en una página de *La noche de Tlatelolco* el procedimiento de elaboración de la obra y ofrece una interpretación de la naturaleza de algunas de sus fuentes, sin esconder sus propias emociones y valoraciones:

*En su mayoría estos testimonios fueron recogidos en octubre y noviembre de 1968. Los estudiantes presos dieron los suyos en el curso de los dos años siguientes. Este relato les pertenece. Está hecho con sus palabras, sus luchas, sus errores, su dolor y su asombro. Aparecen también sus “aceleradas”, su ingenuidad, su confianza. Sobre todo les agradezco a las madres, a los que perdieron al hijo, al hermano, el haber accedido a hablar. El dolor es un acto absolutamente solitario. Hablar de él resulta casi intolerable; indagar, horadar, tiene sabor de insolencia.*

<sup>335</sup> PERALTA, Braulio. *El pájaro de la literatura mexicana*. Entrevista con Octavio Paz. México, Suplemento de Cultura “La eterna impertinente”, Pág. 7. *La Jornada*, 21 de septiembre de 1995.

<sup>336</sup> RAMÍREZ, Luis Enrique. *La memoria de México*. México, *La Jornada*. Suplemento de cultura “La eterna impertinente”, 21 de septiembre de 1995. Pág. 4.

*Este relato recuerda a una madre que durante días permaneció quieta, endurecida bajo el golpe y, de repente, como animal herido –un animal a quien le extraen las entrañas– dejó salir del centro de su vida, de la vida misma que ella había dado, un ronco, un desgarrado grito. Un grito que daba miedo, miedo por el mal absoluto que se le puede hacer a un ser humano; ese grito distorsionado que todo lo rompe, el ay de la herida definitiva, la que no podrá cicatrizar jamás, la de la muerte de un hijo.*

*Aquí está el eco del grito de los que murieron y el grito de los que quedaron. Aquí está su indignación y su protesta. Es el grito mudo que se atoró en miles de gargantas, en miles de ojos desorbitados por el espanto el 2 de octubre de 1968, en la noche de Tlatelolco.*

E.P.<sup>337</sup>

La composición de *La noche de Tlatelolco* como relato de un reportero que ofrece a manera de introducción sus breves impresiones personales y entrega de manera puntual la documentación y la recopilación de cuanto observó, escuchó y preguntó, en un montaje que rompe la cuadratura de los modelos periodísticos convencionales, está ligado a las tendencias de los años sesenta y setenta de la prensa *underground* y el nuevo periodismo norteamericano, estilos y actitudes que por otra parte la propia Elena Poniatowska ha rechazado poner en práctica como tales; la forma de *La noche de Tlatelolco* obedece a intuición, inteligencia, noción del valor de la fuerza de la historia oral y, si se quiere un punto de vista pragmático, a una respuesta técnica ante la abundancia de documentación. La propia autora lo ha explicado de la siguiente manera:

*Yo entrevisté a muchísima gente que estuvo en la plaza de Tlatelolco el 2 de octubre, y todos empezaban sus relatos diciendo más o menos lo mismo, sobre todo a la hora de la matanza: decían que habían visto tres luces de bengala verdes que salían de un helicóptero, y que esa había sido la señal para que unos hombres con unos guantes o con unos pañuelos blancos en la mano empezaran a disparar sobre la multitud. Para no repetir lo mismo yo encontré la manera de escoger el fragmento que más me gustaba de las entrevistas, y así se fue haciendo un montaje de múltiples voces en torno a la noche de Tlatelolco”.*<sup>338</sup>

La estructura de *La noche de Tlatelolco* como un conjunto coral insuperable de un acontecimiento ha impuesto, sin duda, un canon<sup>339</sup>. El esquema de *El*

<sup>337</sup> PONIATOWSKA,, Elena (1971): *La noche de Tlatelolco*. México, Ediciones Era, p. 164.

<sup>338</sup> DIAZ ENCISO, Adriana. Entrevista con Elena Poniatowska. México, *Viceversa*, no.8, enero 1994. Pág. 42.

<sup>339</sup> Para el suplemento de cultura que el diario mexicano *La Jornada* publicó el 21 de septiembre de 1991 en homenaje a Elena Poniatowska, titulado “La eterna impertinente”, el reportero Braulio Peralta entrevistó al crítico literario Christopher Domínguez Michel, quien reflexiona sobre el montaje textual de *La noche de Tlatelolco* como un momento tan excepcional de la prosa mexicana que la propia Poniatowska trató de repetirlo con los temblores en la ciudad de México de 1985 con la obra *Nada, nadie...* “y el impacto ya no

*emperador* de Ryszard Kapuscinski (véase el capítulo 2.11), publicado originalmente en 1978, corresponde al de un *collage* de voces en torno a la figura del monarca de Etiopía, Haile Selassie, en los momentos de su derrocamiento durante 1974. Se trata de una estructura ejemplar cuando la abundancia de fuentes y documentación de voces y puntos de vista es valiosa, necesaria e indispensable para una aproximación exacta de la realidad que se pretende contar.

---

pudo ser, obviamente, el mismo”, dice Christopher Domínguez. Todo clasicismo implica una norma. La grandeza y la debilidad de sus obras [de Poniatowska] dependen de ese privilegio, el de fundar percepciones culturales nuevas que se convierten, más allá de las intenciones del autor, en elementos de esa dictadura estética que impone el gusto de los lectores.

## 2.19. México insurgente y Diez días que estremecieron al mundo

### JOHN REED

John Reed nació en una casa distinguida, ubicada en la colina más alta y poblada que mira hacia Portland, Oregon. Treinta y tres años después murió en Moscú; está enterrado bajo la muralla del Kremlin. Los biógrafos de nuestro autor dicen que entre estos dos acontecimientos corre una vida difícil de igualar en energía creadora, sed de aventuras y poder para inspirar toda clase de leyendas.

*El paso de Reed por la vida fue breve, alegre y feroz. Su insaciable apetito existencial corrió parejo de una vitalidad inextinguible. Fue muchas cosas: poeta revolucionario en Harvard, “playboy” en el Greenwich Village neoyorquino, amante de las mujeres (y de la vida), corresponsal de guerra durante la campaña de Pancho Villa en México y en los frentes de oriente y occidente durante la Primera Guerra Mundial, propagandista y agitador revolucionario, amigo de Lenin y Trotsky, autor de la obra Diez días que conmovieron al mundo, oficial en el primer gobierno soviético (y su primer “mártir” americano) y santo patrón del Partido Comunista Americano. Todo eso en el espacio de doce años incandescentes. [...]. Por cuna y ascendencia parecía mucho más preparado para defender el “status quo” que para atacarlo.<sup>340</sup>*

John Reed fue un hombre culto. Optó el grado de doctor en Literatura por Harvard en 1910, el año en que estalló la Revolución Mexicana. Pero abandonó su boyante mundo para favorecer a los desvalidos a través del periodismo de combate. Fue un Robin Hood del periodismo. Un radical que encontró, en los movimientos revolucionarios inaugurales del siglo XX, el filón para comprometerse por medio del periodismo. La Revolución de México de 1910 y la Revolución de Octubre de 1917 no le volvieron radical: por su radicalismo, esos acontecimientos tienen forma y sentido perpetuo en sus obras *México Insurgente* y *Diez días que estremecieron al mundo*. Si los constitucionalistas mexicanos y los bolcheviques rusos construyeron la historia con sus victorias, Reed la relató en sus crónicas y reportajes.

---

<sup>340</sup> O’CONNOR Richard y WALKER, Dale L. (1973): *El revolucionario frustrado. Una biografía de John Redd*. Traducción de Margarita García de Moró. Barcelona, Grijalbo, pp. 7-8.

## **LA TRASCENDENCIA DE LO INMEDIATO. EL RELATO DEL PRESENTE COMO HISTORIA**

Precisamente en los momentos de apogeo de aquellas revueltas, en los hitos de esas revoluciones, Reed estuvo allí para tomar nota de primera mano y transmitir los hechos exaltando las causas y con un sentido de epopeya, sin olvidar las dosis de ironía y humor característico del periodismo de guerra de aquellos años<sup>341</sup>. Porque la obra de Reed habrá que ubicarla y entenderla en el contexto de la era de esplendor romántico de los corresponsales de guerra. El mismo Reed lo deja ver cuando en una página de *México Insurgente* recuerda a Richard Harding Davis<sup>342</sup>, el famoso corresponsal que recibió del presidente norteamericano McKinley el ofrecimiento del grado de capitán del ejército:

*Juan Vallejo había llegado a la base de los cerros, dos tercios de un kilómetro adelante. Lo vi trepado por una pequeña altura. De pronto aparecieron tres hombres armados detrás de él y levantaron un vocerío. Miró a su alrededor, tiró su rifle lejos, entre la maleza, y echó a correr para salvar el pellejo. Le dispararon, pero se detuvieron para recoger el fusil. Él desapareció sobre la cumbre: ellos también.*

---

<sup>341</sup> La figura del corresponsal de guerra surgió y se desarrolló durante la guerra de Secesión Norteamericana del siglo XIX. Manuel Leguineche en su libro *“Yo pondré la guerra”* (Madrid, Ediciones de El País, 1998), dedicado a estudiar, desde la perspectiva biográfica del magnate William Randolph Hearst, la actuación de la prensa durante la guerra estadounidense-española en Cuba en 1898; documenta al respecto y dice que al período comprendido entre 1865 y 1914 se le conoce como la edad de oro del corresponsal de guerra por una infinidad de libertades otorgadas a los reporteros a fin de tomar nota desde los mismos frentes. Leguineche señala que esas libertades duraron hasta la I Guerra Mundial. Después llegan la estrecha censura, la mentira, el alejamiento del periodista de los frentes de guerra. La verdad es la que quieren los respectivos ejércitos. Un periodista debe ser antes un patriota que un informador veraz. Durante la II Guerra Mundial esa patriótica censura hizo que periodistas novelistas como Steinbeck tratan de burlar a los censores con citas alusivas de, por ejemplo, la guerra de las Galias de Julio César. La guerra de Corea fue la gran época de los fotoreporteros, de la revista *Life* y otras. La niebla de la guerra se levantó en Vietnam, donde los militares norteamericanos nos dejaron manos libres”. (Ver 2.13).

<sup>342</sup> Al documentar el periplo del magnate de prensa Hearst por ganar la guerra informativa en el conflicto de Cuba de 1898, Leguineche cuenta en *“Yo pondré la guerra”* sobre la participación de Richard Harding Davis. De él dice en una página (177): Había pasado por la universidad, era un dandi, con sus bien cortados trajes ingleses y su bastón en la mano. Un genio de la autopropaganda. Enviaba a los diarios notas sobre cualquiera de sus intervenciones en el campus universitario. Así se hizo con un nombre. El periodismo de viajes sería su salida natural. El jactancioso Richard informó desde África, Oriente Medio o Centroamérica. Creía en la superioridad de la raza anglosajona. El éxito de sus novelas dio alas a su altanería. En otra página (215), Leguineche recuerda que el presidente McKinley le ha ofrecido a Richard el grado de capitán en el ejército, pero que éste lo rechazó aunque serviría de correa de transmisión de los partes oficiales. Son patriotas antes que periodistas.



*Yo corría. No sabía que hora era. No estaba asustado. Todo parecía increíble, como una página de Ricardo Harding Davis. Me pareció que sino escapaba no desempeñaría bien mi cometido. Seguí pensando para mis adentros: –Bueno, esto es ciertamente una experiencia. Voy a tener algo sobre lo cual escribir.<sup>343</sup>*

En algún momento Reed habría dicho que lo único que intentaba como reportero era interpretar la vida y vivirla –No soy socialista, como tampoco soy episcopal<sup>344</sup>-. Penetró con profundidad en los escenarios y en las relaciones con los protagonistas de las revoluciones a las que asistió. Hizo suyo el trayecto de los otros y eso lo patenta en una primera persona del plural que encontramos tanto en *México Insurgente*, cuando acompaña por ejemplo a los revolucionarios:

*Había ciento cincuenta de los nuestros apostados en La Cadena, el lugar más avanzado de todo el ejército maderista en el occidente. Nuestra misión era la de guardar un paso: el de la Puerta de La Cadena; empero, el grueso de las tropas estaba acuartelado en la hacienda, a quince kilómetros de distancia.<sup>345</sup>*

Como en *Diez días que estremecieron al mundo*, cuando asiste a una de las asambleas bolcheviques:

*Lenin se levantó inmediatamente de su sitio: “Nosotros queremos una paz justa, pero no tenemos la guerra revolucionaria... Es muy probable que los gobiernos imperialistas no respondan a nuestro llamamiento, pero no debemos plantearles un ultimátum que sea demasiado fácil rechazar... Si el proletariado alemán ve que estamos dispuestos a examinar cualquier proposición de paz es posible que eso sea la última gota que desborde la taza y en Alemania estalle una revolución...”*

“Estamos conformes en examinar cualesquiera condiciones de paz, pero eso no significa, ni mucho menos, que las aceptemos. Lucharemos hasta el fin por algunas de nuestras condiciones, pero es muy posible que haya entre ellas algunas por las cuales no consideremos necesario continuar la guerra... Lo principal es que queremos poner fin a la guerra...”

Eran exactamente las 10.35 cuando Kámenev propuso a todos lo que votasen a favor del llamamiento levantar sus mandatos. Un delegado probó a votar en contra, pero en torno suyo estalló tal explosión de ira que bajó precipitadamente el brazo... Fue aprobado por unanimidad.

<sup>343</sup> REED, John (1982): *México Insurgente y Diez días que estremecieron al mundo*. Prólogo de Juan de la Cabada. México, Editorial Porrúa, Colección “Sepan cuantos...”, p. 51. (En otras referencias bibliográficas podrán encontrarse traducciones del título de la obra de Reed sobre la Revolución de Octubre como *Diez días que conmovieron...* En el caso de la edición estudiada, la traducción refiere al respecto: *estremecieron*).

<sup>344</sup> O’CONNORD, Richard y WALKER Dale L. El revolucionario frustrado. Una biografía de John Reed. Op. cit., p. 107.

<sup>345</sup> John REED. Op. Cit. Pág. 35.

Un impulso inesperado y espontáneo nos levantó a todos de pie y nuestra unanimidad se tradujo en los acordes armoniosos y emocionantes de *La Internacional*.<sup>346</sup>

Recordemos: era la edad de oro de los corresponsales de guerra: patriotas antes que periodistas. Sin embargo con Reed encontramos una actitud distinta dada su personalidad y sus convicciones políticas contrarias al expansionismo capitalista que pretendía desde entonces su nación original. En todo caso Reed es un patriota de su propio radicalismo.

Reed vivió y escribió sobre el nacimiento de la certeza (¿o sospecha?) que rigió la historia contemporánea: el socialismo desarrollado. Pero ya no vio las tensiones generadas con los años y el agotamiento de la utopía por el vértigo de la economía mundial. La Revolución Mexicana y la Revolución de Octubre nacieron y murieron con el siglo XX. Una –la soviética– cayó con el muro de Berlín en 1989 y otra –la mexicana– con una derrota electoral durante el año 2000.<sup>347</sup>

JOHN REED ESCRIBIÓ LO QUE VIVIÓ CON CONCIENCIA HISTÓRICA. En su relato, lo inmediato trasciende. La noticia como documento, como testimonio, como fuente que el futuro regresará al pasado a través de la historia. *México Insurgente* y *Diez días que estremecieron al mundo* son obras de significado tanto inmediato como histórico. Vayamos por partes. En sus dos obras Reed se limitó a registrar los acontecimientos que él vio y vivió personalmente o que verificó por testimonios fidedignos<sup>348</sup>. En tal contexto, *Diez días que estremecieron al mundo* mereció en su momento una lectura como instrumento que enaltece una moral política y como propaganda al respecto. El mismo Lenin, en un prefacio para la edición norteamericana, recomienda “con toda el alma” la lectura de esta obra. Apunta Lenin:

<sup>346</sup> Ibidem. Pág. 287-288.

<sup>347</sup> En las elecciones presidenciales de ese año, celebradas en México, perdió la presidencia del País el Partido Revolucionario Institucional, en el poder desde prácticamente 1923, cuando el presidente Plutarco Elías Calles inició desde su cargo las gestiones para constituir el Partido de la Revolución Mexicana, en el que aglutinó a los principales caudillos sobrevivientes del movimiento armado. Por otra parte: para conocer los prolegómenos de “la gran historia” que representa el derrumbe del imperio soviético se recomienda la lectura de *El día que acabó el siglo XX. La caída del muro de Berlín* (Barcelona, Anagrama, 1999) de J.M. Martí Font; una obra de relatos periodísticos y ensayos documentados en contexto a la noche del 9 de noviembre de 1989, cuando cayó el muro de Berlín como acontecimiento vertiginoso que aceleró y precipitó la muerte de la URSS.

<sup>348</sup> En el prefacio del autor de la edición estudiada de *Diez días que estremecieron al mundo*, Reed apunta: Este libro es un trozo condensado de historia tal como yo la vi. No pretende ser más que un detallado relato de la Revolución de Noviembre en que los bolcheviques, al frente de los obreros y soldados, conquistaron el poder del Estado en Rusia y lo entregaron a los Soviets.

*Yo quisiera ver este libro difundido en millones de ejemplares y traducidos a todos los idiomas, pues ofrece una exposición veraz y escrita con extraordinaria viveza de acontecimientos de gran importancia para comprender lo que es la revolución proletaria, lo que es la dictadura del proletariado.*<sup>349</sup>

Por ese significado inmediato, *Diez días que estremecieron al mundo* está inscrita como una de las piezas que estimularon la corriente rusófila y la generalización de la utopía en el mundo y para el mundo. Una corriente contrarrestada sin embargo por quienes constataban que aquello era sólo un síntoma del debilitamiento general de la tradición liberal. George Orwell fue uno de ellos a través de un genuino y valiente ejercicio político, intelectual y literario. Sus novelas *Rebelión en la granja*, de 1945, y *1984*, de 1949, corresponden – dentro de la sátira y la fabulación del futuro, respectivamente– a críticas agudas y mordaces sobre los controles autoritarios y totalitarios como lo representaba el régimen soviético<sup>350</sup>.

Más allá de las circunstancias y el clima de bipolaridad de aquellos momentos en torno a la publicación de obras como las de Reed y Orwell, piezas como *Diez días que estremecieron al mundo* y *México Insurgente* registran, como advertimos, un significado histórico. El nivel de conocimiento de la información – los sucesos ocurrieron uno o dos años antes de la publicación de los libros (*México Insurgente* fue publicado en 1914 como registro de hechos acontecidos en 1913; *Diez días que estremecieron al mundo* apareció en 1919, registrando hechos de 1917)– le permitió a Reed un tratamiento histórico y proporcionar a los materiales esa categoría, no obstante que en sus respectivos momentos –otra vez lo inmediato– envió artículos y crónicas a los diarios para los que colaboraba y que le permitieron asistir (de lo contrario difícilmente hubiera logrado viajar y por

<sup>349</sup> REDD, John. Op.cit. Pág. 195.

<sup>350</sup> En la edición mexicana de Editorial Porrúa del año 2000 de *Rebelión en la granja* y *1984* de George Orwell, aparece un ensayo inédito, descubierto en 1971, que, según todas las probabilidades, Orwell escribió para que sirviera de prólogo a *Rebelión en la granja* dada las dificultades reiteradas que superó para publicar la novela en 1945. Se trata de un escrito un tanto destemplado, poco acorde con su reconocido equilibrio y prudencia, que tiene como título “La libertad de prensa”. En ese escrito Orwell se refiere a esa corriente rusófila al señalar la lealtad exenta de toda crítica hacia la URSS. Y cuenta una situación ejemplar al respecto que merece la pena reproducir por tratarse de *Diez días...* Dice Orwell: A la muerte de John Reed [...] los derechos del libro pasaron a poder del Partido Comunista británico, a quien el autor, según creo, los había legado. Algunos años más tarde, los comunistas ingleses destruyeron en gran parte la edición original, lanzando después una versión amañada en la que omitieron las menciones a Trotsky así como la introducción escrita por el propio Lenin. Si hubiera existido una auténtica intelectualidad liberal en Gran Bretaña, este acto de piratería hubiera sido expuesto y denunciado en todos los periódicos del país. La realidad es que las protestas fueron escasas o nulas. A muchos, aquellos les pareció la cosa más natural. Esta tolerancia que llega a lo indecoroso es más significativa aún que la corriente de admiración hacia Rusia que se ha impuesto en estos días. Pero probablemente esta moda no durará. Preveo que, cuando este libro se publique [*Rebelión en la granja*], mi visión del régimen soviético será la más comúnmente aceptada.

tanto escribir sus memorables obras) a las jornadas claves de aquellos movimientos armados en México y Rusia.<sup>351</sup>

Pero Reed no sólo cuenta la historia de los momentos decisivos y el perfil de los grandes héroes del *México Insurgente*:

*Era miércoles; mi amigo el fotógrafo y yo andurreábamos por una cementera cuando llevó Villa a caballo. Parecía cansado, sucio, pero contento. Refrenó frente a nosotros; los movimientos de su cuerpo eran tan naturales y de tanto donaire como los de un lobo; se rió dijo:*

*–Buenos, muchachos ¿cómo va esto ahora?*<sup>352</sup>

Y de los Diez días que estremecieron al mundo:

*En la Sala Grande Trotski daba cuenta de los acontecimientos de la jornada [...].*

*El menchevique Ioffe quería leer una declaración en nombre de su partido, pero Trotski se negó a abrir “un debate sobre los principios”.*

---

<sup>351</sup> *México Insurgente* se concentra en momentos ocurridos durante 1913. Ese año fue intenso en acontecimientos fundamentales para el destino del movimiento armado que había iniciado el 20 de noviembre de 1910 con la finalidad de derrocar al dictador Porfirio Díaz, general que había gobernado al país desde 1876. En 1913 Díaz ya estaba fuera del gobierno; Francisco I. Madero presidía la nación, aunque el general Victoriano Huerta, con apoyo estadounidense, usurpó el poder. Madero fue asesinado. Este crimen provocó un repudio general. El Gobernador Venustiano Carranza, de Coahuila, negó el reconocimiento al usurpador y tomó las armas para derrocarlo formando el ejército constitucionalista. La lucha seguiría hasta 1917. En ese contexto llegó Reed a México en diciembre de 1913, con 27 años de edad, como enviado del *Metropolitan Magazine*, órgano de la reforma socialista, y el *New York World*. Desde sus inicios como escritor y periodista, Reed estuvo ligado a publicaciones como *American* y particularmente *Masses*. En la biografía consultada de Reed se explica que *Masses* fue fundada en 1911 como una publicación mensual socialista que desapareció en 1919, cuando precisamente Reed asistió al origen de la URSS. Después de la I Guerra Mundial, moviéndose por territorio europeo como representante del *Metropolitan Magazine*, Reed contempló los movimientos en Europa y consideraba posible la caída del zarismo. Lenin y sus seguidores bolcheviques habían estado reuniendo fuerzas desde abril de 1917 por lo que en el verano de 1917 Reed pensó que la rebelión alcanzaría momentos álgidos los cuales ocurrieron entre el 25 de octubre y el 5 de noviembre (según el calendario ruso; del 7 al 16 de noviembre, según el calendario occidental, 13 días adelantado). Los biógrafos de Reed cuentan que encontrar los medios para que Reed pudiera viajar a Rusia, junto a su compañera Louise Bryant, representó al principio un serio problema. En la página 226, los biógrafos de Reed explican la situación: Uno de los sindicatos periodísticos estaba dispuesto a aceptar a Louise como corresponsal suyo en Petrogrado, pero ninguno de los periódicos y revistas que podían enviar un hombre a Rusia, querían pensar en Jack [John] como representante suyo, sabidas y conocidas sus tendencias y simpatías. Esto dejaba el proyecto en manos de los izquierdistas, los cuales se encontraban sin fuentes de ingresos. Max Eastman quería que representara al *Masses*, pero no tenía dinero. Finalmente el dinero para el viaje de Reed se obtuvo a través de unos fondos proporcionados por Eugen Boissevain, leal defensor del *Masses*, y una mujer de la alta sociedad llamada señora McCullough. Si no hubiera sido por los dos mil dólares de la señora McCullough, tal como dijo Eastman, la hoy clásica narración de la Revolución Bolchevique quizá no se hubiera escrito nunca. Cuando Jack y Louise hubieron salido, a bordo del vapor danés “United States”, el 17 de agosto, el periódico socialista de Nueva York, *Call*, y la revista *Seven Arts*, accedieron a publicar también todo lo que Reed les mandara.

<sup>352</sup> John REED. Op.cit. Pág. 146.

*—Nuestros debates se dirimen ahora en las calles —exclamó. Se ha dado el paso decisivo. Todos, y yo en particular, asumimos la responsabilidad por lo que está sucediendo...<sup>353</sup>*

Reed también atiende los escenarios periféricos y marginales de los grandes episodios y dedica páginas a lo que puede considerarse parte de la microhistoria. La estructura de los libros de Reed (por capítulos temáticos que obedecen a un orden cronológico) le permiten eso, abandonar los grandes sucesos para profundizar en ambientes y atmósferas en torno a las revoluciones a fin de acudir a la esencia de las masas populares, de las que abstrae detalles que sugieren cómo eran aquellas sociedades en proceso de cambios a sangre de armas. En *Diez días que estremecieron al mundo* Reed cuenta en unas páginas que los teatros estaban abiertos todas las noches mientras acontecía el movimiento bolchevique, aunque el Ermitage y todas las demás galerías de pintura había sido evacuadas a Moscú.

*Como sucede siempre en tales casos, la pequeña vida cotidiana de la ciudad seguía su curso, esforzándose lo más posible por no reparar en la revolución. Los poetas escribían versos pero no sobre la revolución. Los pintores realistas pintaban escenas de la historia antigua rusa, de todo lo que se quisiera, menos de la revolución. Las señoritas provincianas llegaban a Petrogrado a estudiar francés y canto...<sup>354</sup>*

Otros ejemplos pueden encontrarse en *México Insurgente*. En el quinto capítulo —de doce— de la primera parte —de seis—, titulada “Noches blancas en la Zarca”, Reed relata una experiencia como huésped en un cuartel revolucionario que le permite transmitir los altos niveles que alcanzó en sus relaciones con sus informantes y como éstos desarrollan conductas distintas a su condición de extranjero, como los son las relativas a usos y costumbres como el baile:

*El capitán Fernando me abrazó, diciendo con voz de trueno:*

*—¡Aquí viene el compañero! ¡A bailar! ¡Adentro! ¡Van a bailar la jota!*

*—¡Pero yo no sé bailar la jota!*

*—¡Venga, es fácil! Lo presentaré a la mejor muchaca de La Zarca!*

*Aquello no tenía remedio. En la ventana se apiñaban las caras y un centenar de gentes se apretujaban en la puerta. Era una pieza común en la casa de un peón, blanqueada, con un piso disparejo de tierra. Los músicos, sentados, tocaban a la luz de dos velas. Resonaron los acordes de “Puentes a Chihuahua”. Se hizo un silencio risueño. Tomé el brazo de la joven bajo el mío y comenzó la marcha preliminar, acostumbrada antes de*

<sup>353</sup> Ibidem. Pág. 326.

<sup>354</sup> Ibidem. Pág. 219.

*principiar el baile, en torno al salón. Valsamos difícilmente por un momento o dos cuando intempestivamente empezaron a gritar:*

*–¡Ora! ¡Ora! ¡Ahora!*

*–¿Qué se hace ahora?*

*–¡Vuelta! ¡Vuelta! ¡Suéltala! –un coro perfecto.*

*–¡Pero si no sé bailar!*

*–¡El tonto no sabe bailar! –gritó uno.*

*[...]*

*Pero Patricio saltó en medio del racimo y Sabás tras él, tomando cada uno a una muchacha del grupo de mujeres que estaban sentadas juntas en un ángulo de la pieza. Cuando yo conducía a mi pareja a su asiento, ellos dieron “vuelta”. Primero unos cuantos pasos de vals; después el hombre se soltaba de la muchacha, castañeando los dedos, levantando un brazo hasta la cintura de la cara, en tanto que la muchacha con una mano en la cadera danzaba tras él. Se aproximaban uno al otro. Retrocedían y bailaban, alternándose, uno en torno al otro. Las muchachas eran torpes y regordetas; rostros indígenas, espaldas desgarbadas y encorvadas de tanto moler maíz y lavar ropa. Algunos de los hombres calzaban botas fuertes, otros no; muchos llevaban pistolas y cartucheras al ciento, y unos cuantos, rifles en bandolera.*

*El baile lo precedía siempre una gran marcha que se paseaba en torno al salón; entonces, después que las parejas habían bailado dos veces en derredor de la sala, paseaban otra vez.<sup>355</sup>*

La descripción de Reed es tan detallada y precisa en ese asunto antropológico que recuerda los relatos de los cronistas coloniales del siglo XVII que registraron el nuevo mundo. El capitán Alonso de León en sus *Relación y discursos del descubrimiento, población y pacificación de este Nuevo Reino de León* de 1649 escribe sobre los mitotes de los indígenas del noreste de México, una zona fuera de mesoamérica en la cual los nativos eran seminómadas y cazadores recolectores. Veamos:

*Y empiezan a bailar, indios y indias [sic], en una o dos ruedas, en torno del fuego. Los pies muy juntos; los codos salidos y las espaldas medio agachadas. Dando saltitos adelante, casi arrastrando los pies y tan juntos, que la barriga del uno va topando en las nalgas de otro; sin discrepar un punto el uno del otro, cuatro o seis horas, sin cesar. Desde que está ya la noche obscura, cantando a su modo las palabras que quieran; sin tener sentido, sólo consonancia. Y van en ellas tan parejos, que no disuenan el*

---

<sup>355</sup> Ibidem. Pág. 28-29.

*uno del otro; sin o que parece una voz sola. Entran en este corro todos los que quieren, algunas veces ciento, otras más y menos.*<sup>356</sup>

Si me extiendo en subrayar esta analogía entre Reed y un cronista colonial es porque me parece adecuado insistir en una certeza: no es imposible que Reed conociera la obra de los cronistas coloniales, pero lo que pretendo advertir es la relación involuntaria entre relatos fundamentados en la realidad con una distancia de más de dos siglos, así como la intuición de los notarios –periodistas o historiadores de distintas generaciones y geografías– por registrar escenarios y personas distintas a su condición de extranjeros con un sentido agudo de la precisión y el detalle.

Estas miradas periféricas, contenidas en relatos con vida propia dentro de la generalidad de sus obras, no son gratuitas ni folclóricas. A Reed le permiten dotar al gran relato de los sucesos importantes –las revoluciones– de un telón de fondo que incluso le brinda la oportunidad de establecer conclusiones. La quinta y última parte de *México Insurgente*, “Noches Mexicanas”, está conformada por tres capítulos dedicados a la crónica de una casa de juego, un día de fiesta y sobre a la representación escénica del nacimiento de Cristo conocida como pastorelas o “pastores”... una categoría de arte popular que precedió a la edad de oro del teatro en Europa, el florecimiento del Renacimiento. Remata Reed su discurso:

*Era jocoso meditar lo que hubiera sido el Renacimiento mexicano si éste no hubiese llegado tan atrasado.*

*Pero ya baten los grandes mares de la vida moderna, en torno a las estrechas cosas de la Edad Media mexicana: la maquinaria, el pensamiento científico y la teoría política. México tendrá que navegar durante algún tiempo en su Edad de Oro del Drama.*<sup>357</sup>

El extranjero describe lo que desconoce y lo interpreta desde sus claves personales<sup>358</sup>. El desafío de Reed al transitar la frontera de Estados Unidos hacia el interior de México en 1913, o cruzar el Atlántico para trasladarse hasta la Rusia de 1917, implica el reto estimulante para el periodismo: dominar técnicas y

<sup>356</sup> Historia de Nuevo León con noticias sobre Coahuila, Tamaulipas, Texas y Nuevo León, México, escrita en el siglo XVIII por el Cap. Alonso de León, Juan Bautista Chapa y el Gral. Fernando Sánchez de Zamora. Estudio preliminar y notas de Israel CAVAZOS GARZA. México, Ayuntamiento de Monterrey, 1980. Pág. 24.

<sup>357</sup> John REED. Op.cit. Pág. 191.

<sup>358</sup> En el prefacio para la edición rusa de *Diez días que estremecieron al mundo*, contenida en la página 195 de la edición estudiada, Krúpskaya, esposa de Lenin, señala esta condición de la siguiente manera: Parece raro a primera vista cómo pudo escribir este libro un extranjero, un norteamericano que no conocía la lengua del pueblo ni sus costumbres... Aparentemente debería incurrir a cada paso en cómicos errores, debería pasársele muchas cosas esenciales. [...]. John Reed no fue un observador indiferente, era un apasionado revolucionario, un comunista que comprendía el sentido de los acontecimientos, el sentido de la gran lucha.

procedimientos para viajar y permanecer en mundo ajenos. Reed penetró de tal forma que –sin dejar de considerar ese rasgo de radicalidad de su personalidad– desarrolló una relación personal, estrecha y amistosa con sus informantes: los revolucionarios de México, los bolcheviques de Rusia. Dominar técnicas de escritura y procedimientos para recopilar materiales a fin de profundizar en la información a través de una documentación exhaustiva y en un trabajo de campo –la experiencia personal– prolongado y abrumador. Las obras de Reed están levantadas a base de documentación y experiencia, una tarea para la que se requiere dedicación absoluta para sumergirse en territorios desconocidos pero atractivos para, por ejemplo, el radicalismo de Reed.

En este contexto, la obra de Reed muestra una serie de características de un estilo que tendría forma, sentido y hasta nombre hasta los años sesenta del siglo veinte: el Nuevo Periodismo<sup>359</sup>. En un nivel técnico, las obras de Reed están elaboradas a partir de la construcción de escenas, la transcripción de diálogos en su totalidad, intercambios de puntos de vista y descripciones. Pero el principal cimiento de sus relatos descansa en la forma de recopilar la información de manera ambiciosa y a niveles de saturación. Por tales consideraciones, las obras de Reed corresponden a relatos escritos con técnicas narrativas supeditada a los contundentes resultados de sus procedimientos periodísticos.<sup>360</sup>

Concentrado en registrar los acontecimientos que vivió personalmente, o que logró verificar, John Reed inauguró sus obras con puestas en escena inmediatas, sin preámbulos: la acción vista a través de la voz narrativa de una primera persona generosa que permite mostrar los hechos a través de un intercambio de puntos de vista:

*Procedente de Parral llegó al pueblo un baratillero con una mula cargada de macuche –cuando no se puede conseguir tabaco se fuma macuche– y en torno de él nos confundimos con el resto de la población para obtener noticias.*

*Esto ocurría en Magistral, un pueblo montaños de Durango a tres días de camino del ferrocarril. Alguien compró un poco de macuche; los demás le pedimos prestado algo y enviamos a un muchacho por unas hojas de*

---

<sup>359</sup> En su libro *El nuevo periodismo* (traducción de José Luis Guarnier. Barcelona, Anagrama, 1977. Pág. 69), Tom Wolfe se refiere a *Diez días que estremecieron al mundo* como una obra precedente del estilo de elaboración de relatos que merece su estudio al respecto.

<sup>360</sup> En su libro *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* (Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 1999. Pág. 156), el profesor Albert Chillón dedica unas páginas al estudio de la obra de John Reed, de las que concluye: La incorporación de procedimientos novelísticos de composición y estilo se subordina a las exigencias informativas del reportaje. Importa tener presente que *México Insurgente* y *Diez días...* son reportajes novelados valiosos, pero no novelas-reportajes en sentido estricto.



*maíz. Todos encendimos un cigarro y nos encucillamos de a tres en torno del baratillero, porque sólo hacía unas semanas que el pueblo tenía conocimiento de la revolución.*<sup>361</sup>

Las primeras líneas del primer capítulo de *México Insurgente* ubican de manera directa un escenario –la ciudad de Parral– a través de una tercera persona –un baratillero– y posteriormente una primera personal del plural –ese nos confundimos–. El mismo procedimiento acontece en la puesta en escena inaugural de *Diez días que estremecieron al mundo*: intercambio inmediato de una primera persona a una tercera:

*A fines de septiembre de 1917 en Petrogrado vino a verme un profesor extranjero de sociología, que se encontraba en Rusia. En los círculos de negocios y de la intelectualidad había oído decir que la revolución había entrado en la fase menguante.*<sup>362</sup>

En las obras de Reed prevalece un punto de vista: el de la primera persona. Un Yo que muestra los hechos por medio de la acción en sus propias palabras. El de Reed es un discurso de autor explicativo, sí, pero dado el carácter biográfico y testimonial de primera mano, la narración es una cita de ese discurso de Reed como personaje: una muestra de los sucesos que fluyen en sus propias palabras y en los gestos coloquiales a través de los abundantes diálogos, particularmente transcritos en *México Insurgente*:

*–¡Hola, Míster! –me gritaron. ¡Aquí viene el Míster a caballo! ¿Qué tal, Míster? ¿Cómo le va? ¿Va a pelear con nosotros?*

*Pero el capitán Fernando, que encabezaba la columna, se volvió y rugió: –¡Venga acá, Míster! –El gigantón reía encantado.*

*–Usted irá aquí conmigo –gritaba, dándome palmadas en la espalda. Ahora beba. Y sacó una botella de sotol, medio llena todavía de licor. Bébalo todo, demuestre que es hombre.*

*–Es demasiado –dije, y sonreí.*

*–Tómelo –aulló el coro, ya que la tropa se había reunido para ver. Lo tomé; un alarido y un aplauso respondieron confundidos. Fernando se inclinó y estrechó mi mano. –¡Muy bien, compañero! –gritó, balanceándose jubiloso. Los hombres apiñados en derredor estaban divertidos e interesados. ¿Iba yo a pelear junto con ellos? ¿De dónde venía? ¿Qué hacía? La mayoría no había oído hablar nunca de reporteros; uno de ellos lanzó la ominosa opinión de que yo era gringo y porfirista, y que debía ser fusilado.*

<sup>361</sup> John REED. Op.cit. Pág. 9.

<sup>362</sup> Ibidem. Pág. 211.

*El resto, sin embargo, se opuso terminantemente a tal punto de vista. Ningún porfirista podía tomar tanto sotol de un trago. Isidro Amaya declaró que durante la primera revolución había estado en una brigada a la que acompañaba un reportero, al que le decía Corresponsal de Guerra. ¿Me gustaba México? Contesté:*

*–Me gusta mucho México; quiero también a los mexicanos. Me gusta el sotol, aguardiente, mezcal, tequila, pulque y otras costumbres mexicanas. Rieron a carcajadas.*

*–Ahora estás con hombres. Cuando ganemos la revolución, este será un gobierno de hombres, no para los ricos. Vamos caminando sobre las tierras de los hombres. Antes pertenecían a los ricos, pero ahora me pertenecen a mí y a los compañeros.*

*–¿Y ustedes serán el ejército? –pregunté.*

*–Cuando la revolución haya triunfado –fue la sorprendente respuesta– no habrá ejército. Estamos cansados de los ejércitos; fue con éstos que nos explotaba dos Porfirio.<sup>363</sup>*

La escritura de Reed no se detiene en explicaciones ni acotaciones relativas a los personajes que constantemente aparecen en el discurso. Aparecen en un contexto en el que se entienden. En el caso de *Diez días que estremecieron al mundo*, Reed proporciona un apartado, “Notas y Aclaraciones”, como un glosario que de entrada define y explica una serie de términos soviéticos, además de dar crédito a sus fuentes informativa y revelar el origen de su abundante documentación. Del mismo modo ofrece una serie de apéndices conformados por documentos, discursos y materiales. Esta actitud le permite a Reed despojar a sus relatos de largas acotaciones en beneficio de una narración vigorosa, arrojada, veloz. Sin embargo, el tono explicativo, de síntesis, del resumen de la experiencia y la documentación, se impone por momentos, en particular cuando su propósito es proporcionar los antecedentes inmediatos a los *Diez días...*, por ejemplo:

*En este ambiente de corrupción general y de monstruosas verdades a media dejábase oír día tras día una sola y clara nota del creciente coro de los bolcheviques: “¡Todo el poder a los Soviets!*

*La lucha entre el proletariado y la burguesía, entre los Soviets y el Gobierno, iniciada ya en los primeros días de marzo, se acercaba a su apogeo. Rusia, que había salvado de un salto la distancia entre el medioevo y el siglo XX, ofrecía al mundo asombrado dos revoluciones – política y social– en mortal combate.<sup>364</sup>*

<sup>363</sup> Ibidem. Pág. 22.

<sup>364</sup> Ibidem. Pag. 217.

La escritura en estilo libre indirecto le permite a Reed fusionar, sin disgregaciones, el discurso de autor –las explicaciones y los resúmenes en tercera persona– y el discurso de los personajes –en tercera persona cuando muestra a los personajes relatando en sus propias palabras, o en primera persona cuando el propio Reed relata su particular experiencia–. El sentido biográfico y testimonial de primera mano es profundamente genuino y potente en la obra de Reed, lo he subrayado con insistencia. Sin embargo uno de los pasajes más efectivos de *Diez días que estremecieron al mundo* acontece a través de una narración en tercera persona de la que el autor está totalmente desmarcado. Al contar el episodio en el que un campesino sube a la tribuna de una asamblea bolchevique para reclamar la desaparición de unos camaradas<sup>365</sup>, Reed consigue una distancia notable como narrador con respecto a los sucesos: desaparece en ese momento para mostrarnos el resultado de su profunda penetración en el escenario; escenario que podemos observar porque precisamente *acontece* ante nosotros a través de la construcción de palabras con las que John Reed da forma y sentido a las revoluciones inaugurales del siglo veinte; y nos dice:

La aproximación a la realidad es, ante todo, lingüística. Y para ello el periodismo requiere precisión. Precisión en la información. Precisión en el lenguaje.

---

<sup>365</sup> Este episodio (ver Apéndice 19), por breve, insignificante y anecdótico que parezca, advierte una de las contradicciones de la lucha revolucionaria de los bolcheviques. Reed lo exhibe desmarcándose de ese “nosotros”, de esa primera persona del plural lejana de la pretendida imparcialidad periodística que comúnmente emplea, para aproximarse al hecho con mayor exactitud y quizá objetividad posible a través del uso de la voz de un narrador que desaparece sólo en ese instante. Pero no obstante sus simpatías a los movimientos armados de 1910 y 1917, Reed se empeña en sus relatos en seguir una línea objetiva de registro de los acontecimientos en el contexto de su mirada subjetiva ceñida exclusivamente a los hechos vividos o verificados.

## 2.20. El final de la imaginación

### ARUNDHATI ROY

Arquitecta de profesión, la escritora hindú proyecta una noción de construcción de argumentos al diseñar en *El final de la imaginación* un discurso expresivo fundamentado en información, interpretación y opinión sobre las pruebas nucleares de la India durante el mes de mayo de 1998 y la carrera armamentista que al respecto sostiene su país con la nación vecina de Paquistán. El bagaje, la propia biografía, también le permiten a Arundhati Roy armar un razonamiento que busca convencer en un ejercicio de brevedad y síntesis que persuade.

#### EL MONÓLOGO COMO REPORTAJE O LA CONTUNDENCIA DE LA PERSUASIÓN

La realidad vertiginosa. Los hechos precipitados. La palabra directa, sin rodeos, resulta un modo acertado de aproximación a esa realidad, a esos hechos. Un modo acertado sí, cuando el razonamiento supera la emotividad. Cuando la persuasión supera esa tendencia a quedarse a medio camino al buscar sólo conmover con las palabras. Construir un pensamiento, volverlo artículo por ejemplo, implica una tarea empeñosa: documentarse, deducir, valorar, juzgar.

Esa es precisamente la misión de Arundhati Roy.

Arundhati Roy es un pensamiento, una visión aguda de la realidad. Es clara, contundente, sin ambages. Ante la posibilidad del rechazo, Arundhati Roy procura la ecuanimidad y la justicia en sus valoraciones a fin de lograr, de manera inteligente, la adhesión a sus ideas. Arundhati Roy no esconde sus emociones. Su lenguaje es altamente emotivo en algunos momentos pero nunca roza los linderos de la demagogia porque, no obstante algunas generalizaciones y otros recursos propios para los intereses de generar cierto estado de ánimo *ad humanitatem* –lógico por tratarse de una defensa y una reivindicación, pero inválido para los propósitos de una argumentación efectiva–, prevalece el análisis documentado y la conclusión razonada. Resulta conmovedora en el tono de indignación pero las palabras grandilocuentes están fuera del discurso.

Arundhati Roy se muestra como una novelista comprometida, que ejerce la crítica como actividad intelectual y moral obligada hasta las últimas

consecuencias. Ella asume una actitud política como escritora y como personaje público<sup>366</sup>. No se trata sólo de persuadir. No se trata sólo de mover conciencia; se trata de ponerse de pie y opinar. El silencio es insostenible y representa un impulso más a la aniquilación que representa la presencia de armas nucleares como las que presumen la India. El tono de indignación aparece entonces como una categoría dotada de ironía y sarcasmo cuando se trata de responder a la disuasión que denuncia con respecto a posiciones como la de ella, ocurrencia de una novelista ingenua, hipérbole del profeta del día del juicio final que nunca llegará porque nunca habrá guerra nuclear.

*Aquí nos tienen, en la India y Paquistán, discutiendo los puntos más sutiles de la política exterior, comportándonos ante el mundo como si nuestros gobiernos acabaran de inventar una bomba más nueva y más grande, una especie de enorme granada de mano con la que aniquilarán al enemigo (eso dicen los dos) y nos protegerán de cualquier daño. ¡Cuán desesperadamente queremos creérselo! ¡Qué súbditos tan maravillosos, formales, crédulos y de buena voluntad hemos resultado ser! El resto de la humanidad... (Sí, sí, ya lo sé, ya lo sé, pero olvidémonos de ellos por un instante. Perdieron su derecho al voto hace mucho tiempo). Lo siento. Como iba diciendo, el resto de la humanidad puede que no nos perdone, pero el resto de la humanidad, dependiendo de quién forje sus opiniones, quizás no sepa cuán fatigados, desanimados y acongojados estamos”.*<sup>367</sup>

Por la condición del género de su discurso, el artículo de Arundhati Roy tiene como protagonista la voz en primera persona, así como la identidad india y la celebridad literaria de la autora, sin que tales rasgos se vuelvan contra sí misma, tendientes al prejuicio digamos; de hecho procura despojarse de éstos cuando formula sus juicios.

*Voy a salir de debajo de los focos mágicos y voy a decir lo que pienso.*

*Es esto:*

*Si protestar contra el hecho de tener implantada una bomba nuclear en mi cerebro es antihindú y antinacional, entonces me separo de la India. Me declaro por el presente república independiente y móvil. Soy ciudadana del*

<sup>366</sup> Arundhati Roy fue condenada a un día de prisión “simbólica” y al pago de dos mil rupias (alrededor de 50 euros). Un despacho de la agencia AFP publicado en Madrid por el diario *El País*, el 7 de marzo de 2002, decía: Roy, famosa escritora india, ganadora del Premio Booker en el Reino Unido por su novela *El dios de las pequeñas cosas*, fue acusada de desacato a la autoridad y obstrucción a la justicia al denunciar la corrupción de los jueces de su país y al participar en una manifestación contra la construcción de una presa. En su libro *El álgebra de la injusticia infinita*, Roy incluye un amplio artículo titulado “El máximo bien común”, fechado en octubre de 2001, el que el documenta la defensa para que no se construya una presa, la Sardar Sarovar, en el valle del Narmada, en la India, porque representa –entre otros aspectos– la aniquilación de pueblos aborígenes establecidos en la zona en la que se proyecta la obra hidráulica.

<sup>367</sup> Roy, Arundhati (1998): *El final de la imaginación*. Trad. Francesc Roca. Barcelona, Anagrama, p. 13.

*mundo. No tengo territorio alguno. No tengo bandera. Soy mujer, pero no tengo nada contra los eunucos. Mi política es sencilla. Estoy dispuesta a firmar cualquier tratado contra la proliferación de armas nucleares o que prohíban las pruebas nucleares. Los inmigrantes son bienvenidos. Podéis ayudarme a diseñar nuestra bandera.*

*Mi mundo ha muerto. Y escribo para llorar su defunción.*

*Es cierto que era un mundo imperfecto. Un mundo inviable (...). Un mundo que yo misma había criticado sin cesar, pero únicamente porque lo quería. No merecía morir (...). Lo quería, simplemente, porque le ofrecía una opción a la humanidad (...). Era una posibilidad operante. Una opción real. Todo eso se ha acabado. Las pruebas nucleares de la India, la manera en que se realizaron, la euforia con la que fueron acogidas (por nosotros), todo eso es indefendible. Para mí, significa cosas horribles. El final de la imaginación. El final de la libertad, de hecho, porque, después de todo, eso es la libertad. Elegir.*

*El 15 de agosto del año pasado festejamos el cincuenta aniversario de la Independencia de la India. El próximo mayo, podremos celebrar nuestro primer aniversario de esclavitud nuclear.<sup>368</sup>*

Arundhati Roy es autocrítica, aguda. En otra página de *El final de la imaginación* escribe:

*Creo justo decir que los hipócritas somos nosotros, somos nosotros lo que hemos abandonado lo que era una posición moralmente defendible, a saber: tenemos la tecnología y podemos fabricar bombas si queremos, pero no lo haremos. No creemos en ellas.<sup>369</sup>*

Sin sentimentalismo, Arundhati Roy desarrolla esa ecuanimidad en grado elevado en los ensayos de *El álgebra de la justicia infinita*, relativos a las problemáticas consecuencias de los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York y la construcción de una presa en el valle del Narmada en la India. En el ensayo “La guerra es paz”, Arundhati Roy reivindica esa posibilidad de libertad en cuanto a elección de formas de vida y procura el equilibrio de los puntos de vista al reflexionar:

*El mundo todavía no ha encontrado una definición aceptable de lo que es terrorismo. Un terrorista en un determinado país suele ser, con demasiada frecuencia, un luchador por la libertad en otro. El propio Gobierno de los Estados Unidos ha financiado, provisto de armas y protegido a un considerable número de rebeldes e insurrectos en todo el mundo. [...] la población mundial no tiene por qué elegir entre los talibanes*

<sup>368</sup> Ibidem, págs. 33-35.

<sup>369</sup> Ibidem, pág. 40.

*y el gobierno estadounidense. Todo lo que de belleza hay en nuestra civilización, nuestro arte, nuestra música, nuestra literatura, se encuentra más allá de esos dos polos ideológicos integrista. Hay tan pocas posibilidades de que todo el mundo se convierta en ciudadano consumista de clase media como de que adopte una única religión. Lo que está en juego no es tanto el bien contra el mal, o el islamismo contra el cristianismo, como una cuestión de espacio: una cuestión de cómo damos cabida a la diversidad, de cómo contenemos los impulsos hacia la hegemonía; cualquier clase de hegemonía, económica, militar, lingüística, religiosa y cultural. Un mundo hegemónico es como tener un gobierno sin una oposición en condiciones. Se transforma en una especie de dictadura.*

370

En sus artículos, Arundhati Roy procura proporcionar contextos y antecedentes, informaciones que fundamenta, particularmente en los casos de *El álgebra de la justicia infinita*, en abundantes notas hemerográficas que precisan datos y citas con las que el discurso adquiere mayores dimensiones de exactitud y credibilidad. Digamos que con estos materiales, Arundhati Roy abandona las armas de la ambigüedad literaria para asumir la precisión que exigen las reglas del juego del periodismo. Sin embargo, se permite ciertas licencias literarias como el uso de metáforas cuando interpreta, por ejemplo, esa tendencia global a la hegemonía como la equivalencia a envolver el mundo con una bolsa de plástico que impide que respire y que al final habrá que desgarrarla para abrirla<sup>371</sup>. Del mismo modo en *El final de la imaginación* con la transcripción indirecta de una conversación con una amiga sobre su probable y hasta necesaria muerte a fin de conseguir la consagración como escritora exitosa (ver Apéndice 20). La valoración de Arundhati Roy se torna narrativa cuando establece esas analogías, casi parábolas, para reivindicar el derecho a pensar, a criticar, a caminar contracorriente a la tendencia homogenizadora.

ARUNDHATI ROY REIVINDICA el valor de la insignificancia. De la normalidad de la rutina cotidiana, tensada por una carrera nuclear entre la India y Paquistán o los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York. O también a través de pequeñas hecatombes particulares como las que acontecen en la novela *El dios de las pequeñas cosas*<sup>372</sup>.

---

<sup>370</sup> Roy, Arundhati (2002):. *El álgebra de la injusticia infinita*. Traducción de Francesc Roca. Barcelona, Anagrama, pp. 45-50.

<sup>371</sup> Ibidem. Pág. 46.

<sup>372</sup> Roy, Arundhat (1998): *El dios de las pequeñas cosas*. Traducción de Cecilia Ceriani y Txaro Santoro. Barcelona, Anagrama.

*El dios de las pequeñas cosas* no es un libro religioso pero aborda asuntos profundamente cristianos como los relativos a la formación y la moral de la familia. Historia genealógica a través de hitos de la biografía de los personajes, metafórico en los linderos del realismo mágico<sup>373</sup>, *El dios de las pequeñas cosas* guarda un sentido bíblico pero distinto al de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, por ejemplo, en cuanto a creación de un mundo imaginario como Macondo en donde los personajes imponen nombres a las cosas. En *El dios de las pequeñas cosas* el mundo ya existe, la India, pero los personajes tiene voluntad de darle a las cosas un sentido preciso, y lo buscan con el diccionario en la mano para reflexionar, desde la perspectiva cultural familiar, sobre el universo, la naturaleza, la historia. Incluso, estilísticamente, estructuralmente, Arundhati Roy coloca a cada cual en su justo contexto, en la transcripción precisa.

Otro recurso elevado a categoría por Arundhati Roy en la construcción de su discurso es, ya lo decíamos, el alto nivel de emotividad, las dosis de ironía y sarcasmo, ante lo inconcebible que es la tentativa a perder la vida sin tener la oportunidad de la propia defensa, la oportunidad de dudar, preguntar y cuestionar como lo hace para concluir *El final de la imaginación*:

*¿Quién diablos es el primer ministro para decidir qué dedo apretará el botón nuclear que convertirá todo aquello que amamos –nuestra tierra, nuestro cielo, nuestras montañas, nuestras colinas, nuestros ríos, nuestras ciudades y nuestros pueblos– en cenizas en un instante? ¿Quién diablo es para asegurarnos que no habrá accidentes? ¿Cómo puede saberlo? ¿Por qué hemos de creerlo? ¿Qué ha hecho para que creamos en él? ¿Qué ha hecho cualquiera de nuestros políticos para que creamos en él?*

La bomba nuclear es lo más antidemocrático, antinacional, antihumano y malvado que el ser humano ha creado nunca.

Si es usted creyente, recuerde que esa bomba representa un reto del hombre a Dios.

Resulta muy fácil expresarlo: *Señor, tenemos el poder de destruir todo aquello que has creado.*

*Si no es creyente, mírelo de este modo: nuestro planeta tiene unos 4,600 millones de años.*

---

<sup>373</sup> El estilo literario de Arundhati Roy registrado en la novela *El dios de las pequeñas cosas* ha sido comparado con el de Gabriel García Márquez y se ha hablado de ella como una nueva exponente del realismo mágico. La reportera Belén Ginart entrevistó a la escritora (Madrid, *El País*, sección Cultura, 28 de abril de 1998); Roy confesaba que no le hacía mucha gracia la comparación y expuso su opinión sobre esa moda de la escritura que se le atribuye: El realismo mágico se ha convertido en excusa para malos escritores.



Podría desaparecer en una tarde.<sup>374</sup>

Arundhati Roy es clara y transparente. Utiliza frases cortas y efectivas.

*No pretendo ser graciosa. Simplemente intento poner de manifiesto que ése es, sin duda alguna, el camino más corto para llegar al infierno.[...]. La historia ha ocurrido. Se acabó, y no volverá. La único que podemos hacer es cambiar su curso fomentando aquello que amamos en lugar de destruir aquello que no nos gusta.*<sup>375</sup>

El discurso empleado por Arundhati Roy registra un tono demostrativo en su argumentación: analiza e interpreta el presente, pero se torna deliberativo en cuanto a que conjetura el efecto resultante de la realidad estudiada.

*¡Ojalá la guerra nuclear fuera la clase de guerra en la que países luchan contra países y hombres luchan contra hombres! Pero no lo es. Si hay una guerra nuclear, nuestro enemigo no será China o Estados Unidos, ni tampoco Paquistán (o la India). Nuestro enemigo será la propia Tierra. Los propios elementos –el cielo, el aire, la tierra, el viento y el agua– se volverán contra nosotros. Su cólera será terrible.*<sup>376</sup>

En *El final de la imaginación*, el discurso argumentativo es inductivo, parte de lo particular que es la noticia de las pruebas nucleares en la India. Mientras que en los ensayos contenidos en *El álgebra de la justicia infinita* es deductivo; el juicio en concreto surge del estudio de la escena general de los acontecimientos.

LOS DISCURSOS DE ARUNDHATI ROY ESTÁN tejidos por información, interpretación y opinión en un ejercicio cercano al reportaje. La carga de valoraciones y juicios, los propósitos de sus mensajes, hace que surjan como artículos de opinión que cumplen con las funciones básicas del editorialismo: explica los hechos, da antecedentes, predice el futuro y formula juicios. Arundhati Roy intenta una escritura transparente para exponer y valorar, para enunciar los hechos, presentar sus argumentos y exhibir sus juicios de manera explícita. La claridad le permite, como ya lo decíamos, tomar ciertas licencias literarias para construir el discurso. No deja de hacer literatura pero desarrolla periodismo al expresar sus ideas ateniéndose a las reglas del juego, al respetar la realidad y al recurrir a documentación y fuentes. Y en particular al responder de inmediato a los acontecimientos. En plena carrera armamentista nuclear entre la India y Paquistán, cuando las pruebas nucleares de la India en mayo de 1998, Arundhati Roy escribió y publicó *El final de la imaginación* en julio de ese mismo año. Un

<sup>374</sup> Roy, Arundhati. *El final de la imaginación*. Pág. 58.

<sup>375</sup> Ibidem. Págs. 53-54.

<sup>376</sup> Ibidem. Pág. 14.

mes después de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York, escribió y publicó un par de ensayos documentados al respecto contenidos en *El álgebra de la justicia infinita*.

La realidad es vertiginosa. Los hechos precipitados. Ante la escena, una respuesta inmediata. Una respuesta emotiva sí, por rápida, casi instantánea; además de empeñosa en cuanto a procurar la documentación y el razonamiento a esa convocatoria de opinar y participar en la defensa por la vida y para la vida.

En el prólogo de *El álgebra de la justicia infinita*, el escritor británico John Berger escribe:

*El mundo nunca había tenido que enfrentarse a una confusión semejante y de ámbito global. Sólo aceptando este hecho comprenderemos cuál es la tarea que hemos de llevar a cabo. Y eso es, precisamente, lo que hace Arundhati Roy en las páginas que siguen. Expone claramente lo que debemos realizar. Y lo hace por medio de un ejemplo. ¿Qué nos enseña con él? Que debemos intervenir activamente en nuestro mundo, aunque sea como es, y acercarnos a aquellos para quienes resulta intolerable y escucharlos.*<sup>377</sup>

El discurso de Arundhati Roy está salvado por la claridad con que expone ese tejido de frases cortas y estilo directo, sin rodeos ni ambages, en el que fusiona información, interpretación y opinión.

Por la precisión de la idea.

Por la contundencia de la persuasión.

---

<sup>377</sup> BERGER, John (1998): "Un esfuerzo por comprender". Prefacio de *El álgebra de la justicia infinita* de Arundhati Roy. Barcelona, Anagrama, p. 19.

## 2.21. Los ángeles del infierno

### HUNTER S. THOMPSON

Justo a la mitad de la década de los sesenta del siglo XX, el estilo Nuevo Periodismo explotó en dos vías de expresión narrativa: el ojo impersonal de Truman Capote en *A sangre fría* y la voz personal de Tom Wolfe en *El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de rón*. Justo ahí, a la mitad, en medio de ambos modos estructurales, Hunter S. Thompson apareció en escena con *Los Ángeles del Infierno*, un relato notable en la yuxtaposición de puntos de vista y registros discursivos de síntesis y acción de los escenarios y los acontecimientos en torno a las legiones de motoristas en California.

En aquellos momentos en los que las condiciones políticas y sociales en Estados Unidos incubaron modos de vida, actitudes y nociones ante la existencia insólitas por beligerantes, obscenas y empapadas de droga, periodistas y escritores como Capote, Wolfe y Thompson aplicaron una serie de procedimientos que renovaron las formas de aproximación a la realidad; procedimientos que fueron efecto y reflejo de la misma realidad; procedimientos que se han impuesto por lo perdurablemente vigentes. *Los Ángeles del Infierno* es resultado y respuesta de la realidad de sus días. La penetración que Thompson hizo en los escenarios de motoristas está lejos de la actuación de un maniaco chiflado por el LSD o el capricho de un esquizofrénico; la penetración en los escenarios corresponde a la convicción de enfrentar la propia personalidad al ambiente y ahora sí: vivir para contarlo en un relato resuelto como, en efecto, un examen de la propia identidad del reportero que observa, pregunta y participa hasta en lo aparentemente indebido; que exhibe el ego suficiente en esa feroz intromisión del Yo que se proyecta en todas sus consecuencias en el uso de la primera personal del singular. Intromisión que, sin embargo, ante el hallazgo revelador, procura inteligente tomar distancia para transcribir con puntualidad y precisión, con exactitud, los puntos de vista en tercera persona y la documentación recopilada y estudiada.

#### LA FERROZ INTROMISIÓN DEL YO

En los relatos de Thompson como *Los Ángeles del Infierno* prevalece una noción del trayecto hacia esos modos de vida insólitos; trayectos literales en coche, aeroplano o motocicleta; trayectos que culminan en estancias hoteleras

con la tentativa de abandonar el proyecto periodístico que le ocupa por displicencia y por una entrega total, absoluta y perturbadora a los goces narcóticos. Pero hasta en ello Thompson evita el miedo que provoca la autocensura. Expresarse es un ejercicio para el que se requiere cierta violencia. Thompson lo asume. Ante el conservadurismo, en particular aquél que se aproxima ante la reelección de Richard Nixon en 1972, Thompson responde con violencia: la publicación de *Los Ángeles del Infierno* como documento periodístico a la que le seguirían años más tarde la de una obra de ficción como *Miedo y asco en Las Vegas* y un cuaderno de reportajes como *La gran caza del tiburón*. En este tríptico libresco, Thompson pone de manifiesto la intolerancia y la hostilidad de la autoridad y la sociedad alienada, el escaso rigor informativo de la prensa ortodoxa, con respecto a las emergentes y contradictorias expresiones de vida de los años sesenta como lo fueron las cofradías de motoristas de San Francisco o los ghettos de chicanos en la ciudad de Los Ángeles.

*LOS ÁNGELES DEL INFIERNO* es un relato de veintidós escenas o capítulos y un epílogo. El origen del relato es un artículo<sup>378</sup> que posteriormente fue aumentado en información y modificado en enfoque y estructura a fin de dotarlo de la forma que adquiere en el libro organizado en cuatro partes: “A rodar, chavales”, “La gestación de la amenaza: 1965”, “El circo de los maleantes y la violación estatutaria de Bass Lake” y “La cábala de la droga y un muro de fuego”. La escritura del relato se desenvuelve a vuelta de rueda. No por lenta, al contrario: por detallada y exhaustiva en largos párrafos conformados por una encadenación de oraciones a través de comas, puntos suspensivos y una serie de recursos manieristas que por momentos torna barroca la textura de la narración.

*California, fin de semana del Labor Day... temprano, con niebla del mar aún en las calles, motoristas forajidos con cadenas, gafas de sol y grasientos vaqueros, salen rodando de húmedos garajes, restaurantes nocturnos y míseros cuartuchos de una noche de San Francisco, Hollywood, San Bernardino y Oakland Este, camino de la península de Monterrey, al norte de Big Sur... La Amenaza anda suelte otra vez, los Ángeles del Infierno, el titular de cien kilates, rápidos y estruendosos a primera hora de la mañana, agachados en el asiento, sin una sonrisa, se embuten demencialmente entre el tráfico a 140 kms. por hora por la raya del centro, librando por centímetros... como Genjis Kan en un caballo de hierro, un monstruoso grañón de ano feroz que atraviesa a velocidad*

---

<sup>378</sup> En el epígrafe de la edición estudiada de *Los Ángeles del Infierno*, Thompson informa que la idea del libro vino de Carey McWilliams, director de *The Nation*, que le pidió que escribiera un artículo sobre el extraño fenómeno de las bandas de motoristas. El artículo, añade Thompson, apareció en *The Nation* en abril de 1965. El libro, con el título original *Hell's Angels. A Strange and Terrible Saga*, apareció en 1966. Anagrama publicó la primera edición en español en 1980.

*máxima el ojo de una lata de cerveza y sube por la pierna de tu hija arriba sin pedir cuartel ni darlo; que la gente vea lo que es clase, que olfatee una vaharada de esas emociones que no conocerá jamás... Ah, esos tipejos encorbatados, qué placer joderles... Jesusito, el Baldado, George Chocolate, Buitre, Zorro, Hueso de Jamón, Clean Cut, Tiny, Terry el Trampa, Franchute, Marvin el Soso, Madre Miles, Ed el Sucio, Chuck el Pato, Freddy el Gordo, Fil el Asqueroso, Charley el Carguero, el Exhibicionista, Cruce Loco, Soplido, Magoo, Animal y otros cien por lo menos. Tensos para la acción, pelo largo al viento, barbas y pañuelos ondeando, pendientes, sobocaos, cadenas, cruces gamadas y Herleys desguarnecidas relumbrando como mientras el tráfico se abre por la 101, nervioso, para dejar que pase la formación como el estallido de una tormenta de polvo...*

*Se autodenominan Ángeles del Infierno. Corren, violan y arrasan como una caballería de merodeo... y se ufanan de que no hay fuerza policial capaz de deshacer su fraternidad de motoristas delincuentes.*  
 –True, *The Man's Magazine* (Agosto 1965)

*No son malos chicos, individualmente. Le digo una cosa: prefiero tener en mis manos a un grupo de Ángeles del Infierno que a esos manifestantes de los Derechos Civiles. A la hora de crearnos problemas, son mucho perores los manifestantes.*  
 –Carcelero, *Prisión de la ciudad de San Francisco*

*Algunos son auténticos animales. Serían animales en cualquier sociedad. Son forajidos que deberían haber nacido hace cien años... y entonces habrían sido pistoleros.*

*–Birney Jarvis, miembro titular de los Ángeles del Infierno que más tarde se convertiría en cronista policial del San Francisco Chronicle*

*Somos el uno por ciento, amigo... el uno por ciento que no encaja y le da igual. Así que no me hables de fracturas del médico ni de las multas de tráfico... En fin, coges la mujer y la moto y el banjo y, bueno, sigues tu camino. Hemos salido a puñetazos de cientos de líos, y seguimos vivos gracias a nuestras botas y a nuestros puños. Somos la aristocracia de los motoristas forajidos, chaval.*

–Un Ángel del Infierno, hablando  
para el registro permanente

...La gira había empezado. “Forajidos” de todo el estado rodaban en grupo hacia Monterrey. Por el norte, de San Bernardino y Los Angeles, por la 101. Por el sur, de Sacramento, por la 50. Del sur de Oakland, Hayward y Richmond por la 17; y de San Francisco, por lo autopista de la costa. El núcleo central, la élite forajida, los Ángeles del Infierno... Con la calavera alada en la espalda de sus chaquetas sin manga y las “mamas” tras ellos en los grandes “cerdos rebanados”. Rodaban con una arrogancia sucia y elegante, seguros de su reputación como la pandilla de motoristas más abominable de toda la historia de la Cristiandad.<sup>379</sup>

En la puesta en escena inaugural del relato, Thompson describe e interpreta a los personajes con la yuxtaposición de la transcripción de documentación como forma de verificación y verosimilitud del escenario en el que se desenvuelven los motoristas como un símbolo de uno de los estilos de vida y de noción ante la realidad de los años sesenta... símbolo de indiferencia a los modelos predominantes... símbolo de resistencia a la alineación... símbolo de anarquía... símbolo que, alimentado de los efectos de la industria del celuloide, ha impuesto de manera perdurable una estética del inadaptado que viste cazadora con la estampa de una calavera alada y sonriente y se monta en vehículos estilizados en sus formas de acero cromado como objeto de arte...

Thompson emplea el estilo libre indirecto para transmitir un discurso que por momentos adquiere el tono ensayístico que sintetiza y explica la información recopilada: testimonios diversos y divergentes, expuestos como un *collage* de voces (similar a los conjuntos corales insuperables encontrados en *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska y *El Sha o la desmesura del poder* de Ryszard Kapuscinski); y documentación hemerográfica abundante que aparece analizada e interpretada en profundidad, como un potente indicio del interés de Thompson por los efectos del estilo de vida insólito en la prensa<sup>380</sup> y en las esferas política y

---

<sup>379</sup> THOMPSON, Hunter S (1998): *Los Ángeles del Infierno. Una extraña y terrible saga*. Traducción de J.M. Álvarez Flórez y Ángela Pérez. Barcelona, Anagrama, segunda edición, pp. 11-13.

<sup>380</sup> Al estudiar e interpretar en particular la documentación hemerográfica en torno a los sucesos abordados, como en el caso de los motoristas de San Francisco o el caso del asesinato de un periodista chicano como se verá más adelante, Thompson hace una especie de metarreportaje: reportaje al reportaje. Thompson profundiza en sus estudios de la documentación recopilada, en las notas y en los reportajes que se han publicado sobre los temas en cuestión, que ensaya de manera aguda sobre los efectos al respecto en la prensa y los procedimientos de ésta en los asuntos de interés. De esta forma Thompson formula conclusiones devastadoras sobre la operación de la prensa como medios proclives a la manipulación, el escaso rigor informativo y la tentativa a convertir la noticia en mercancía, además del envilecimiento de las fuentes de información, como los motoristas, que sucumben ante un micrófono cuando comienza a circular el dinero de por medio.

policiaca: mancuerna propicia para la manipulación, la exageración, la mentira, el miedo a lo distinto, el prejuicio y la intolerancia; mancuerna para la publicidad y la propaganda a los motoristas como símbolos de la ejemplaridad negativa por acosar hasta la ignominia.

Thompson dejará de lado el tono ensayístico para cuando entra en acción. El reportero abandona una condición de observador y estudioso de los escenarios para asumir un nuevo papel: el de protagonista. Protagonista no de manera caprichosa o egocéntrica. Protagonista como recurso implacable para conocer de primera mano una realidad distorsionada por la prensa y por la autoridad; protagonista como forma de subrayar dudas y contradicciones de los mismos escenarios.

*Mis tratos con los Ángeles del Infierno duraron más o menos un año y, en realidad, no terminaron nunca. Llegué a conocer bien a algunos y a la mayoría bastante bien para estar tranquilo con ellos. Pero al principio (debido a numerosas advertencias) me ponía nervioso el solo hecho de tomar un trago juntos. Conocí a media docena de Ángeles de San Francisco una tarde en la barra de una sucia taberna llamada el Hotel DePau, que estaba en el sector industrial sur de la zona portuaria de San Francisco y al borde del ghetto de Hunger's Point. Mi contacto era Franchute, un forajido pequeño y astuto, que era entonces copropietario de un garaje y un taller de reparación de la avenida Evans llamado Box Shop, situado casi enfrente del destartado local del Hotel DePau. Franchute tiene veintinueve años, es un buen mecánico y fue, en tiempos, submarinista de la Marina. Mide uno sesenta y dos y pesa unos cincuenta kilos, pero los Ángeles dicen que es de una temeridad increíble y que es capaz de enfrentarse a quien sea. Su mujer es una jovencita rubia, tranquila y cimbreña, más aficionada a la música folk que a broncas y juergas desmadradas. Franchute toca la guitarra, el banjo y el tiple.*

El Box Shop está siempre lleno de coches, pero no todos ellos pertenecen a clientes que paguen. Franchute y un equipo rotativo de tres o cuatro Ángeles llevan el negocio trabajando casi siempre de tres a cuatro horas al día, aunque se largan a veces a dar una vuelta en moto o por una fiesta larga o par ir a navegar un poco en un bote de vela.

Hablé con Franchute por teléfono y me encontré con él al día siguiente en el DePau, donde estaba jugando al billar con Okie Ray, Roca Loca y un joven chino llamado Ping Pong. En cuanto entré en el bar, me quité la chaqueta playera como un gesto de deferencia ante la atmósfera sólidamente igualitaria que parecían preferir los clientes.

[...]

Cuando terminó la partida de billar, Franchute se sentó a la barra y me preguntó qué quería saber. Hablamos más de una hora pero su modo de

conversar me ponía nervioso. Se paraba de vez en cuando, dejando en el aire una pregunta, y me miraba fijamente, con una sonrisilla triste... una alusión a algún chiste personal que estaba seguro de que yo entendía. El ambiente estaba cargado de hostilidad, como si fuese humo en una habitación sin ventilar, y durante un rato supuse que todo se centraba en mí, y así era al principio, pero la gente dejó de prestarme atención enseguida. La sensación de amenaza persistió; forma parte de la atmósfera que respiran los Ángeles del Infierno... Su mundo está tan cargado de hostilidad que ni siquiera la perciben. Son deliberadamente hoscos con la mayoría de los extraños, pero provocan malas reacciones incluso cuando intentan ser cordiales. Les he visto intentar divertir a un extraño contando historias que ellos consideran muy divertidas... pero que causan miedo e inquietud al oyente, cuando sentido del humor tiene un tipo de filtro muy distinto.<sup>381</sup>

Thompson teje su relato a base de una yuxtaposición de planos: de la síntesis explicativa a la puesta en escena de la acción de los sucesos y de las emociones que éstos le suscitan, y viceversa; yuxtaposición que le permite una profundidad: profundidad en el ensayo de ideas interpretativas, profundidad en la descripción que despierta los sentidos; profundidad que Thompson alcanzó de una manera prolongada y perturbadora de la que no salió ileso. Así lo encontramos cuando leemos la manera en que ocurrió su introducción a los escenarios de los motoristas:

*Esto fue a principios de la primavera de 1965. A mediados de verano me había introducido tanto en el ambiente forajido que no estaba ya seguro de si andaba investigando a los Ángeles del Infierno o si éstos estaban absorbiéndome poco a poco. Acabé pasando dos o tres días por semana en los bares de los Ángeles, en sus casas y en sus giras y fiestas. Al principio, les mantuve al margen de mi propio mundo, peor al cabo de unos meses, mis amigos llegaron a acostumbrarse a encontrar Ángeles del Infierno en mi apartamento a cualquier hora del día o de la noche.<sup>382</sup>*

El nombre de Thompson se fue asociando estrechamente con el de los motoristas. La labor empeñosa tendría sus consecuencias psicológicas y físicas porque lo mismo afectaba un choque a gran velocidad en el que se abriría la cabeza que un desliz<sup>383</sup> que al final provocaría la arremetida a puntapiés que le propició un grupo de Ángeles del Infierno.

---

<sup>381</sup> Ibidem. Págs. 55-56.

<sup>382</sup> Ibidem. Pág. 57.

<sup>383</sup> En una página del relato (218), Thompson explica una forma bastante inquietante de saludo entre los motoristas, de la cual no salió ileso. Cuenta: Una noche, cuando conocía ya a los Ángeles desde hacía varios meses, entré en un bar de San Francisco y me uní a un grupo que había en la barra. Cuando hurgaba



Thompson ha dedicado ocho escenas o capítulos en las dos primeras partes del relato para establecer los antecedentes y los contextos de la publicidad de la pésima reputación de los motoristas. A partir de este momento, las escenas que vendrán por delante corresponderán a la reconstrucción de la experiencia de Thompson durante una serie de giras y celebraciones con los motoristas en varias ciudades y poblados de California. En este contexto, Thompson elaboró largas páginas con la descripción y la explicación de dos momentos particulares: el acontecimiento en julio de 1965 en el balneario de Bass Lake que significó la concentración de forajidos dotada de sexo y drogas y la ausencia de una violencia esperada por la prensa y la autoridad que nunca ocurrió; y, en particular, las fiestas de LSD en agosto de 1965 con intelectuales y artistas entre los que destacaban el poeta Allen Ginsberg y el novelistas Ken Kesey<sup>384</sup> (ver Apéndice 21) como un hito de las relaciones entre el *status quo* liberal y lo *underground* más radical; un hito de asimilación y ruptura que puso en evidencia las contradicciones de ambos y en especial la frivolidad de los motoristas desde un punto de vista político.

*La gran publicidad que rodeaba a los Ángeles del Infierno (y que iba pisándole los talones a la gran publicidad que recibía la rebelión estudiantil de Berkeley) se interpretó en los círculos liberal-radical-intelectuales como un indicio de una alianza natural. Además, la actitud antisocial y agresiva de los Ángeles (su alineación, como si dijéramos) ejercía un gran atractivo entre las gentes de Berkeley, de temperamento más estético. Estudiantes que apenas se atrevían a firmar una petición o a robar un pirulí en una*

---

en el bolsillo buscando dinero para la cerveza, casi me vi derribado por un cuerpo volante que se enroscó en mí antes de que pudiese ver quién era. Todo se me nubló y lo primero que pensé fue que se habían decidido por fin a zurrarme y que todo había terminado. Luego sentí el beso peludo y oí la risa. Ronnie, el secretario de Oakland, pareció ofenderle el que yo no le hubiese cogido en pleno vuelo, tal como esperaba, y le hubiese devuelto cordialmente el beso. Fue un error social grave y una prueba más para los forajidos de que yo era sólo medio listo. Me consideraban lento para aprender, un caso fronterizo con sólo ramalazos de verdadero potencial. Mi primer patinazo fue comprar una moto inglesa, un insulto que sólo parcialmente redimí destruyéndola en un choque a gran velocidad y abriéndome la cabeza. Este desastre me proporcionó una especie de status mínimo, que perduró hasta que patiné en el número del beso. Después de esto, pasaron a tratarme con una especie de tibio distanciamiento, como si fuese el hermano pequeño de alguien y padeciese una enfermedad crónica.

<sup>384</sup> Thompson ofrece en el libro un esfuerzo de descripción y explicación sobre el irónico papel de los motoristas, de un patriotismo retrógrado al nivel del Ku Klux Klan y el partido nazi. En este contexto, Thompson transcribe con exactitud, como suele hacerlo con la mayoría de la documentación recopilada, un discurso de Allen Ginsberg en el que insta a los motoristas a corregir el rumbo desde el punto de vista político. En su libro *Ponche de ácido lisérgico*, reportaje sobre las acciones del grupo de liberales comandados precisamente por Ken Kesey, publicado dos años después –1968– de la aparición de *Los Ángeles del Infierno* de Thompson, Tom Wolfe dedica una serie de capítulos a la relación entre los motoristas y la intelectualidad norteamericana radical representada por la cofradía de Kesey. Wolfe cita los episodios contados al respecto en *Los Ángeles del Infierno*, una obra notable y ejemplar del estilo Nuevo Periodismo reiteraría Wolfe años más tarde –1973– cuando editó la primera edición de su ensayo y antología *El Nuevo Periodismo*.

*tienda, se sentían fascinados por las historias de los Ángeles del Infierno, que arrasaban pueblos y agarraban lo que querían. Además, los Ángeles tenían fama de desafiar a la policía, de enfrentarse con éxito a la autoridad, y para los frustrados radicales universitarios esto era una imagen verdaderamente fuerte. Los Ángeles no se masturbaban, violaban. No venían con teorías, canciones y citas, sino con ruido y músculos y puros cojones.*

*La luna de miel duró unos tres meses y tuvo un desastroso final el 16 de octubre, cuando los Ángeles del Infierno atacaron a una manifestación contra la guerra de Vietnam en el límite entre Oakland y Berkeley. Los héroes existenciales que habían compartido porros con liberales de Berkeley en las fiestas de Kesey, se convirtieron de pronto en bestias venenosas, que se abalanzaban contra los mismos liberales, agitando los puños y gritando “traidores”, “comunistas”, ¡beatniks! Cuando llegó la hora de la verdad, los Ángeles se alinearon claramente con los polis, el Pentágono y la John Birch Society. Y no hubo alegría aquel día en Berkeley, pues Casey parecía haberse vuelto loco.*

*El ataque fue una tremenda conmoción para quienes habían considerado a los Ángeles del Infierno como pioneros del espíritu humano, aunque era algo absolutamente lógico para cualquiera que les conociera. El punto de vista colectivo de los Ángeles siempre ha sido fascista.<sup>385</sup>*

En todo este proceso Thompson reivindica su condición de periodista con la legítima oportunidad de intervenir en la escena para recopilar de manera directa la información y la también legítima posibilidad de opinar. De manera constante pone en manifiesto su participativa actuación con una grabadora o un cuaderno de notas en la mano o con un filtro en la cabeza para procesar los datos en interpretación. De esta manera Thompson se va contando para contar el periplo por los ambientes de hostilidad de los motoristas; ambientes que procura observar desde perspectivas periféricas a fin de abarcarlos en todas sus consecuencias tanto inmediatas como históricas, lo cual le permite formular conclusiones con alcances psicológicos y sociológicos.

*En fin, si buscamos etiquetas, es difícil llamar a los Ángeles del Infierno otra cosa que mutantes. Son forajidos urbanos con una ética rural y un método de automantenimiento nuevo e improvisado. Su imagen de sí mismos proviene, sobre todo, del celuloide, de las películas del Oeste y de los telefilms de puñetazos, que les han enseñado casi todo lo que saben de la sociedad en la que viven. Son muy pocos los que han leído libros, y, en la mayoría de los casos, su educación académica terminó a los quince o dieciséis años. Lo poco que saben de historia les ha llegado a través de los*

---

<sup>385</sup> THOMPSON, Hunter S. Op.cit. Págs. 270-271.

*medios de información de masas, en primer lugar por los cómics... así que si se ven a sí mismos en función del pasado, se debe a que no pueden captar los términos del presente, y mucho menos del futuro. Son hijos de pobres, de gente a la deriva, fracasados e hijos de fracasados. Sus historiales son impresionantemente vulgares. Como personas son como millones de personas. Pero en su identidad colectiva poseen una fascinación peculiar tan evidente, que hasta la prensa la ha reconocido aunque no sin cinismo. En su coqueteo ritual con la realidad, la prensa ha enfocado a los Ángeles con una mezcla de sobrecogimiento, ironía y terror... justificada, como siempre, por una consagración servil a los apetitos del público, que a la mayoría de los periodistas les parece tan desconcertante y despreciable que hace mucho que han cedido la tarea de entenderlo a un puñado de encuestadores y "técnicos".<sup>386</sup>*

Un lustro después de la publicación de *Los Ángeles del Infierno*, Thompson realizó una serie de trabajos que desembocaron en obras periodísticas y de ficción que patentaron el procedimiento de trabajo que el propio Thompson llama "Periodismo Gonzo". El relato periodístico "La gran caza del tiburón"<sup>387</sup> es una de esas obras ejemplares de "Periodismo Gonzo" en cuanto híbrido entre reportaje y autobiografía. En la labor de registro de un ambiente en torno a una competencia de pesca en la península mexicana de Yucatán, Thompson muestra las cartas con las que juega: En la forma, una escritura tejida a base de yuxtaposiciones de discursos como la que advertimos en *Los Ángeles del Infierno*: de la síntesis explicativa a la puesta en escena de la acción de los sucesos y de las emociones que éstos le provocan. Y en el fondo, otros dos niveles: el nivel periodístico, resuelto en el registro de los motivos para llevar a cabo el reportaje en cuestión, y el reportaje propiamente dicho; y el nivel autobiográfico, ilustrado en los motivos y las opiniones personales. Uno y otro plano discursivo, uno y otro nivel de contenido, se yuxtaponen para levantar el andamiaje del Periodismo Gonzo.

En el relato de "La gran caza del tiburón", los planos discursivos y los niveles de contenido se soportan de manera mutua. Particularmente el nivel autobiográfico dota al nivel periodístico de un contexto para comprenderlo; el nivel periodístico le da sentido al nivel autobiográfico. Thompson acepta el encargo de viajar al caribe mexicano para registrar el ambiente de un torneo de pesca no sólo por razones de interés periodístico...

---

<sup>386</sup> Ibidem. Págs. 288-289.

<sup>387</sup> Este relato fue publicado originalmente en diciembre de 1974 en *Playboy Magazine* y luego recopilado para la antología a la que da título, publicada en 1979 por Simon & Shuster. En 1981, Anagrama publicó la primera edición en español de *La gran caza del tiburón*, con la traducción de J.M. Álvarez Flórez y Ángela Pérez.

*Yo tenía, además, razones personales para querer volver a Cozumel. La noche antes de mi inmersión con escafandra autónoma en los Arrecifes de Palancar, había guardado cincuenta unidades de MDA pura en la pared de adobe de la piscina de los tiburones del acuario local, cerca del Hotel Barracuda... y este tesoro no se había apartado de mi pensamiento mientras me recuperaba del aeroembolismo en el hospital de Miami.*

*Así que cuando me llegó el encargo de Cozumel, cogí el coche y fui inmediatamente a la ciudad a consultar con mi viejo amigo y compinche de drogas Yail Bloor. Expliqué las circunstancias con todo detalle, luego pedí consejo.*

*–Está clarísimo –masculló–. Tenemos que bajar hasta allí inmediatamente. Tú te encargarás de los pescadores, de la droga me encargo yo.*

*Estas fueron las razones por las que volví a Cozumel a finales de abril. Ni el director ni los pescadores deportivos de alto copete de la tripulación tendrían la menor idea de mi verdadera razón para hacer el viaje. Bloor lo sabía, pero tenía un interés encubierto en mantener el secreto porque yo le llevaba a él, incluido en el presupuesto, como “asesor técnico”. A mí me parecía muy razonable: para informar sobre una situación sumamente competitiva, necesitas que te ayude alguien en quien tengas plena confianza.<sup>388</sup>*

En Thompson, la aventura periodística es también una aventura autobiográfica. Y un episodio autobiográfico es también un motivo periodístico. Un ortodoxo del periodismo podría considerar incorrecto el procedimiento; podría resultar irritante descubrir la tendencia del reportero “gonzo” a perder el control de la situación desde una perspectiva rigorista de la cobertura de los sucesos. Pero Thompson es revelador ahí: donde parece indecoroso; ahí: abandonando el escenario del reportaje, esnifando coca en la popa de un barco mientras los pescadores hacen lo propio... y la noticia parece se le escapa como un escualo vivo entre las manos.

*El viernes por la noche, se hizo ya evidente que el artículo no sólo era un agujero seco sino quizás hasta una cavidad seca. Nuestro problema más grave era el jodido aburrimiento que significaba perder ocho horas al día en alta mar bajo un sol abrasador, bamboleándote en el puente de una lancha motora de gran potencia, viendo cómo negociantes de mediana edad izaban peces vela por el costado de la embarcación de cuando en cuando.*

*[...]*

---

<sup>388</sup> THOMPSON, Hunter S. (1981): *La gran caza del tiburón*. Traducción de J.M. Álvarez Flórez y Ángela Pérez. Barcelona, Anagrama, pp. 13-14.

*Fue a última hora de la noche del sábado, si no recuerdo mal, cuando nos enteramos de que Frank Oliver había ganado oficialmente el torneo: quedó delante de la pobre gente del Lucky Striker por un pez. Lo anoté en mi cuaderno mientras vagábamos por el muelle donde estaban amarrados los barcos. Nadie nos dijo que subiéramos a bordo para “un trago amistoso” (como les decían algunos pescadores a otros del muelle); en realidad, fueron muy pocos los que llegaron a hablar con nosotros siquiera. [...] después de una semana de creciente asilamiento respecto a aquel mundo que teóricamente yo estaba “cubriendo”, me enfrentaba a la lúgubre y desagradable verdad de que “mi reportaje” se había jodido. La gente de los barcos no sólo me miraba con clara desaprobación, sino que ya casi nadie se creía siquiera que trabajase para Playboy. Lo único que sabían seguro es que había algo muy raro y descentrado, como mínimo, en mí y en todos mis “ayudantes”.*

*Lo cual, en cierto modo, era verdad y esta sensación de alejamiento por ambas partes se complicaba, por la nuestra, con una paranoia galopante inducida por las drogas, que proporcionaba a cada pequeño incidente, a medida que pasaban los días, un tono agrio y temible. La sensación paranoide de asilamiento era ya suficientemente mala (junto con lo de intentar vivir en dos mundos completamente distintos al mismo tiempo). Pero el peor problema era el hecho de que me había pasado una semana con aquel maldito reportaje y aún no tenía la más remota idea de lo que era, en realidad, la pesca en alta mar.<sup>389</sup>*

Thompson cumple con el propósito de brindar un registro periférico del ambiente de un torneo de pesca. Así, en los relatos como “La gran caza del tiburón”, el nivel autobiográfico aparece como una categoría privilegiada, por encima del nivel periodístico. Los escenarios abordados por Thompson, particularmente el torneo de pesca en cuestión, son intrascendentes e inútiles desde la perspectiva de la oportunidad y del rigor periodístico, pero atractivos para los propósitos de la manera en que Thompson procura desarrollar su procedimiento, su Periodismo Gonzo. Sin embargo, Thompson supedita ese privilegio a las exigencias de la realidad, a la importancia de los sucesos y al grado de conocimiento de la información<sup>390</sup>. Es decir, Thompson coloca al nivel

---

<sup>389</sup> Ibidem. Págs. 27,31-32.

<sup>390</sup> Los sucesos abordados por Thompson ocurrieron con meses y años de antelación con respecto a la publicación a los relatos de los mismos. Las acciones de Los Ángeles del Infierno, publicado en 1966, ocurrieron con un año de anterioridad, en 1965. El relato de “La gran caza del tiburón”, publicado en diciembre de 1974, corresponde a situaciones acontecidas durante un verano pasado. De igual modo el relato “Algo está fraguándose en Aztlán”, contenido en el libro La gran caza del tiburón, publicado originalmente en abril de 1971, corresponde al reportaje de un hecho (el asesinato de un periodista chicano) ocurrido en agosto de 1970, es decir: ocho meses con antelación con respecto a la publicación del relato. Con esto quiero subrayar una condición del trabajo de Thompson: un periodismo, en efecto, oportuno pero no inmediato en cuanto trata acontecimientos de los que se desconoce todo por completo, en el caso del

autobiográfico en un segundo término, como recurso recopilatorio de información y método para dar contexto y sentido al trabajo periodístico, cuando se enfrenta a una aproximación a la realidad con implicaciones de rigor y precisión así sea sólo para conseguir –que no es poco y a veces sin salir ileso como ya se vio– descripciones de escenas verosímiles, ya de los motoristas en *Los Ángeles del Infierno* o la de un asesinato de un periodista México-americano en la ciudad de Los Ángeles en el relato “Algo está fraguándose en Aztlán”<sup>391</sup>.

“Algo está fraguándose en Aztlán” es un relato con un enfoque y un propósito similar al contenido en *Los Ángeles del Infierno*. La hostilidad y el belicismo por parte de las autoridades y la gran prensa americana hacia un grupo de inmigrantes en proceso de organización, como el México-americano de los años sesenta y setenta en el este de la ciudad de Los Ángeles, como los motoristas de San Francisco, es puesta en escena por Thompson a través de una escritura detallada y exhaustiva en párrafos largos y dotados de recursos manieristas que por momentos torna a aquello de manera barroca, como cuando aplica ciertos giros gramaticales a fin de representar los gestos verbales del *spanenglish* de los chicanos.

En este relato, el motivo periodístico está alejado de la aparente superficialidad de un torneo de pesca, por ejemplo. Es el asesinato de un periodista chicano, Rubén Salazar. El escenario exige un tratamiento distinto con respecto a una competencia en alta mar. Thompson emplea, sí, la primera persona del singular y exhibe sus sentimientos y su condición de periodista, igual que en la experiencia con los motoristas, un tanto extranjero sospechoso en el escenario en el que interviene a profundidad. Thompson aplica aquí, en todas sus consecuencias, las posibilidades del punto de vista en tercera persona por lo que en momentos desaparece como personaje protagonista para dejar fluir los sucesos de una manera transparente, como un narrador invisible que todo lo ve y escucha, que todo reconstruye a través de la documentación: testimonios y materiales editoriales recopilados, estudiados y transcritos con exactitud. Así lo vemos cuando leemos una página en la que asiste al lugar de los hechos.

---

torneo de pesca de “La gran caza del tiburón”; o de los que se ha dado cuenta por la prensa de manera constante pero parcial y distorsionada, en el caso de las legiones de motoristas en *Los Ángeles del Infierno*. Este procedimiento, característico del estilo del Nuevo Periodismo interesado en la descripción de escenas como unidad fundamental de los relatos, característico también de aquella noción de periodismo postulante de la idea “la mejor noticia no es la que se da primero sino la que se da mejor”; ha quedado sin embargo desplazado por los procedimientos del periodismo de precisión a lo Watergate y por el desarrollo político y técnico del periodismo contemporáneo que privilegia en cambio el valor inmediato del dato y el hallazgo informativo exclusivo.

391 Publicado originalmente en el número 81 de la revista *Rolling Stone*, 29 de abril de 1971. Incluido en la edición estudiada de *La gran caza del tiburón*.

Thompson se hace notar pero de inmediato desaparece para reconstruir el episodio crucial.

*Habíamos estado allí antes, cuando aún no pasaba gran cosa. Fue mi primera visita en seis meses, desde principios de septiembre, cuando el lugar aún estaba impregnado de gas CS y de barniz reciente. Pero ahora, seis meses después, el Silver Dollar se había ventilado muy bien. No había sangre en el suelo ni agujeros lúgubres en el techo. Lo único que me recordaba mi visita anterior era una cosa que colgaba de la caja registradora y en la que todos nos fijamos inmediatamente. Era una máscara negra de gas, que miraba ciegameamente hacía fuera... bajo la máscara de gas había un letrero que decía con firme letra de imprenta: "En recuerdo del 29 de agosto de 1970".*

Nada más, ninguna explicación. No hacía falta explicación... al menos, para los que entraban a beber en el Silver Dollar. Los clientes son de la zona, chicanos y gente del barrio... y todos saben perfectamente lo que pasó en el café Silver Dollar el 29 de agosto de 1970.

Fue el día en que Rubén Salazar, destacado columnista mexicano-norteamericano del *Times* de Los Ángeles y jefe de noticias de la cadena de televisión bilingüe KMEX, entró y se sentó en un taburete cerca de la puerta y pidió una cerveza que nunca bebería. Porque, justo cuando la camarera empujaba aquella cerveza por la barra, un ayudante del alguacil del condado de Los Ángeles, llamado Tom Wilson, disparó una bomba de gases lacrimógenos por la puerta de entrada y le arrancó media cabeza a Rubén Salazar. Los demás clientes escaparon por la puerta trasera a una calleja, pero Salazar no pudo moverse de allí. Murió en el suelo, en una nube de gas... y cuando al fin sacaron su cuerpo, horas después, su nombre fue elevado al martirologio. En veinticuatro horas, la sola mención del nombre "Rubén Salazar" bastaba para provocar lágrimas y diatribas puño-cerrado, no sólo en el Bulevar Whittier, sino en toda la zona de Los Ángeles Este.<sup>392</sup>

La transparencia narrativa transcurre de tal forma que desemboca en un tono discursivo: resumen o síntesis explicativa. Eso ocurre también cuando Thompson se propone proporcionar antecedentes históricos sobre el origen de lo chicano y la noción geográfica de Aztlán: el territorio del sur de Estados Unidos que hasta mediado del siglo XIX fue de México; así como cuando pretende resumir de manera concluyente:

*Rubén Salazar fue asesinado como secuela de un motín, estilo Watts, que estalló cuando cientos de policías atacaron una concentración pacífica en Laguna Park, donde se habían reunido unos cinco mil chicanos tipo*

<sup>392</sup> THOMPSON, Hunter S. Op.cit. Pág. 70.

*activista-estudiante-liberal para protestar por el reclutamiento de “ciudadanos de Aztlán” para luchar con el ejército norteamericano en Vietnam. La policía apareció de pronto en Laguna Park, sin previo aviso, y “disparó a la multitud” a base de gases lacrimógenos, a lo que siguió una paliza con porras estilo Chicago. La multitud huyó aterrada y furiosa, inflamando a cientos de jóvenes espectadores que recorrieron a la carrera las pocas manzanas que había hasta el Bulevar Whittier y empezaron a destrozar todas las tiendas y almacenes que había a la vista. Varios edificios quedaron reducidos a cenizas. Los daños se calcularon aproximadamente en un millón de dólares. Murieron tres personas, hubo sesenta heridos... pero el incidente principal de la concentración del 29 de agosto de 1970 fue el asesinato de Rubén Salazar.<sup>393</sup>*

El tono discursivo puede explicarse en el contexto de que Thompson aborda un hecho ocurrido ocho meses con antelación. Es una explicación en la que nunca desaparece la tentativa de la intromisión del reportero como forma de subrayar contradicciones, como cuando opina que resulta irónico que un comité de chicanos convoque a “mantener vivo el espíritu de Salazar” cuando éste nunca militó en nada.

*Era un periodista profesional con diez años de experiencia en una serie de diversas misiones profesionales para el neoliberal Los Angeles Times. Era conocido como periodista a escala nacional y había recibido premios por su trabajo en sitios como Vietnam, Ciudad de México y la República Dominicana. Era un corresponsal de guerra veterano, pero nunca había derramado sangre en la guerra. Era bueno y parecía gustarle el trabajo. Así que debió sentirse un poco aburrido cuando el Times le reclamó de las zonas de guerra, para un aumento y un buen merecido descanso, a fin de cubrir “asuntos locales”.*

*Salazar se centró en el inmenso barrio que queda justo al este del ayuntamiento. Se trataba de un ambiente que él no había conocido nunca, en realidad, pese a su origen mexicano-norteamericano. Pero engranó casi instantáneamente. Al cabo de unos meses, había reducido su trabajo para el Times a una columna semanal, y firmó como director de noticias de la KMEX-TV: la “emisora mexicano-norteamericana”, que pronto se transformaría en la voz enérgica y agresivamente política de toda la comunidad chicana.<sup>394</sup>*

En pleno proceso de elaboración del relato “Algo está fraguándose en Aztlán”, Thompson escribió la novela *Miedo y asco en Las Vegas*<sup>395</sup>: un frenético relato

<sup>393</sup> Ibidem. Págs. 84-85.

<sup>394</sup> Ibidem. Pág. 85.

<sup>395</sup> THOMPSON, Hunter S. (1989): *Miedo y asco en Las Vegas. Un viaje salvaje al corazón del Sueño Americano*. Traducción de J.M. Álvarez Flórez y Ángela Pérez. Barcelona, Anagrama, segunda edición.



elaborado a través de procedimientos literarios que vuelven a la narración una pieza de ficción: escenas demasiado alucinantes por los efectos de las drogas, demasiado insólitas para ser creíbles.

*Entramos por fin en la suite hacía el oscurecer, y mi abogado telefoneó inmediatamente al servicio de habitaciones... pidiendo cuatro bocadillos, cuatro cócteles de gambas, un curto de ron y nueve pomelos frescos.*

*–Vitamina C –explicó–. Necesitamos toda la posible.*

*Le di la razón. Para entonces la bebida empezaba ya a cortar el ácido y mis alucinaciones descendieron a un nivel tolerable. La camarera del servicio de habitaciones tenía un vago aire de reptil, pero por lo menos ya no veía inmensos pterodáctilos rondando pesadamente por los pasillos entre charcos de sangre fresca. El único problema era el gigantesco cartel de neón que había junto a la ventana y que blanqueaba nuestra visión de las montañas... millones de bolas coloradas corriendo alrededor de una pista muy complicada, extraños símbolos y filigranas lanzando un ruidoso tarareo...*

*–Mira fuera –dije.*

*–¿Por qué?*

*–Hay una gran.. una gran máquina en el cielo... una especie de serpiente eléctrica... que viene directamente hacía nosotros.*

*–Dispárale –dijo mi abogado.*

*–Todavía no –dije–. Quiero estudiar sus costumbre.*

*Él se acercó al rincón y empezó a tirar de una cadena para cerrar los cortinones.*

*–Oye mira –dijo–, tienes que acabar con ese rollo de las culebras y las sanguijuelas y los lagartos y toda esa mierda. Me repugna ya.*

*–No te preocupes hombre –dije.*

*–¿Preocuparme? Dios mío, abajo en el bar estuve a punto de volverme loco. No nos dejarán volver nunca a este sitio... Después del número que montaste en la mesa de prensa.*

*–¿Qué número?*

*–Cabrón de mierda –dijo–. ¡Te dejé solo tres minutos! ¡Hiciste cagarse de miedo a aquellos tipos! Agitando aquel condenado cacharro por allí y gritando cosas sobre los reptiles. Tuviste suerte de que volviese a tiempo. Iban a llamar a la policía. Dije que estabas borracho y que te subiría yo a tu*

---

Anagrama publicó la primera edición en español de esta obra en 1987. Originalmente, *Miedo y asco en Las Vegas* fue publicada en 1971. El director de cine Terry Gilliam ha hecho la versión cinematográfica de esta obra, distribuida por Lauren Films y protagonizada por Johnny Depp y Benicio del Toro.

*habitación a que tomaras una ducha fría. Demonios, si nos dieron los pases de prensa sólo para que nos largáramos de allí.*<sup>396</sup>

*Miedo y asco en Las Vegas* es un relato ejemplar en el procedimiento de Thompson de yuxtaposición de planos discursivos y niveles de contenidos periodísticos y autobiográficos. Es el relato sobre el periplo personal empapado de droga y alucinaciones de un reportero y su abogado que asiste al registro de una carrera de motos en Las Vegas. Thompson ha explicado<sup>397</sup> que la historia de esta novela está fundamentada en la realidad: ese viaje lo efectuaron él y el abogado mexicano-norteamericano Oscar Acosta, que aparece en el relato de “Algo está fraguándose en Aztlán”, precisamente en los momentos de mayor tensión de la elaboración del reportaje sobre el asesinato de Rubén Salazar. Sin embargo, Thompson decidió dotar a *Miedo y asco en Las Vegas* de recursos de ficción y el primero de éstos y el más significativo lo encontramos en lo sugerente que resulta la identidad de los personajes: el reportero Raoul Duke y el abogado samoano que aparecen identificados de una manera ambigua, sin el convencimiento de quiénes son verdaderamente, como si se tratase de un juego, de una mentira. Así se advierte a través de ese suspenso, señalado por la puntuación respectiva, que ocurre cuando el personaje del reportero arriba al hotel a solicitar una habitación en tanto el abogado hace una alusión que apunta hacia la identidad de la autor original del relato:

*—Hola, qué hay —dije—, me llamo... Bueno, Raúl Duke... sí, está en la lista, seguro. Comida gratis, sabiduría total, cobertura absoluta... ¿por qué no? traigo conmigo a mi abogado, y, ya sé, claro que su nombre no está en la lista, pero tenemos que ocupar esa suite, sí. Bueno, este hombre en realidad es mi chófer. Trajimos este Tiburón Rojo desde el Strip y es hora ya de que descansemos, ¿no? sí. No tiene más que comprobar la lista y verá. No hay ningún problema. ¿Qué pasa? ¿No me oye?*

*La mujer ni siquiera pestañeó.*

*—Su habitación aún no está lista —dijo—, pero hay una persona que le busca.*

*—¡No! —grité—. ¿Por qué? ¡Si todavía no hemos hecho nada!*

*Sentía las piernas como de goma. Me agarré a la mesa y me derrumbé hacia ella cuando alzó el sobre, pero me negué a aceptarlo. La cara de aquella mujer empezaba a cambiar: se hinchaba, palpitaba... ¡horribles mandíbulas verdes y colmillos saltones, la cara de una murena! ¡Veneno*

<sup>396</sup> THOMPSON, Hunter S. Op.cit. Págs. 34-35.

<sup>397</sup> En *La gran caza del tiburón*, Thompson incluyó un artículo titulado “Introducción a *Miedo y asco en Las Vegas*” en el que explica el proceso de elaboración de la obra en cuestión y establece un breve tratado de lo que es el Periodismo Gonzo.

*mortífero! Me lancé hacia atrás contra mi abogado, que me agarró de un brazo mientras se inclinaba para coger la nota.*

*–Ya arregló yo esto –dijo a la mujer morena–. Este hombre está mal del corazón, pero yo tengo medicina suficiente. Soy el doctor Gonzo. Preparen inmediatamente nuestra suite. Estaremos en el bar.<sup>398</sup>*

¿De qué otra manera las alucinaciones de esas metamorfosis zoológicas podrían resultar creíbles si abandonaran el marco y el contexto de ficción como el que aquí está encubriéndolas y dándoles sentido? El propio Thompson reconoce que *Miedo y asco en Las Vegas* es un experimento fallido de Periodismo Gonzo<sup>399</sup>. Y lo es porque en este caso Thompson sucumbió ante lo literario. Después de todo, el Periodismo Gonzo corresponde a una noción del ejercicio periodístico implacable en cuanto a la aplicación de las reglas del juego sin mentiras ni invenciones que el propio Thompson se ha encargado de explicar con claridad:

El verdadero Periodismo Gonzo exige el talento de un gran periodista, el ojo de un fotógrafo/artista y el valor suficiente para participar en la acción. Porque el escritor debe participar en los hechos, mientras los describe, o graba al menos, o, como mínimo, tomar notas. O las tres cosas. La analogía más próxima al ideal probablemente sea el productor/director de cine que se escribe sus guiones, hace el trabajo de cámara y se las arregla como sea para filmarse en acción, como protagonista o, al menos, como uno de los personajes principales.<sup>400</sup>

De esta noción personal de la profesión por parte de Thompson, de la manera en que propone poner en marcha los procedimientos, el llamado Periodismo Gonzo puede quedar representado en tres aspectos, a saber:

1. Penetración en los escenarios sin ningún pudor.
2. Participación en los escenarios, necesariamente, como obligación.

---

<sup>398</sup> THOMPSON, Hunter S. *Miedo y asco en Las Vegas*. Pág. 32.

<sup>399</sup> En la introducción a esta obra, Thompson reconoce que la elaboración del relato de *Miedo y asco en Las Vegas* le impuso una estructura literaria a lo que originalmente sería un reportaje de periodismo “enloquecido” pero al fin de cuentas periodismo. Precisamente esta estructura literaria invalida al reportaje como tal y lo vuelve una obra de ficción. Thompson no vacila en reconocer entonces que este trabajo es fallido como periodismo. No obstante esta situación, Thompson reflexiona sobre el mismo propósito –la credibilidad– que tanto el periodismo como la literatura aspiran a lograr a través sin embargo de medios distintos. Escribe: La mejor ficción es mucho más *verdad* que cualquier tipo de periodismo... cosa que saben de siempre los buenos periodistas. Lo que no quiere decir que la ficción sea necesariamente “más verdad” que el periodismo –o viceversa– sino que tanto “ficción” como “periodismo” son categorías artificiales; y que ambas formas, en el mejor de los casos, son sólo dos medios distintos de lograr el mismo propósito.

<sup>400</sup> THOMPSON, Hunter S. “Introducción a *Miedo y asco en Las Vegas*” en *La gran caza del tiburón*. Págs. 58-59.

3. Descripción puntual y exacta a base de una aguda mirada y una precisa observación, recurriendo a la memoria, el magnetófono y la libreta de notas.

Pero, ¿es necesaria la participación del periodista en los escenarios? ¿El reportero altera la realidad que se pretende contar al involucrarse en los sucesos como testigo o participante? Mi conclusión es: No. La franqueza y la honestidad con que por ejemplo Hunter S. Thompson pone de manifiesto su intervención en los acontecimientos, el modo en que penetró en los mismos, dota a sus relatos de una condición autobiográfica. No es una realidad modificada la que la que describe el reportero, aquella que vio, escuchó y en la que intervino. Es SU realidad. La realidad que vivió proyectando del mismo modo la tentativa de que sólo así, autobiográficamente, se accede de manera privilegiada a la información, a los escenarios que se pretenden contar.

## 2.22. Marcos: el señor de los espejos

### MANUEL VÁZQUEZ MONTABLÁN

*Marcos: El señor de los espejos* confirma mi sospecha de que el creador de ese personaje literario de aventuras gastronómicas, policiacas y amorosas de Pepe Carvalho es un escéptico cuyas reflexiones no niegan la esperanza ni la lucha contra el pensamiento único; un demócrata convencido del poder de las sociedades plurales.

Me encontraba en Madrid en 1999 cuando el periódico *El País* publicó en el suplemento “Domingo” un adelanto de este nuevo libro. Mis colegas periodistas y maestros de un master de periodismo querían saber mi opinión como único mexicano del grupo sobre el testimonio del encuentro que Manuel Vázquez Montalbán había tenido apenas en febrero de ese año con el subcomandante Marcos en algún lugar de la selva Lacandona, en el sureste de México. El silencio fue mi respuesta. Prefería no precipitar comentario alguno. Me molestaba que el diario hubiese destacado en sumarios la anécdota del narrador y ensayista español que acude, montado a caballo y con cuatro kilos de chorizo de Guijuelo y algunos turrónes como regalo, a la cita con el mítico guerrillero portavoz del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). No quería pensar que se trataba del material de uno de esos mirones occidentales que la inteligencia modernizadora mexicana, como diría el propio Vázquez Montalbán, considera que vienen a formar parte de la muestra de folklore [en que se ha convertido el conflicto en Chiapas] para turistas revolucionarios e izquierdistas recalcitrantes del mundo entero, abonados a la platea de las revoluciones del tercer mundo. Me inquietaba pensar que esta nueva entrega editorial de Vázquez Montalbán fuera la cara opuesta de lo que representa el libro *Marcos: la genial impostura* de los periodistas Bertrand de la Grange y Maite Rico<sup>401</sup>. Antes que formular comentario alguno prefería guardar distancia con respecto al material de Vázquez Montalbán. Tenía mis razones y sobre todo mis prejuicios de índole periodística. Y es que Chiapas ha otorgado a México un vistoso y permanente escaparate en la prensa

---

<sup>401</sup> De la Grange y Rico, corresponsales en México de los diarios *Le Monde* y *El País*, respectivamente, publicaron en 1997 este libro con el sello editorial de Aguilar. El libro de 472 páginas es una investigación sobre diversos aspectos en torno a la rebelión del EZLN a partir del 1 de enero de 1994 en la entidad mexicana de Chiapas, y se concentran en desentrañar la identidad y la personalidad del líder guerrillero enmascarado conocido como el subcomandante Marcos. De la Grange y Rico ofrecen un documento crítico de la rebelión, de la cual fueron simpatizantes en un inicio pero de la que se fueron desilusionando al grado de formular conclusiones como la que sigue: Marcos ha cambiado las reglas de la lucha armada, que se ha ido transformando poco a poco en espectáculo, conforme a los tiempos que corren (...). Marcos confirma lo que se sospechaba desde hace tiempo: su inmenso talento para el tetro y el “showbiz” no hacen de él un dirigente político responsable, por más que él lo diga. Claro que el Che tampoco lo era.

española (y en la de todo el mundo y a través de Internet: ¿Qué hubiera sido del zapatismo sin el papel y sin Internet?). Durante los primeros días del conflicto simplemente éste fue eco de agencias noticiosas y *La Jornada*, el diario mexicano que reivindica posiciones progresistas desde el punto de vista político, cultural y social<sup>402</sup>. Pero como el espectáculo daba para más, pronto cayeron en la selva Lacandona los enviados especiales que, lejos de limitarse a recrear los hechos, hicieron gala de la tradición periodística europea y tejieron sus más personales opiniones sobre el movimiento armado, reflejando un abierto apoyo al gobierno mexicano en el caso de diarios conservadores y de derecha, y de defensa de Marcos y el EZLN desde las páginas de periódicos de izquierda. Ya fuera para justificar su lucha o para reprobar su vedetismo, la prensa española estuvo y sigue pendiente de lo que ocurra al personaje enmascarado y a Chiapas en general. Pero no sólo la prensa tomó su postura, lo hicieron también intelectuales y políticos, algunos hasta cruzaron el Atlántico y subieron a Los Altos, practicando un turismo político en tierra fértil (abonada con folclor, tequila y balas) para su cosecha levantada en pocos días, llevando de regresos sus impresiones y notas para un artículo o incluso para un libro<sup>403</sup>.

### LO GENUINO DE LA MIRADA SUBJETIVA

*MARCOS: EL SEÑOR DE LOS ESPEJOS* es el lado opuesto de *Marcos: La genial impostura*. El trabajo de los periodistas De la Grange y Rico corresponde al

---

<sup>402</sup> *La Jornada* publica además un suplemento titulado “Ojarasca” dedicado a temas de cultura popular y particularmente sobre el indigenismo. La falta de ortografía en el título es un aviso de la incorrección del contenido, abastecido por las plumas más radicales de México. El director de “Ojarasca” es el escritor y periodista Hermann Bellinghausen, quien ha escrito análisis y crónicas comprometidos con la rebelión del EZLN. Vázquez Mantalbán sostuvo una conversación clarificadora con él durante su viaje en el que se encontró con Marcos y precisamente la incluyó en la parte final del libro *Marcos: El señor de los espejos*.

<sup>403</sup> El sociólogo francés Ivon Le Bot, estudioso de la historia prehispánica, es precisamente uno de esos intelectuales que asistieron al encuentro del sitio de la rebelión, sosteniendo conversaciones con el subcomandante Marcos que permitieron revelar la ideología y la estrategia por parte del guerrillero a través de obras como *Subcomandante Marcos. El sueño zapatista*, publicado por Plaza & Janés. La intelectualidad mexicana también está presente en materiales editoriales al respecto. Carlos Montemayor publicó *Guerra en El Paraíso* y es un ejemplo de cómo se ha llevado a la práctica en el país el método periodístico de investigación, valiéndose de todos los recursos de la narrativa y la estructuración novelística. Otro material ejemplar al respecto –al margen del acuerdo o no que el lector pueda tener sobre las conclusiones que arrojan estos volúmenes– es *La rebelión de las Cañadas* de Carlos Tello Díaz, que describe la gestación del levantamiento del EZLN con un escepticismo con respecto a Marcos que no esconde. Por otra parte, revistas que dan fe del desarrollo político y técnico del periodismo en México como la revista semanal *Proceso* ha seguido de cerca y de manera aguda el desarrollo de la situación en Chiapas; el 1 de enero de 1999, a cinco años de la rebelión, *Proceso* publicó un número especial al respecto con un texto central firmado por el cronista Carlos Monsiváis.

reportaje de investigación a lo “Watergate” y al estimulante desarrollo político y técnico del periodismo contemporáneo. La obra de Vázquez Montalbán es ejemplar de las tendencias que han impuesto actitudes y procedimientos, como lo representa ese estilo que desde Estados Unidos se ha identificado como Nuevo Periodismo<sup>404</sup>. El libro de Vázquez Montalbán es en sí mismo una sola pieza en la que no está oculta ninguna especulación ni ningún propósito. En este caso, el abastecimiento de la información no lo proporciona el servicio de información de gobierno –como se ha especulado respecto a las fuentes de De la Grange y Rico– sino la propia experiencia de vida de Vázquez Montalbán con todo lo que eso implica. Dividido en seis apartados y un glosario zapatista, *Marcos: El señor de los espejos* es el reportaje sobre el diálogo fresco y fluido sobre diversos temas políticos, culturales y literarios entre dos inteligencias y el contexto en el que éste se da. En este sentido Vázquez Montalbán se abre y se muestra como un observador de la escena mexicana, ligado estrechamente a personajes de la cultura mexicana y gran lector de nuestros autores nacionales y particularmente de la bibliografía que el conflicto en Chiapas ha motivado. Vázquez Montalbán analiza el pasado y radiografía el presente, y ofrece perspectivas. No esconde su pensamiento ni su posición legitimadora de los zapatistas: “estáis denunciando cosas evidentes y porque sólo pretendéis que se resuelvan, no el poder” (p.117). En este sentido se acepta la definición que él mismo da al libro como panfleto, dada la diatriba al neoliberalismo que inicia desde la misma portada en la que aparece el incorrecto saludo que la fotografía de Guiomar Rovira capta de Marcos, ese señor de los espejos, es decir: de los recursos y de los discursos más literarios que políticos, y tanto textuales como visuales y hasta teatrales, para hacer ver una realidad olvidada: la del indígena como realidad y metáfora del globalizado, el mestizaje como lo deseable más que como lo inevitable.

Si los zapatistas han planteado la recuperación de la memoria histórica, Vázquez Montalbán hace su aportación a la causa al recrearla y enriquecerla con su personal testimonio. La única forma de evitar que en el futuro la memoria de acontecimientos y conflictos como el chiapaneco quede difuso es que los testigos se atrevan a pensar lo que vieron. Y a contarlo. Es lo que ha hecho Vázquez

---

<sup>404</sup>Vázquez Montalbán ha escrito libros fundamentados en la realidad, ligados al periodismo en cuanto a constituir artículos de opinión y ensayos, entre los que destacan *Sixto Cámara (La capilla sixtina)* y *Crónica sentimental de la transición*. En este contexto, el estudioso catalán Albert Chillón en su libro *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. (Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1999), prologado precisamente por Vázquez Montalbán, afirma en una página (359): En mi opinión, reducida ya la efervescencia de sus momentos de esplendor, el *nuevo periodismo* español pasará a los anales encarnado en tres autores que son, sin duda, sus más conspicuos cultivadores: el castellano Francisoc Umbral, el valenciano Manuel Vicent y el catalán Manuel Vázquez Montalbán; éste último, afirma, empeñado en contarnos nuestra propia historia a patir de la reflexión y sedimentación de la suya propia.

Montalbán. La proximidad encandila, claro, pero sólo de la experiencia puede conocerse una explicación que vaya más allá de las declaraciones oficiales.

Vázquez Montalban construye *Marcos: El señor de los espejos* a partir de su propia experiencia como hilo conductor y el uso de la primera persona. Vázquez Montalbán personaliza un acontecimiento que ha sido ampliamente difundido y entrega un documento que se vuelve una experiencia para el lector.

*Sigo votando a os poscomunistas a mi alcance, siempre y cuando haya descubierto que el partido único es contrarrevolucionario. Sigo siendo del Barça Fútbol Club. Tengo el paladar de mi abuela materna, porque fue ella la que lo educó. Soy un desastre. Pero me reconozco sensible ante el argumento de que los burgueses ilustrados de la izquierda nos solazamos con las revoluciones lejanas, esas incómodas revoluciones que no quisiéramos interpretar como protagonistas. Y no se puede negar nuestra tendencia a adoptar revoluciones, porque la Historia no nos ha quedado conceder la nuestra y nunca nos la concederá.<sup>405</sup>*

Vázquez Montalbán se pinta a sí mismo a fin de proporcionar un contexto a la interpretación que proporciona de los hechos. Vázquez Montalbán muestra y explica la razón de sus impresiones y sus opiniones. Muestra su bagaje y su biografía a fin de sostener la reivindicación que hace de la subjetividad del reportero. El humor tampoco ofusca el mensaje porque forma parte de la personalidad del individuo y es al mismo tiempo un recurso más para explicar el acercamiento que él hace de la realidad, en este caso de la realidad en Chiapas, México, de tal modo Vázquez Montalbán encuentra hasta en lo escatológico un motivo para aclarar la geografía del sitio de los acontecimientos y su propia condición de extranjero en un territorio al que no se está acostumbrado. Así lo cuenta él mismo:

*Paso junto a esqueletos de perros que se lamen la poca carne que rodea sus huesos y me dedican sólo la curiosidad que tarda en decidir que no soy su enemigo. Me ven asido a mi necessaire, diríase que irónico cuando me detengo ante las letrinas, sin atreverme a pisar un suelo movedizo bajo el que hierven las sobras hécicas de todos los que tuvieron necesidad de eliminarlas entre discurso y discurso o entre cooperación y cooperación, suelos que prometen abrirse de un momento a otro bajo mi peso y absorberme hacia un pozo de mierda seca sin fondo. Me recuerdan los retretes de mi colegio de barrio en la posguerra o los de la central de policía de mi ciudad o los de la cárcel por la frialdad olorosa de la acogida, pero sin el olor a zotal.<sup>406</sup>*

<sup>405</sup> VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1999): *Marcos: El señor de los espejos*. Madrid, Aguilar, p. 16.

<sup>406</sup> *Ibidem*, pág. 53.



La interpretación que Vázquez Montalbán hace en la parte inicial del libro, sobre la realidad que le tocó observar en territorio chiapaneco, está elaborada a partir de una serie de procedimientos literarios, en particular cuando echa mano de la figura precisamente de esos esqueletos de perros que eleva a categoría de ilustración de la situación mundial de los desprotegidos. Dice:

*Aquellos perros del otro lado de La Realidad [pueblo de Chiapas] son los de la familia, en cambio los que están a este lado de la alambrada son perros parias que nunca tuvieron o alguna vez perdieron el favor de los hombres. Todos los seres humanos se preparan para ganarse la comida de este día, también los cerdos, los caballos que se mueven como si fueran liebres, las gallinas que picotean hibiscos salvajes, los perros que siguen a sus amos, pero los que están a mi alrededor ¿qué cagan cuando les veo repetir el ritual programado de la defecación? Lo que han comido de sí mismos. ¿Por qué siguen acampados ante la presencia humana? Enroscados en busca del centro secreto de la muerte, me recuerdan la geografía universal de los perros que son la sombra de la hegemonía humana. Los he visto en Asia muertos, descabezados y pelados antes de ser comidos, ahorcados por campesinos catalanes justicieros con los ladrones de gallinas o por cazadores castellanos que así pagaban su vejez de galgos, famélicos tostados por el sol de las ruinas egipcias a la espera de las galletas danesas o de las magdalenas que los turistas inglesas han distraído del Continental breakfast, convertidos en guías mudos de turistas propicios por las calles de Estambul, pero nunca tan caídos de su condición de amigos del hombre como éstos.<sup>407</sup>*

Vázquez Montalbán reproduce la totalidad de su experiencia del encuentro con el Subcomandante Marcos de manera cronológica, desde la gestación de la conversación hasta la culminación de la misma. Sin embargo, el discurso de Vázquez Montalbán no es lineal: documenta la experiencia con el propio bagaje y con bibliografía y materiales que va citando y reproduciendo, como la carta que Marcos le envió para invitarlo a su encuentro, así como profundas reflexiones sobre el indigenismo y los antecedentes del levantamiento armado.

La conversación con Marcos es transcrita en su totalidad por Vázquez Montalbán como si se tratara de un guión o una pieza dramática, con la inclusión de acotaciones de contexto que muestran el ambiente y la atmósfera en torno al diálogo, como se puede advertir en una de las páginas del libro:

*AUTOR: Pero algunas historias, como La espada, la piedra y el agua, tras la intención metafórica hay una referencia muy concreta que pertenece a vuestra propia estrategia.*

---

<sup>407</sup> Ibidem, pág. 55.

*MARCOS: Mira, nosotros teníamos que demostrar que la ofensiva de febrero de 1995 era inútil en términos militares, y teníamos que explicar a la gente por qué hicimos lo que hicimos. O sea, el gobierno da la orden de atacarnos, lanza una gran operación militar, y el ejército zapatista no le hace frente, sino que se repliega. ¿A qué está apostando el zapatista cuando hace eso, por qué no se enfrenta, por qué no choca, si tenía, tenemos todos los recursos materiales bélicos?*

*Las velas se van consumiendo y de pronto de la bolsa sin fondo de Guiomar aparece una linterna que aporta a la selva un cierto aire de decorado de película anochurnada de poco presupuesto, interpretada por enmascarados de luto y un señor de Barcelona que pasaba por aquí. Marcos prosigue la explicación de su estrategia fabuladora.<sup>408</sup>*

Vázquez Montalbán concluye la transcripción de la conversación, hecha de manera total y lineal, objetiva en cuanto registro fiel del acontecimiento, de la entrevista; con su punto de vista particular, tan potente por genuino y reivindicativo de la subjetividad del reportero que mira, escucha, pregunta, observa para contar al contarse.

*¿Qué impresión me llevo de Marcos? Me parece un compañero de Universidad casi veinte años más joven que yo y veinte años más joven que la izquierda residual de la que yo trato de salir como si fuera un pantano viscoso.<sup>409</sup>*

LA RADICALIDAD SUBJETIVA que sugieren los procedimientos literarios permite decir más sobre lo acontecido que la nuda racionalidad de los discursos con pretensiones científicas. Hay en el periodismo una sana preocupación por la objetividad, pero por la objetividad, siempre imprecisa, no puede pagarse el precio del desdibujamiento de yo en un nosotros impersonal. El periodismo personal que hace Vázquez Montalbán, igual otros autores como Günter Wallraff o la gente del Nuevo Periodismo como Mailer o Thompson, que arriesga a pintarse a sí mismo a través de la elaboración personal de la experiencia vivida, es una de las mejores maneras de resguardar el presente y el pasado reciente de una desfiguración.

Ya lo dice también el poeta y escritor alemán, antiguo periodista, Hans Magnuns Enzensberger: Es el hecho de que se aferren a su perspectiva radicalmente subjetiva lo que consigue que los trabajos de los reporteros sean tan reveladores, incluso allí donde se muestran injustos [o imparciales]<sup>410</sup>.

---

<sup>408</sup> Ibidem, pág. 156-157.

<sup>409</sup> Ibidem, pág. 203.

<sup>410</sup> Citado por José Garza en *Cuaderno de reportero*. México, Editora González, 1999. Pág. 54.

*Marcos: el señor de los espejos* puede parecer de entrada un libro para lectores españoles, europeos, pero igual el libro cumple la profecía del poeta Blas de Otero: Otros vendrán/verán lo que no vimos. Periodísticamente, Vázquez Montalbán entrega una de esas obras que se leen porque es el tipo de periodismo que se quiere hacer.

Por otra parte mirar a Chiapas desde el cerro de la Silla tiene sus perspectivas y sus consecuencias. Por razones históricas y propias del desarrollo industrial de la ciudad, Monterrey mira a Chiapas desde un punto de vista criollo y pragmático. “El conflicto chiapaneco atenta contra el progreso del país y es el culpable del atraso y los fracasos de la nación”, suele escucharse en este territorio romboide del noreste mexicano cuyos empresarios han llegado a solicitar la separación de esta entidad del Pacto Federal en búsqueda de un mayor beneficio de sus capitales.

–Entonces, ¿Chiapas es el País Vasco de los mexicanos? –Me preguntaba sarcástico mi colega alavés Daniel Entrialgo.

–Más bien Chiapas es el dolor de los no nacionalistas en el País Vasco y los inmigrantes que sobreviven en España. –Le respondí de tajo para no quedarme callado.

Sin embargo, ahora lo entiendo mejor. La rebelión indígena es a la vez exigencia y metáfora. Quieren un lugar entre los demás y se convierten en la metáfora del perdedor social global que exige un nuevo estatuto de globalización, dice Vázquez Montalbán. Así es, responde Marcos al escritor: El movimiento indígena zapatista es un símbolo que se resiste a ser sacrificado dentro de un mundo de estándares.

Vázquez Montalbán y Marcos están ciertos que lo que ha planteado el movimiento zapatista no se puede calcar en otros lugares, aunque sí el desafío por la búsqueda de una sociedad donde todos, sobre todo las minorías, tengan un lugar sin que eso signifique que se vaya a homogenizar a la sociedad. Y es que debe entenderse que aún cuando todavía pesa la desvalorización de los pueblos indígenas, en una visión negativa que explica que, sólo ahora cuando termina el siglo veinte en medio de concepciones de ese discurso obstinado por imponerle una memoria y una historia única a un país tan diverso como México, se empiece a descubrir la complejidad y la poderosa presencia actual de la historia y la memoria indígenas.

Las culturas fundamentales sobreviven y se reproducen, pueden vivir en una cultura globalizada defendiendo sus identidades étnicas y culturales; ellos, los indígenas, nos enseñan que el futuro es aceptar lo diferente, vivir juntos en

distintas costumbres y tradiciones, explica el historiador Enrique Florescano en su libro *Memoria indígena*,<sup>411</sup> muy convencido de que el desafío de México es fundar un proyecto histórico que integre los anhelos de una nación plural en vez de un Estado excluyente y homogéneo.

Chiapas es la síntesis de antiguas luchas y esperanzas. Es una revolución que no se ganará por la vía armada aunque moralmente el triunfo ya les alcanzó. Si durante el siglo veinte no fue posible la reconciliación, que en estos primeros años de la nueva centuria se consigan los consensos para unir al país en pos de un mejor destino. Creo que ese destino se sigue llamando democracia y soluciones a Chiapas, a la miseria, a la pobreza, a la desigualdad y a una mejor educación. Creo que existen condiciones para hacer más posible y urgente el entendimiento y el conocimiento de nuestros problemas como país: hay que alejarse de la superficialidad, del consumismo y de la intrascendencia a la que conduce una sociedad como ésta, comercializada y globalizada en una dependencia extranjera en casi todas las cosas. Hay que arraigar una nueva conciencia de lo nacional. No nos sintamos descalificados para mostrarnos solidarios con una revolución que no hemos provocado, así sea desde el cerro de la Silla de Monterrey o desde La Rambla de Barcelona.

---

<sup>411</sup> En este libro publicado por la editorial Taurus en 1999, Florescano estudia los leguajes corporales, orales y visuales de las culturas mesoamericanas como formas de transmisión de sus mensajes. La referencia a esta obra no es gratuita en cuanto permite contextualizar la problemática indígena actual de México y en cuanto a que la obra como historia es también referencia para el periodismo. La Historia y el Periodismo son sistemas de aproximación a la vida, a la realidad, a la verdad. Sus reglas del juego son idénticas, diferentes a las de la Literatura: no mentir y cotejar lo que se escribe con la realidad, pasada en el caso de la historia – sí así se quiere ver–, presente en el caso del periodismo.

## 2. 23. No pongas tus sucias manos sobre Mozart

### MANUEL VICENT

Una certeza: el lenguaje de la ciencia es el lenguaje de la verdad comprobada o verificada. El lenguaje de la vida y el de la literatura, el de la mentira. Pero ya Aristóteles ofreció un importante matiz: el lenguaje de la vida y de la literatura es el lenguaje de la verosimilitud. En la literatura no importa si los hechos ocurrieron o no. Lo que importa es que el autor haga sentir, y nos muestre (visibilidad) que así ocurrieron las cosas. Igual para el lenguaje de la vida. Gabriel García Márquez inaugura sus memorias con un epígrafe que dice: La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla.... El Tratado de la Argumentación de Perelman y Olbrechts-Tyteca aparece entonces como un estudio necesario para esta realidad nuestra en la que conviven lo verosímil con el cálculo y la certeza científica. De igual modo la Retórica de Aristóteles, como método para desarrollar una racionalidad discursiva que nos permita reconocer técnicamente las características de los lenguajes más allá de una perspectiva maniquea y falaz. En este contexto, el artículo resulta una muestra indispensable para los estudios sobre la argumentación. Un artículo es como un mensaje dentro de una botella lanzada al mar de informaciones y opiniones que es un periódico. El artículo también es, claro, el solo de violín en el concierto de un periódico. Pero es más atractivo y práctico decir que el artículo es el soneto del periodismo como así lo definió Francisco Umbral<sup>412</sup>; aduce que hay muchas similitudes entre ambos géneros, artículo y poesía: concisión, medida, precisión, lenguaje, síntesis, belleza formal y rúbrica poderosa.

#### LA PARÁBOLA DEL MENSAJE EN LA BOTELLA AL MAR

Lo que llama nuestra atención está ahí los domingos. En la contraportada de *El País*. Ocupa apenas unos 6 centímetros de ancho por 28 centímetros de largo. Entre 393 y 430 palabras levantan esta columna<sup>413</sup> firmada por Manuel Vicent,

<sup>412</sup> Francisco Umbral escribió en *El País* una serie de artículos con el título "Memorias de un hijo del siglo". El lunes 2 de diciembre de 1985 publicó la entrega decimotercera, dedicada a los articulistas. En el texto, Umbral afirma que no hay géneros mayores ni menos, "de modo que hoy sigue conmoviéndonos más cualquier artículo de Larra que todos los poemas de los Argensola, por ejemplo".

<sup>413</sup> Para la composición de este ensayo se estudiaron también cinco columnas de Manuel Vicent publicadas en *El País* en las condiciones señaladas: "Ser o no ser", del 28 de enero 2001 (ver Apéndice 23.2.); "Cerrojos", del 4 de febrero de 2001; "Cuchillo", del 11 de febrero de 2001; "El castigo", del 18 de febrero de 2001; y "Estorninos", del 25 de febrero de 2001 (ver Apéndice 23.3.).

periodista y novelistas valenciano, autor de libros de narrativa como *Balada de Caín, Pascua y Naranjas y Son de mar*, y de artículos y relatos *No pongas tus sucias manos sobre Mozart, Arsenal de balas perdidas y Espectros*.

El estilo de la columna personal de Vicent es literario. Su actitud es la de interpretar -y juzgar- el mundo y atraer; la de presentar una creación literaria que se basta así misma, cargada de parábolas, ironía, humor, crítica, costumbrismo, ideas e ideología.

Vicent cruza la frontera entre el relato y la columna de opinión con el pasaporte de su talento pero sin quedar exento de señalamientos. El relato es su forma máxima de expresión. La narración, la descripción, su modo de escritura. Pero la clase de sus mensajes no siempre corresponden a hechos comprobables como lo exige la utilización de la forma expresiva del relato, sino opiniones e ideas que son los mensajes propios de la columna de opinión. Vicent informa, relata, interpreta y da una opinión por lo regular implícita. No intenta persuadir sino poner en la palestra del periódico, como un mensaje dentro de una botella lanzada al mar que ha llegado a la playa, parábolas que justifican su pensamiento y lo que pretende decir.

En este contexto, Vicent rompe con los códigos al cruzar la frontera entre información y opinión, entre relato y columna de comentario. No respeta las pautas convencionales sobre la elaboración de ambas clases de mensajes. Y así lo reconoce él mismo:

*Siempre he tratado de hacer un periodismo más bien literario. Para mí una buena crónica puede ser enteramente literatura o un artículo se puede convertir en ficción. Es decir, no encuentro diferencia. Lo dijo ya un escritor catalán: cualquier periodista que sentado en la redacción, mientras corrige un cable, duda un segundo en elegir un adjetivo u otro, ese periodista ya es un escritor. A lo cual yo añadiría: cualquier escritor de volúmenes gordos a quien le dé igual un adjetivo que otro, ha dejado de ser escritor.<sup>414</sup>*

La actitud de Vicent, y su escritura, está alejada de las ortodoxias y las convenciones. Y es explicable en el marco de los cambios que el periodismo español registró desde los años sesenta, de manera paralela a las transformaciones sociales y culturales que el mundo experimentó entonces con la inclusión de nuevos impulsos y estímulos de ejercer el periodismo y la literatura tanto en Europa como en Estados Unidos. Esos cambios del periodismo español,

---

<sup>414</sup> Manuel Vicent respondió de esta manera a la pregunta de si encuentra diferencia en el momento de escribir artículos o novelas que el periodista César Güemes le formuló para una entrevista publicada en el periódico mexicano *La Jornada*, el 21 de mayo de 1999, con motivo de la presentación en la ciudad de México de su novela *Son de mar* que le valió el Premio Alfaguara de Novela 1999.

en los que ubicamos la obra de Vicent, corresponden a una corriente integrada por autores nacidos a partir de los años treinta del siglo XX, alimentada durante el ocaso del franquismo y los primeros aires de esperanza de la transición democrática, al amparo de las modificaciones que estaba experimentando la prensa en general.<sup>415</sup>

Vicent ha ejecutado una noción del periodismo y la literatura sin distinciones de principios y reglas de juego. En la transgresión, sin embargo, ha hecho su contribución. Vicent reivindica su actitud de un escritor involucrado en el periodismo. No es periodista ni actúa como tal; la profesión periodística le permite un acercamiento a la realidad para seleccionar hechos a capricho literario –sin noción alguna de jerarquización de la trascendencia del interés colectivo de los mismos– a fin de poner en marcha una manera de escritura que desembocará en crónicas inventadas o cuentos fundamentados en eventos comprobables.

*Yo no me considero periodista, en el sentido de que no tengo ningún sentido de la noticia y estoy negado para saber lo que le interesa al lector. Eso pienso que es la primera condición del periodista: tener un olfato para saber lo que interesa al lector; o bien, si no eres periodista de redacción y eres un periodista de dirección, saber elegir las noticias y colocarlas según su importancia. Yo para esto estoy absolutamente negado (...). No me considero periodista porque no sé ser periodista. Por otra parte, como estoy muy decantado hacia la forma y hacia la estética –lo que es el envoltorio– todo que mío adolece de poca sustancia y tiene mucho barroquismo, verborrea o como queráis llamarlo.*<sup>416</sup>

En este sentido que explica el propio Vicent, el escritor se ajusta al estilo del Nuevo Periodismo norteamericano y a las formas de los relatos de no ficción de Truman Capote<sup>417</sup>. El texto de Vicent titulado “¿Quiere usted acostarse conmigo?”, contenido en el libro *No pongas tus sucias manos sobre Mozart*, corresponde a una anécdota superficial y nimia sobre el desencanto de la rutina

<sup>415</sup> Albert Chillón en su libro *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* dice (página 353) que cuando en 1976 apareció en español *El nuevo periodismo* de Tom Wolfe, periodistas como Manuel Vázquez Montalbán, Francisco Umbral, Maruja Torres y Manuel Vicent, entre otros, ya llevaban años ensayando sus innovaciones.

<sup>416</sup> En el libro *Periodismo informativo de creación* (Barcelona, Editorial Mitre, 1985, págs. 216-217), Sebastián Bernal y Albert Chillón incluyen una entrevista con Manuel Vicent, en la que el escritor valenciano reconoce esta forma de trabajo y su idea de que, en principio, periodismo es todo lo que está en un periódico, desde las necrológicas hasta el editorial.

<sup>417</sup> En su libro *Música para camaleones*, Truman Capote presenta su relato “Un día de trabajo” sobre el seguimiento que hizo de la jornada laboral de una trabajadora doméstica; una experiencia en apariencia superficial que Capote aprovechó para aplicar una serie de recursos narrativos como descripciones detalladas y reproducción de diálogos, procedimientos que Vicent aplicó en el texto “¿Quiere usted acostarse conmigo?”.

de la cotidianeidad, que adquiere una dimensión de categoría a través de la tensión narrativa del relato.

*Juana había tenido una bajada de soledad aquel día y en un golpe de rebeldía o de aburrimiento se había echado a la calle dispuesta a acostarse con el primer hombre que pillara a mano. Era un acto de higiene mental, que otras amigas ya habían experimentado correctamente. (...).*

*La ciudad era aquella noche un laberinto de gente solitaria y la imagen de Juana se veía de nuevo reflejada en el escaparate con el abrigo de cuero y el bolso de bandolera. Por la acerca desfilaba un bullicio frente a las maniquíes para liazadas, pasaban parejas cogidas del brazo, pandillas de mozalbetes gritando, viandantes herméticos e iluminados con las ofertas de la Navidad. De repente pensó que había enloquecido de tedio.*

*–Oiga, señor.*

*–Diga.*

*–¿Quiere usted acostarse conmigo esta noche?*

*–Vaya por Dios.*

*–Lo digo en serio.*

*–¿Le sucede algo, señorita?*

*–Quiero viajar al Este del Edén.*

*A unos les hacía gracia y otros la tomaban por loca. Unos pensaban que se trataba de una encuesta, otros querían acompañarla a una clínica, unos le daban limosna, otros la habían insultado, pero nadie deseaba viajar con ella al Este del Edén.<sup>418</sup>*

Vicent cuenta una historia desconectada del ámbito noticioso, pero no de la realidad ni de la actualidad de los años ochenta en que escribió el artículo. Tampoco se preocupa por demostrar que la historia es una verdad, un hecho comprobable, porque la visibilidad y la verosimilitud que consiguen hacen a su relato tan creíble que resulta inútil preguntar si realmente Juana existe. En cambio, en su texto “Muerte de Agueda en Marraquech”, Vicent pone al servicio de hechos comprobables esa misma maquinaria narrativa consistente en el detalle descriptivo y la característica de escasas o nulas reproducciones de diálogos. Vicent cuenta una noticia verídica pero utiliza procedimientos literarios – el punto de vista del relato es el de los padres de una chica que los abandona y muere en un paraje musulmán– que le permiten desembocar en lo que pretende comunicarnos: la liberación de ataduras sociales y culturales a partir de los años setenta, las ideas progresistas con respecto a las nuevas relaciones familiares, abiertas y sin prejuicio; terminó por convertirse en una especie de infierno. Este

<sup>418</sup> VICENT, Manuel (1999): *No pongas tus sucias manos sobre Mozart*. Madrid, Editorial Debate, pp. 175-180.



mismo procedimiento en función de la idea que intenta transmitir –la utilización del punto de vista desde la perspectiva del padre de familia– es utilizado por Vicent para la construcción del texto precisamente titulado “No pongas tus sucias manos sobre Mozart” (Ver Apéndice 23.1.). Vicent ilustra el prejuicio progresista de poner en práctica ciertos valores atribuidos exclusivamente a lo reaccionario con la anécdota –creíble pero sin saber su condición real o imaginaria– de un jefe de familia de maneras izquierdistas que terminó por establecer el orden en un hogar que creyó construir sin traumas.

*(...) En aquel momento tenía la cabeza metida en el informe económico lleno de coordenadas catastróficas cuando su querida hija salió a la sala, se acercó a la estantería y pretendió llevarse a la madriguera la Sinfonía número 40 de Mozart. El padre, de izquierdas, saltó del sillón impulsado por un muelle y lanzó un grito estentóreo: ¡¡¡Mozart, no!!! ¡¡¡No pongas tus sucias manos sobre Mozart!!! Y entonces se inició la escena final, en la que el padre se liberó de todos los traumas hasta alcanzar la propia libertad sobre el chantaje de sus hijos. Detrás había quedado un largo proceso de neurosis paterno-filial que acabó con una sonora bofetada.<sup>419</sup>*

Por este tipo de materiales, en los que describe con palabras efectivas y verbos que le permiten construir la visibilidad de la escena, Vicent se ha ganado el crédito como un retratista excepcional de los años setenta y ochenta en España, y un observador sagacísimo de costumbres<sup>420</sup>. Vicent sugiere que cuando se practica una escritura en los bordes del periodismo y la literatura, el periodista y el escritor no son, ni debe, ni puede ser, aunque se lo propongan, unas máquinas transmisoras de datos. Vicent lleva su subjetividad hasta sus máximas consecuencias. Él no es un robot a través del cual pasa la información sin alterarse por lo que prefiere correr el riesgo de apelar a su emoción a tal grado de formular argumentos ad-populum cuando valora –por ejemplo– como latigazos que ha dado “este jodido mundo” a los terremotos que fueron registrados durante el año 2000 en El Salvador y la India.

Mario Vargas Llosa, en su calidad de articulista premiado con el Ortega y Gasset, dice que el periodista siente, piensa y cree ciertas cosas, que actúa en función de valores y paradigmas, en ejercicios que deja adheridos en sus crónicas, aún cuando se esfuerce en ser imparcial<sup>421</sup>. Vicent no esconde sus

<sup>419</sup> VICENT, Manuel (1999): *No pongas tus sucias manos sobre Mozart*. Madrid, Editorial Debate, pp. 7-8.

<sup>420</sup> Así lo considerado Albert Chillón cuando estudia la obra de Vicent en unas páginas (369-375) de su libro *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*.

<sup>421</sup> Vargas Llosa publicó en *El País*, el 8 de diciembre de 1998, un artículo titulado “Sirenas en el Amazonas”, en el que se explaya sobre la situación del periodismo dentro del contexto histórico latinoamericano, donde el periodismo no logra ser objetivo como lo es en cambio con naturalidad en los países anglosajones.

demonios o su simpatía por los agnósticos; los reconoce y los muestra para desacreditar a la Iglesia como una institución incapaz de ofrecer respuestas a los dramas del mundo. Vicent es un columnista más dialéctico y erístico que didáctico y examinativo. Opina y “razona” no dentro del campo del conocimiento o de pruebas demostrables, sino de lo que percibe y cree. Sus cartas son sus fábulas, sus parábolas.

Construidas de un solo tajo, las narraciones de Vicent están dotadas de visibilidad. La verosimilitud puede resultar debatible como ambigua o hasta falaz por la carga ideológica y lo erístico de la construcción de su pensamiento y sus palabras. Apela a generalizaciones y argumentos ad-humanitatem y ad-hominem para llegar a conclusiones que razona de manera circular. Conceptual y estructuralmente, los textos de Vicent inician y concluyen con la idea central. Por otra parte sus premisas no son otra cosa que sus fábulas, testimonios, parábolas y narraciones en las que no juzga, pero sí induce. Vicent solamente se propone mostrar lo que quiere decir, dejando implícitas sus opiniones sobre diversos temas cuya situación en el contexto es ambigua. Y es que cuando los temas de Vicent obedecen a hechos noticiosos –como el vigésimo aniversario del intento de golpe militar en España del 23 de febrero de 1981– éstos le merecen un abordaje a partir de la perspectiva de una parábola, por ejemplo: la de la huida de los estorninos valencianos la noche de aquel intento de golpe militar en territorio español. En su texto “Estorninos” (Ver Apéndice 23.3.), fragmento de un artículo que Vicent publicó en el libro *Espectros* con el título “23-F: huyeron los pájaros”, el autor valenciano construye una parábola con la huida que los estorninos valencianos realizaron a mitad de aquella noche, cuando el trajín de los golpistas. Vicent relaciona esta experiencia de los estorninos con los hechos de aquellos días. Los pájaros seguían ausentes a pesar del mensaje del Rey y la aprensión de los rebeldes, pero si regresaron fue porque sabía que la libertad es definitiva. Vicent reconoce su lirismo y lo lleva al extremo para establecer una analogía con tintes de generalización contenciosa al juzgar que otros pájaros más siniestros también desaparecieron aquella noche, como los obispos.

Vicent recurre también a tópicos intemporales como la degradación moral de las personas. En su texto “Ser o no ser” (Ver Apéndice 23.2.), Vicent parte de una analogía contenciosa entre quienes enfrentan la vida o quienes prefieren contemplar el paso de los triunfadores. Retoma la máxima del célebre monólogo de Hamlet, ser o no ser, para reflexionar al respecto. Lo dicotómico de las ideas que plantea, en una suerte maniquea, rozan los linderos de la falacia de ambigüedad por datos insuficientes. No existe un nexo causal ni un acontecimiento dado concreto que permita relacionar, analizar o justificar la

fabulación de Vicent. Pero el pragmatismo no resta méritos a la pluma de Vicent en cuanto a una lectura en actitud de entretenimiento o como creación literaria. Lo evidente es que Vicent no proporciona la información que le ha llevado a fabular sobre la resistencia que algunos tienen cuando un imbécil intenta devolverlos a la realidad con una bajeza. Vicent fabula sobre los espadachines que peleaban por el honor, en tiempos en los que se sabía qué era el mal y dónde estaba la gloria, para inducir su idea de que hoy en día la tiranía es difusa y la maldad inaprensible. La confusión mediatiza y homogeneiza, establece Vicent, a tal grado que no ha habido época como ésta en que la idiotez haya tratado de meterse como la humedad por todas las ventanas de las casas y los poros del cuerpo. Vicent resuelve el texto con una conclusión que resulta una máxima levantada como argumento ad humanitatem cuando establece, basado en un sentimiento lírico, que hay que rendir homenaje a los desesperados más lúcidos que (...) huyen de la basura a través de los sueños. Innumerables ciudadanos han elegido esta forma de salvación sin necesidad de ser poetas ni seres privilegiados (...) Se trata de esos cobardes imbatibles que robustecen su vida soñando.

A Vicent le conmueven los acontecimientos que llaman la atención de la opinión pública, pero le preocupan en particular las pequeñas hecatombes individuales que se suceden cada día en el interior de una familia y de ello dan cuenta sus textos “No pongas tus sucias manos sobre Mozart” y “Muerte de Agueda en Marraquech”. A Vicent le preocupa también, y eso le provoca la expresión de su emoción sin importarle caer en el exceso o las generalizaciones, la incapacidad del hombre y de la mujer, y de las instituciones, para apreciar las bondades de la vida como cimas de nieves, orgasmos felices, infinitas flores, insectos dorados y verdes valles.

Vicent es lírico y espontáneo. Vicent es el otro extremo de la posibilidad de argumentación. Del otro lado están quienes intentan la persuasión a través de una lógica argumentativa; los que deducen por medio de la exposición de premisas, argumentos, analizan y juzgan. Vicent es, en su propio lirismo, como esos cobardes imbatibles que robustecen su vida soñando y que ante la ignominia cierran los ojos y en la oscuridad levantan una fortaleza: la escritura de fábulas y parábolas como mensajes en una botella de 6 centímetros de ancho por 28 de largo lanzada a las aguas del periódico.

## 2.24. Cabeza de turco y El periodista indeseable

### GÜNTER WALLRAFF

Günter Wallraff cuenta en el prólogo de *Cabeza de turco* que, después de atrapar un trozo de vida –dos años de labor reporteril– como personaje inmigrante en su propio país, desconoce todavía cómo un extranjero asimila las humillaciones cotidianas, los actos de hostilidad y odio; pero sabe ya lo que éste tiene que soportar y los extremos que alcanzó el desprecio humano en la Alemania de los años ochenta del siglo veinte. Y para cocinar la certeza Wallraff se disfrazó de turco y se justificó: Hay que enmascararse para desenmascarar a la sociedad, hay que engañar y fingir para averiguar la verdad<sup>422</sup>.

Mentir para aproximarse a la realidad, para contar verdades, está prohibido al periodismo. Es un atributo exclusivo de la literatura. ¿De qué depende la credibilidad de un reportaje? En literatura, la credibilidad depende de la forma en que están escritas las historias, de la capacidad de persuasión. El periodismo está supeditado al cumplimiento implacable de sus reglas del juego: la no invención y el cotejo de lo que se escribe con la realidad. Wallraff no engaña. Wallraff utilizó la mentira como procedimiento para conseguir información, para documentarse. Cuando la condición de periodista lo impide, porque las fuentes niegan el acceso a la información, el procedimiento de Wallraff resulta una alternativa. El mismo escritor y periodista lo explica de la siguiente manera:

*Si existiese en la RFA una verdadera libertad de expresión no tendría que recurrir a estos métodos de trabajo. Hace unos diez años, la prensa era aún muy competitiva en este país. Pero ahora se ha producido una concentración tal que su control está cada vez en menos manos. Esto vale también para la televisión (...). En la práctica ya no existe libertad de expresión, tal y como se garantiza en la Constitución (...). El que mis artículos tengan entrada en la RFA, más que en la prensa de minorías, aquélla que no publica anuncio, puede ser un índice de la situación.*<sup>423</sup>

#### DISFRAZ PARA LAS MÁSCARAS DE LA VIDA

En la noción de periodismo de Wallraff, nutrida por su bagaje y su propia biografía como antiguo obrero, en las circunstancias políticas, sociales y

<sup>422</sup> WALLRAFF, Günter (1987): *Cabeza de turco*. Traducción de Pablo Sorozábal. Barcelona, Anagrama, p. 12.

<sup>423</sup> SIERRA, Julio. Entrevista a Günter Wallraff. Madrid, *El País*. 25 de abril de 1979. Pág.34.

culturales de un mundo bipolarizado –el de los años sesenta, setenta y ochenta del siglo XX– en que desarrolló su labor de escritor y periodista, la denuncia es una exigencia moral. Y en ese contexto la mentira, el disfraz y la labor de espía están justificados como método para recopilar datos y reconocer atmósferas, como las que experimentó en 1964, cuando las empresas alemanas estaban en un proceso de militarización creciente con el propósito de protegerse contra cualquier intento de sabotaje de los trabajadores. Escribe Wallraff:

*Telefoné a los servicios de prensa de las fábricas Continental (...) con la esperanza de obtener informaciones más exactas. Me presenté como periodista (...). Cuando le telefoneo pasada la media hora su respuesta es especialmente lacónica, ligeramente teñida de la jerga militar prusiana, pero cordial: “Mire, Wallraff, escúcheme bien. Nada. Me he informado. Absolutamente nada. (...). Pero ¿cómo llegar a descubrir la verdad? Sólo había una posibilidad: aparecer como alguien que sabe de qué va la cosa. Como un colaborador de una instancia jerárquica superior, que habría que inventar de pies a cabeza. Como colaborador, por ejemplo, de una supuesta “Comisión de protección civil del Ministerio de Interior”. Modifico ligeramente mi voz y llamo por segunda vez al Sr. Bochernkamp, de las fábricas Continental de Hannover. Mi nombre de adopción: Kröver<sup>424</sup>*

Las circunstancias y la concepción personal de la profesión periodística propician que Wallraff coloque a la mentira como modo de acceso y de aproximación a la realidad. Esas circunstancias y esa concepción del ejercicio reporteril no se escapan sin embargo de producir sospechas, interrogantes deontológicas en cuanto al manejo de fuentes y los procedimientos y métodos para recopilar información. En el prurito de las convenciones, el trabajo de Wallraff está invalidado como periodismo. Pero Wallraff no miente. En el papel, Wallraff transcribe de manera puntual y completa el proceso de elaboración de su reportaje. El trabajo de Wallraff está exento de invenciones; proporciona la información de los hechos y de sus formas de obtención de datos y de experiencias a través de sus transformaciones de escritor en trabajador inmigrante o falso funcionario; Wallraff proporciona los datos y las fuentes necesarias para el cotejo preciso de lo que escribe con la realidad. En este aspecto, la obra de Wallraff está lejos de ser una obra de creación literaria y está, en efecto, más cerca del periodismo. En este cruce de fronteras de procedimientos y de nociones del ejercicio del periodismo, la obra de Wallraff, como compendio de su experiencia de vida profesional, es una especie de “contra-periodismo”. Wallraff rompe con las ortodoxias del periodismo y muestra

---

<sup>424</sup> Wallraff, Günter. *El periodista indeseable*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona, Anagrama. 1979. Pág. 87.

lo injusto que puede resultar la imparcialidad cuando se exhibe el odio y el desprecio hacia los inmigrantes, la xenofobia y el cinismo en la Europa civilizada de fin de la guerra fría. Tan poderoso es el compromiso de Wallraff sobre las cuestiones que aborda en sus libros<sup>425</sup>, que la fuerza de sus relatos no reside en esa primera persona ni en el detalle de sus disfraces. La fuerza de los reportajes de Wallraff está en sus procedimientos y –para algunos estudiosos del periodismo<sup>426</sup>– en la sobriedad de su estilo explicativo, sin concesiones estilísticas, en el rigor del relato con nombres de personas, lugares, fechas, dichos y hechos. Dentro de ese rigor, Wallraff consigue inaugurar sus relatos con potentes puestas en escenas: El que se está contemplando en el espejo, ya no soy yo. Una cara como hecha a medida para hacer carrera, una de esas caras que siempre he detestado en los jóvenes ejecutivos. Son éstas las primeras palabras del reportaje *Sobre el arte de los grandes titulares. Wallraff, alias Hans Esser, periodista en Bild*, contenido en el libro *El periodista indeseable*. Del mismo modo, atractivo, abre *Cabeza de turco*: Me he pasado diez años cosiderando la representación de este papel, acaso porque presentía lo que me aguardaba. Lisa y llanamente: tenía miedo.

La de Wallraff es una prosa contundente, franca, que, sin embargo, se diluye en la elaboración rudimentaria con la que está hecha la composición de sus reportajes. Es ésta la opinión de Albert Chillón, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona. Dice Chillón:

*Los reportajes de Wallraff toman rasgos a la vez propios del relato de experiencias y de la novela naturalista. Sus piezas se articulan siguiendo una secuencia relativamente sencilla: a los fragmentos narrativos, en que el periodista-actor relata comportamientos y situaciones, les siguen pasajes escénicos en los que muestra cuadros concretos y recrea diálogos con precisión. El punto de vista que suele emplear es el del narrador-protagonista, especialmente en los casos en que su inmersión en los hechos es inevitable; también, con frecuencia, utiliza la técnica del narrador-testigo, indicada para las situaciones a las que asiste en calidad de observador disfrazado.*

---

<sup>425</sup> En *Cabeza de turco*, WALLRAFF informa (página 7) que una parte importante de los beneficios de la venta del libro pasaron a disposición de un fondo de solidaridad con el propósito de financiar servicios gratuitos de asesoría y asistencia jurídica para los extranjeros en Alemania.

<sup>426</sup> La profesora María Jesús CASALS CARRO publicó en el número 7 (2001) de la revista anual *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, del Departamento I de Periodismo de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, un ensayo titulado “La narrativa periodística o la retórica de la realidad construida” en el que revisa relatos periodísticos con el propósito de identificar cambios en la narrativa y las influencias del cine y de la literatura. El trabajo de Günter Wallraff está incluido en este estudio de la profesora Casals Carro.

*Los procedimientos de trabajo y escritura de Günter Wallraff son un excelente ejemplo de fusión entre la actitud y las técnicas propias del periodismo de investigación y los recursos de composición y estilo acuñados por las tradiciones, netamente literarias, del relato de experiencias y la narrativa realista.*<sup>427</sup>

En un ambiente democrático en el que el acceso a la información esté abierto, las fuentes disponibles, los procedimientos aplicados por Wallraff resultarían inadecuados. Pero toda sociedad esconde diversas miserias que no son visibles porque quienes las sufren carecen de voz.

Ningún periodista tiene la obligación de ser un Wallraff... a menos que el objetivo esté en proporcionar diversión y espectáculo porque se está convencido de que la noticia es como una mercancía.<sup>428</sup> Las circunstancias de la vida, el propio bagaje y noción de la profesión indicarán si la exigencia para una aproximación a la realidad, a la verdad, implica una transformación del periodista en personaje o la utilización de la propia experiencia como hilo conductor del relato. Egon Erwin Kisch, periodista checo y reportero del periódico *Bohemia* (el más importante en lengua alemana de Praga) publicó alrededor de 1912 una serie de crónicas titulada “Correrías por Praga”<sup>429</sup> sobre los ambientes ocultos de la ciudad y para ello se involucraba en los escenarios –tabernas y prostíbulos– como un personaje más. Quien también ha reivindicado la participación del reportero en los hechos, que arriesga a pintarse a sí mismo a través de la elaboración personal de la experiencia vivida, es el periodista norteamericano Hunter S. Thompson que denominó a su ejercicio “Periodismo Gonzo”, con el cual proporcionó libros como *La gran caza del tiburón*, reportaje sobre las competencias de pesca en el caribe mexicano durante los años setenta del siglo veinte. Las actitudes y procedimientos de Thompson, y en general las formas de ese estilo llamado Nuevo Periodismo de Estados Unidos, son de hecho paralelos de los relatos de experiencias de Wallraff. Norman Mailer es ejemplar en el uso del narrador como protagonista de una historia en *Los ejércitos de la noche* y Truman Capote puso en práctica una atractiva maquinaria narrativa para relatar sucesos en apariencia insignificantes –contenidos en el libro *Música para*

<sup>427</sup> CHILLÓN, Albert (1999): *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Universidad Autónoma de Barcelona, Servicio de Publicaciones, p. 317.

<sup>428</sup> Cuando alguien hace historia por su actuación valiente, original o brillante, suele dejar tras de sí una estela que aprovechan oportunistas para justificar sus pretensiones. La profesora María Jesús Casal Carro, en su estudio citado, señala que en el periodismo son frecuentes los imitadores como Günter Wallraff y para ello analiza un ejemplo de pseudo-reportaje al respecto, publicado en la sección “Domingo” del diario *El País* el 25 de febrero de 2001, y titulado “En Barcelona, con chilaba” por Empar Moliner.

<sup>429</sup> La editorial Minúscula de Barcelona publicó en 2002 esa recopilación de textos de Egon Erwin Kisch con el título *De calles y noches de Praga*.

*camaleones*– como acompañar a una asistente doméstica durante una jornada de trabajo. Wallraff es persistente en el uso de la primera persona pero sus aspiraciones están lejos de corresponder a un capricho literario; su propósito es meterse en los zapatos de sus personajes, usurpar funciones por una necesidad, por una obligación de la que está convencido.

En el periodismo estadounidense también pueden localizarse obras nutridas de actitudes y procedimientos que colocan al periodista como motor de las acciones. Entre los años de 1903 y 1910, un grupo de periodistas se aglutinó en torno al semanario *Collier's* de N. Hapgood. Dedicados a revelar casos de corrupción en los centros de poder, esos periodistas se hicieron conocer como “muckrakers”, es decir: rastreadores de estiércol, recolectores de basura, buscadores de porquería.<sup>430</sup>

Wallraff podría ser un “muckraker”, aunque su rastreo es un acto de compromiso con la defensa de los débiles y con la denuncia de los opresores e hipócritas. Oculta su condición de escritor y periodista para sumergirse en las condiciones de trabajo de los inmigrantes a fin de conocer en carne propia la explotación; para sumergirse en la basura de la manipulación informativa, el autoritarismo gubernamental y de la iniciativa privada, la doble moral de la jerarquía eclesiástica y la militarización de la sociedad. En las posibilidades de teatralidad de la vida, la actuación de Wallraff resulta tan intensa y entregada que no sale ileso.<sup>431</sup> Wallraff utiliza en efecto la primera persona pero advierte el personaje entre paréntesis. Nunca pierde esa perspectiva del personaje.

*Me envían al prescripto chequeo. Me sacan sangran para diversos análisis, lo mismo que orina, y a continuación me hacen un electrocardiograma y me someten (a mí, Alí) a mediciones y pesadas.*<sup>432</sup>

En otra experiencia relatada en *Cabeza de turco*, Wallraff cuenta como su personaje intenta conseguir que un sacerdote le proporcione el sacramento del bautismo:

---

<sup>430</sup> BERNAL, Sebastián y CHILLÓN, Albert (1985): *Periodismo informativo de creación*. Barcelona. Ed. Mitre, p. 72.

<sup>431</sup> Para demostrar que los puestos de trabajo más perjudiciales para la salud se los dan preferentemente a los turcos, Wallraff consiguió, transformado en un trabajador turco con el nombre de Alí y que documenta en *Cabeza de turco*, página 138; un puesto de trabajo en una fábrica de elaboración del amianto, revestimiento para frenos. Después de seis meses realizando sus tareas de obrero, el personaje Alí y el actor que le da vida, Wallraff, se declaran con los bronquios dañados: ... y cada vez que escupo tras un acceso de tos, la saliva sigue siendo negra.

<sup>432</sup> WALLRAFF, Günter (1985): *Cabeza de turco*. Barcelona, Anagrama, p. 145.



*Yo (Alí): Yo tengo compañeros en trabajo que estar bautizados pero que católicos no de veras son; ellos ríen porque yo creer en Cristo y hablo sobre libro de Cristo. Sin embargo, todos tenemos un Dios.*

*El cura (sin dejarse apartar de la cuestión, con gran formalismo): Para bautizar a los adultos necesito, como dije, el consentimiento del arzobispo de Colonia, cardenal Höffner.<sup>433</sup>*

A Wallraff le interesa el punto de vista del extranjero en su país. Pero no entrevista a ese extranjero para luego reconstruir su vida. Wallraff es infalible con esa verdad, con ese punto de vista: se mete en la piel de uno de ellos para experimentar en carne propia lo que vive por ejemplo un inmigrante del tercer mundo en la civilizada Alemania, para luego contarla y provocar una reacción – opinión pública– en la sociedad. Wallraff no está inventando una realidad; precisamente porque la realidad solamente permite conocer su superficie, Wallraff genera una situación –su actuación– para mostrar una aproximación puntual de la realidad que de otra manera seguiría escondida. Si se trata de revelar los mecanismos de manipulación, Wallraff se ubica en una posición que le permita conocer con profundidad cuáles son los modos de operación de los centros de poder. De esta forma podrá advertirse que en la labor de Wallraff aparece un mismo hilo conductor: el proceso de elaboración del reportaje. En su prólogo a la edición en español de *El periodista indeseable*, Klaus Schuffels explica de manera gráfica ese proceso a través de cinco actos, a saber:

1. El actor prepara concienzudamente su papel; su documentación le familiariza con lo que le aguarda, ha previsto todo lo que debe permitirle el acceso a unos terrenos vedados al autor.
2. El actor entra en escena. Los lugares de la acción elegidos por el director tienen una característica común: aunque lo que se desarrolla en ellos es de interés general, los interesados carecen de acceso.
3. Después de haber abandonado su disfraz, el actor vuelve a convertirse en autor. Pasa a ser el portavoz de los que callan, de los que no pueden hablar cuando tendrían tanto que decir.
4. Los acontecimientos se precipitan. A través de anuncios en la prensa local, el actor confiesa su identidad con el autor, promete a los informadores eventuales tanto el anonimato como, si se demuestran fidedignos, la publicación de los hechos. El director comienza a verse desbordado por las reacciones que provocan los primeros actos del espectáculo.

---

<sup>433</sup> *Op.cit.* Pág. 55.

5. El actor corrige el reportaje inicial y lo reedita. Caba deplorar entonces la ausencia de algunos fragmentos cuya publicación ha sido prohibida por los tribunales a petición de los querellantes; son sustituidas por los nuevos detalles o informaciones llegados después de la primera edición.

Con estas puestas en escenas de cinco actos, Wallraff desarrolla una labor informativa fundamentada en fuentes originales: su propia experiencia. Así lo explica él mismo:

*Cuando trabajo y me expreso en tanto que periodista y escritor, jamás lo hago de oídas, de segunda mano; me dedico fundamentalmente a expresar lo que yo mismo he vivido, lo que yo mismo puedo testimoniar y lo que yo mismo puedo asegurar. Y, a fin de cuentas, el que vive y siente algo en su propia carne saca unas conclusiones mucho más rápidas y mucho más decisivas que si solamente ha escuchado o leído algunas informaciones a este respecto.*<sup>434</sup>

En tal contexto, Wallraff cumple lo que se propone: mover la conciencia y la sensibilidad de la opinión pública. Cuando se encadenó a un farol de la plaza Sintagma de Atenas para denunciar el fascismo en Grecia, el personaje de Wallraff en cuestión fue golpeado por las autoridades y detenido por una junta militar, así lo recuerda en una página contenida en su libro *El periodista indeseable*:

*Con mi acción yo quería intentar “salir en primera página”, como se dice en la prensa, a fin de que se hable, se escriba de nuevo sobre Grecia y, a partir de ahí, se actúe también en contra de la dictadura griega.*<sup>435</sup>

LOS REPORTAJES DE WALLRAFF provocaron determinadas reacciones en la opinión pública. En *El periodista indeseable*, Wallraff incluye esos materiales al respecto. De igual modo, sus relatos están apoyados por fotografías de sus actuaciones y notas, datos e informaciones de contexto que fortalecen la veracidad de los hechos que relata y reconstruye. En el reportaje “Sobre el arte de los grandes titulares”, escrito en 1977, Wallraff se concentra en conocer cómo el periódico *Bild* manipula, deforma y falsifica la realidad; analiza la publicación y muestra el cinismo de esa mentalidad editorial que visualiza a la información como mercancía. Se disfraza de un redactor, Hans Esser, que después de cuatro meses de habitar en su cuerpo comienza a ganar espacio en su personalidad. Todo en su entorno está seleccionado con vista a ser de inmediato utilizado por el sensacionalismo del *Bild*:

---

<sup>434</sup> WALLRAFF, Günter (1979): *El periodista indeseable*. Barcelona, Anagrama, p. 228.

<sup>435</sup> *Op.cit.* Pág. 229

*Descubro hasta qué punto me absorbe el aparato del diario, me atrae su panel, me rebalndece y me deforma. Es algo así como si quisiera escribir un reportaje sobre el uso abusivo de la droga y yo mismo me inyectara, sólo para saber de qué estoy hablando. ¿Salgo relativamente ileso de este trip? Por medidas de seguridad, reduzco de vez en cuando las dosis, tomo una baja de enfermedad por uno o varios días, voy a Colonia o a Hamburgo a casa de unos amigos a los que pongo al corriente de todo, aunque sepa que muchos de ellos transmiten a su vez esta confianza bajo el sello del secreto. Incluso me siento cómodo con el riesgo (y me alegro una vez ha pasado todo de que muchos lo hayan sabido y que durante cuatro meses no se haya sabido nada por esta parte, de que nadie me haya traicionado por el dinero o por su carrera)”<sup>436</sup>*

Se levanta el telón. El trabajo de Wallraff es descubierto por esa realidad que se negaba a reconocerse. Se suscitan las reacciones que califican la actuación de Wallraff como un juego perverso y retorcido. Wallraff ha mentido para vencer a la mentira. Y la palabra es *vencer* porque en la noción de Wallraff el periodismo es un instrumento de solidaridad con los hombres. Wallraff ha mentido en sus procedimientos pero no inventa realidades. Simula sí, una identidad: se disfraza. Pero su acción no propició la falsificación de la realidad que proyecta el *Bild*, sino que permite precisamente conocer la maquinaria falsificadora de la realidad que pone en marcha cada día el *Bild*.

Para Arcadi Espada, periodista de *El País*, autor de *Raval* -una obra sobre el tratamiento periodístico en un caso de pederastia- y constante pensador del funcionamiento de la prensa contemporánea, la suplantación de funciones del periodista con el propósito de conseguir informaciones incumple la primera regla del oficio: el periodismo retrata hechos, y no ficciones.

*El periodista disfrazado me parece el recurso a una ficción intolerable, una manera de construir una realidad, es decir, de elaborar una ficción. La única conclusión que se puede sacar de estos experimentos es que un periodista falsificado ha logrado engañar a sus interlocutores. Generalizar o metaforizar es un procedimiento siempre discutible, tratándose del periodismo. Pero generalizar a partir de una falsedad, no sé, ya me parece, demasiado.<sup>437</sup>*

El periodista está condicionado por las circunstancias y por su biografía y su preparación. Nadie, en efecto, está obligado a convertirse en Wallraff y sobre ello reflexiona la profesora María Jesús Casals Carro:

<sup>436</sup> *Op.cit.* Págs. 222-223.

<sup>437</sup> GUBERN, Román y ESPADA, Arcadi. “Debate sobre los medios de comunicación”. Suplmento Domingo. *El País*. Págs. 13, 14. 7 de abril de 2002.

*Wallraff ha sido quizá un personaje irrepetible por lo heroico de sus acciones y por su generosidad sin límites que le llevó a prescindir hasta de tener vida propia. Durante más de 25 años fue capaz de transformarse –no de disfrazarse, he ahí el matiz– en diferentes personalidades para introducirse en lugares y situaciones que de otro modo no hubiera sido posible. Vivía estas experiencias hasta el más profundo de los fondos, por muy duras que fuesen y por largo tiempo, incluso años.<sup>438</sup>*

El periodista tampoco es un agente pasivo. Siente y piensa. Se expresa. Incluso con la tensión de la objetividad y la neutralidad registra la realidad y la va creando cuando la realidad está oculta, desconocida. Los métodos de Wallraff podrán resultar poco ortodoxos desde un punto de vista deontológico, pero no ilegítimos. La vida en la Alemania antes de la caída del muro de Berlín impuso condiciones de nulo acceso a las fuentes de información. ¿El interés público de una información justifica el uso de medios dudosos? No hay nada que lo determine. Es inexistente una normativa al respecto, excepto los criterios éticos y los valores morales de los periodistas y de los propios medios de comunicación. Lo fundamental es supeditarse a los hechos y a las circunstancias. No mentir, no inventar. No crear una realidad ni alterar la existente. No volver espectáculo la información ni frivolar los esfuerzos. Preguntar. Contextualizar. En eso, en eso, Wallraff es ejemplar.

---

<sup>438</sup> CASALS CARRO, María Jesús (2001): “La narrativa periodística o la retórica de la realidad construida”, en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, nº 7. Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, p. 215.

## **2.25. El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron**

### **TOM WOLFE**

La obra periodística y literaria de Tom Wolfe es de un estilo que ha transitado durante cuatro décadas de lo rebuscado y lo barroco a lo transparente y lo natural. ¿Estamos ante una obra de ejemplar evolución estilística? Considero que no. El tránsito del estilo de Wolfe, sus propósitos y sus repercusiones, es consecuencia de la constancia con la que ha puesto en marcha una manera de aproximarse a la vida para relatarla, sí, como un reportero que elabora información como un escritor, pero, ante todo, un escritor que recolecta información como un reportero. El acercamiento de Wolfe a la realidad es a través de tácticas periodísticas minuciosas: documentación profunda, observaciones detalladas, intervenciones intensas en los lugares de los hechos, entrevistas insistentes que al final permitirán transcribir diálogos y puntos de vista y reconstruir escenas y descripciones. La escritura de Wolfe es consecuente con la realidad que se aproxima. Rebuscado cuando la realidad aparece precipitada con un atiborramiento de elementos. Transparente cuando la realidad ocurre con un flujo que puede mostrarse sin dar nada que no pertenezca a la misma. Para cada aproximación a la realidad Wolfe ha tenido una escritura y ha transformado con facilidad el uso de recursos y procedimientos. Un camaleón cambia de color bajo la influencia de diversas causas y esa circunstancia lo hace poco visible. Wolfe discrimina las discreciones. Se hace notar con artificios que saltan de inmediato a la vista: ¡Aquí está el rey de los camaleones! (¡Eso es! ¡Síííí!) ¡El padre de un nuevo periodismo!<sup>439</sup>

#### **CAMALEÓN DE PROCEDIMIENTOS O EL ESTILO ES EL REPORTAJE**

SON LOS AÑOS SESENTA. Son los años turbulentos, tumultuosos, obscenos, empapados de belicismo y droga del siglo veinte desde los Estados Unidos de América: una vorágine entre la vida de los hippies, los movimientos radicales, la

---

<sup>439</sup> Tom Wolfe le dio sentido a esa forma de contar la realidad en una antología de reportajes ejemplares y lo explicó a través de un ensayo, precisamente *El nuevo periodismo* (traducción José Luis Guarner. Barcelona, Anagrama, 1976). En una página de ese ensayo (33), Wolfe se refiere a ese rasgo de su escritura, versátil en la utilización y yuxtaposición de recursos y procedimientos, lo que le valieron calificaciones de “camaleón” que instantáneamente asumía la coloración de aquello sobre lo que estaba escribiendo. Para los críticos eso era un defecto. Yo –dice Wolfe– lo tomé como un cumplido. Un camaleón... ¡pero si se trataba de eso!

guerra de Vietnam, la liberación sexual, los militantes negros... y, claro, el viaje a la Luna y los magnicidios.

*Eso resultó maravilloso para los periodistas... se lo puedo asegurar. Los años sesenta constituyeron una de las más extraordinarias décadas en la historia de Norteamérica en lo que a costumbres y éticas se refiere. Las costumbres y las éticas hicieron la historia de los sesenta [...] cambiaron el país de modo más crucial que ninguno de los acontecimientos políticos.*<sup>440</sup>

Todo ese lado de la vida norteamericana que tanto entusiasmo a Wolfe se manifestaba precisamente cuando crecía la opulencia de la posguerra en Estados Unidos, niveles de status en el que Wolfe ubica a los grandes novelistas que sencillamente le volvieron la espalda y renunciaron por negligencia a registrar esas formas de existencia que se estaba expresando.

Los nuevos periodistas tenían todos los años sesenta para ellos solos y los atraparon de manera inteligente: utilizaron la vieja y siempre reveladora técnica del realismo detallado de los antiguos y siempre actuales narradores, en particular del siglo XIX, y avanzaron en la apuesta: descubrieron que la unidad fundamental de trabajo para retratar esos locos momentos no sería el dato, la pieza de información, sino la escena. Y eso implicaría agudizar los procedimientos para recopilar el material:

*Tu problema principal como reportero es, sencillamente, que consigas permanecer con la persona sobre la que vas a escribir el tiempo suficiente para que las escenas tengan lugar ante tus propios ojos. No existen reglas ni secretos artesanales de preparación que le permitan a uno llevar esto a cabo; es definitivamente un test de tu personalidad. Ese trabajo previo no resulta más fácil sencillamente porque lo hayas hecho muchas veces. El problema inicial radica siempre en tomar contacto con completos desconocidos, meterse en sus vidas de alguna manera, hacer preguntas a las que no tengas derecho natural de esperar respuesta, pretender ver cosas que tú no tienes por qué ver, etcétera.*<sup>441</sup>

El nuevo periodismo se concentra en lo que hay más allá de la noticia y para ello retoma e impulsa una serie de actitudes y procedimientos para contar la realidad con la transcripción de los sucesos y del modo en que se encontró con éstos y la transmisión de pensamientos y sensaciones particulares del autor<sup>442</sup>.

<sup>440</sup> WOLFE, Tom (1976): *El nuevo periodismo*. Traducción José Luis Guarnier. Barcelona, Anagrama, p. 47.

<sup>441</sup> Ibidem. Págs. 76-77.

<sup>442</sup> El nuevo periodismo le dio sentido e impuso, en efecto, a actitudes y procedimientos como una tendencia de estilo que por influencia directa o intuición también fueron desarrollados por periodistas y escritores allende las fronteras de Estados Unidos. En España pueden encontrarse ejemplos modélicos en los trabajos de Manuel Vázquez Montalbán (ver 2.22) y Manuel Vicent (ver 2.23) y en México en los materiales de Vicente Leñero (ver 2.14) y Carlos Monsiváis (ver 2.16). También en México ocurrió que los narradores de

Desde esta perspectiva, la noción de un periodismo personal cobra vigencia y se vuelve aceptable, necesario. Se hace posible que, desde el subjetivo y si se quiere hasta radical punto de vista del reportero, el relato contenga la vitalidad informativa de una pieza periodística y la estructura estética de un relato narrativo literario.

A lo largo de esta tesis he intentado establecer y analizar antecedentes –otros relatos– de las obras con las características de la propia de Wolfe, a fin de advertir precisamente la vigencia del relato como sentido de la realidad. De esta forma encontramos<sup>443</sup> una fecha que puede señalarse como el momento en el que el nuevo periodismo data su gran desarrollo: 1965. En ese año ocurre la publicación de dos de los libros que desde la perspectiva del estilo son opuestos y determinantes: *A sangre fría*<sup>444</sup> de Truman Capote y *El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*<sup>445</sup> de Tom Wolfe.

---

ficción echaron mano de los recursos del nuevo estilo para enfrentar –y no dar la espalda como en Estados Unidos, según el punto de vista de Wolfe– las expresiones culturales y contraculturales de los turbulentos años sesenta y como muestra está la obra literaria conocida como “La onda”: cuentos y novelas cortas de entonces jóvenes escritores (José Agustín, Parménides García Saldaña y Gustavo Sáenz) atentos a las expectativas de su propia generación, empeñados en expresarse a través de una forma de escritura personal. *La tumba* de José Agustín, novela que apenas alcanza el centenar de páginas, fechada en 1961, muestra la existencia de la juventud de los años sesenta a través del discurso en primera persona de un personaje, un discurso ejemplar en escenas, transcripción total de diálogos y monólogos, así como en el uso de recursos tipográficos, signos y onomatopeyas. Cuando Wolfe explica toda esta tendencia de estilo de narración que es el nuevo periodismo se remite a los narradores realistas del siglo XIX. Sin embargo, podemos ir más lejos para encontrar referencias al respecto hasta en los cronistas coloniales del siglo XVI, por ejemplo. Bernal Díaz del Castillo, regidor de Santiago de Guatemala, en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, elaborada a partir de la propia experiencia del autor desde 1514 en la empresa expansionista del imperio español, y publicada hasta 1632 como un documento que conjuga historia y literatura a medio camino entre el relato de viajes, la autobiografía y el testimonio; fundamenta la crónica no en la exactitud del dato ni en la precisión de fechas y nombres sino en la captación del ambiente y la atmósfera de los nuevos mundos descubiertos.

<sup>443</sup> Michael L. JOHNSON en su obra *El nuevo periodismo. La prensa underground, los artistas de la no ficción y los cambios en los medios de comunicación del sistema* establece de hecho el año de 1965 como el comienzo histórico del nuevo periodismo con la publicación de las obras citadas de Capote y Wolfe, así como con la fundación del Sindicato de la Prensa Underground en 1966 como consecuencia del desarrollo real de la llamada precisamente prensa underground donde se estimularon muchos de los escritores y periodistas del renovador estilo de abordaje y escritura. Johnson publicó esta obra en 1975 (la versión castellana es de la editora argentina Troquel), dos años después de la aparición de *El nuevo periodismo* de Wolfe. Es una obra complementaria al ensayo de Wolfe, de carácter académico, abundante en antecedentes y contextos, estableciendo nexos entre los cambios revolucionarios producidos desde los años cincuenta y la radical transformación en el periodismo desde niveles lejanos y contrarios a los intereses de los sistemas gubernamentales y privados predominantes.

<sup>444</sup> Publicada en cuatro entregas en la revista *The New Yorker* durante el otoño de 1965 y después en forma de libro con el título original *In cold blood* por Random House en Nueva York en febrero de 1966. La editorial española Anagrama publicó en 1991 una primera edición en español con traducción de Fernando Rodríguez.

<sup>445</sup> *The Kandy-Kolored tangerine-Flake Streamline Baby* es el título original de esta obra publicada por primera vez en la revista *Esquire* con el título “There goes Varoom! Varoom! That Kandy-Kolored...”. El texto apareció posteriormente en forma de libro con ese título por Farrar Straus & Giroux en 1965. La editorial española Tusquets publicó la primera versión en castellano en 1972 y la volvió a reeditar en 1997 con traducción de Mirko Lauer.

Capote y Wolfe subrayaron con esas obras la posibilidad de aproximarse y contar a la realidad de manera tan ceñida a ésta a través de las dos rutas narrativas: la ruta desde la perspectiva del discurso del autor que resume, reconstruye y explica; y la ruta desde la perspectiva del discurso de los personajes –incluso el propio autor– que permite que los sucesos se muestren por sí mismos. La historia de la vida y muerte de dos tipos que asesinaron a una familia de granjeros de Kansas es contada por Capote en *A sangre fría* por medio de una narración en tercera persona en la que como autor se mantuvo completamente invisible. La historia de *El coqueto aerodinámico...* sobre los tipos que remodelan las formas y las potencias de los coches en Los Ángeles es contada por Wolfe en una primera persona que advierte de manera explícita la presencia del autor en el relato.

Capote emplearía la primera persona y el marco autobiográfico en la elaboración de reportajes posteriores al relato de *A sangre fría* como los contenidos en el libro *Música para camaleones* (ver 2.2). De igual modo, Wolfe advertiría sucesos que le permitieron poner en marcha –y descubrir– las posibilidades que se consiguen con una narración en tercera persona (la conquista por el espacio desde el punto de vista de los astronautas en *Lo que hay que tener* y el movimiento hippie desde la personalidad de Ken Kessey en *Ponche de ácido lisérgico*) que llevó a extremos de documentación y máximas consecuencias de naturalidad en el estilo (opuesto a su escritura barroca propia de sus primeros trabajos reporteriles como *El coqueto aerodinámico...*) en sus novelas *La hoguera de las vanidades* y *Todo un hombre*<sup>446</sup>. Wolfe ha elaborado sus dos únicas obras de ficción como consecuencia de su trabajo como reportero. En sus novelas Wolfe se mira en el espejo de los grandes novelistas realistas y naturalistas como Flaubert, Zolá, y Balzac<sup>447</sup> para conseguir una narración transparente y fundamentada brutalmente en la realidad.

---

<sup>446</sup> *La hoguera de las vanidades* apareció originalmente en 1987 con el título “The bonfire of the vanities” en la editorial Farrar, Straus and Giroux. En 1992, la casa española Anagrama publicó la primera edición en castellano con traducción de Enrique Murillo. *La hoguera de las vanidades* es una novela modélica de la dialéctica literatura y ciudad en cuanto retrata Nueva York desde la perspectiva del mundo de las finanzas y particularmente desde el punto de vista de un joven ejecutivo cuya acción permite un tránsito por los diversos escenarios culturales, sociales, económicos y hasta raciales y religiosos de la gran urbe de acero. Once años después de la publicación de esta obra, Wolfe entregó *Todo un hombre*. La primera edición de esta novela, sobre el mundo inmobiliario en el contexto histórico del sureste de los Estados Unidos, apareció en 1998 con el título original “A man in full”. La editorial española Ediciones B publicó en 1999 la versión en castellano con traducción de Juan Gabriel López Guix. Para la elaboración de ambas novelas Wolfe se exigió un profundo y prolongado trabajo de investigación que llevo a cabo por lustros para cada una de las obras, un trabajo que le permitió fundamentar y nutrir a la ficción de sus historias de una vida y una realidad verificable y creíble.

<sup>447</sup> En una entrevista (con Antonio Monda, *El País*, 13 de marzo de 2003), Wolfe ha dicho que *La hoguera de las vanidades* y *Todo un hombre* afirman la necesidad de novelas que surjan del realismo y, en su caso, sus



El tránsito del estilo de Wolfe, el tránsito de su obra de la no ficción a la ficción, muestran a un hombre consecuente; consecuente como pensador que da sentido a una constante y paralela actividad reporteril que precisamente evita convertirle en un “teórico” que abandona el trabajo de campo para reflexionar. Al publicar en 1973 *El nuevo periodismo*, Wolfe pronosticó

*Un tremendo futuro para un tipo de novela que se llamará la novela periodística o tal vez la novela documento, novelas de un intenso realismo social que se sustentarán en el concienzudo esfuerzo de información que forma parte del Nuevo Periodismo.*<sup>448</sup>

Tres lustros después Wolfe entregó *La hoguera de las vanidades* y once años más tarde *Todo un hombre*, ejemplos modélicos de la novela intensamente realista, basada en la investigación de la realidad. Wolfe no se quedó con los brazos cruzados para esperar que otros cumplieran la predicción<sup>449</sup>. Al menos proyectó su propio destino; y en la predicción, la sugerencia de una dirección de trabajo y escritura que permite construir un relato con el rigor informativo del periodismo y la estética narrativa de la literatura.

Wolfe se encontraba completamente envuelto por aquella agitación que se estaba produciendo durante los años sesenta del siglo veinte de costa a costa en los Estados Unidos. En el estado de California, en particular, Wolfe descubrió una auténtica incubadora de los nuevos estilos de vida... como el gusto por los autos

---

propias raíces de una búsqueda cuidadosa o del reportaje. Mi principal referencia cultural es Balzac. En otro documento hemerográfico (De Ita, Fernando. México, *Reforma*, suplemento cultural “El Ángel”, domingo 23 de mayo de 1999), Wolfe reconoce que la factura de sus dos obras de ficción corresponde a su herencia de periodista: A mí sólo me gusta escribir de lo que no conozco y pienso que puede ser interesante para los demás. Antes de escribir “*A man in full*” yo no sabía absolutamente nada de bancos, de bienes raíces, de empacadoras de carnes frías y, bueno, me puse a investigar. Porque debe usted saber que para mí lo más excitante de mi trabajo es reportear, lo mismo para la ficción que para la no ficción. Como a Balzac me encanta dejar mi escritorio para saber cómo se organiza una boda campesina, si es eso de lo que quiero hablar.

<sup>448</sup> WOLFE, Tom. Op.cit. Pág. 55-56.

<sup>449</sup> La naturaleza y el éxito comercial de las novelas de Wolfe, particularmente *Todo un hombre*, una novela aclamada por la crítica, que se vende como rosquillas en medio del resplandor de la publicidad, fueron censurados por novelistas norteamericanos como Norman Mailer, John Updike y John Irving. Wolfe se defendió y les contestó a través de “Mis tres comparsas” contenido en el libro *Periodismo canalla y otros artículos* (Traducción de María Eugenia Ciochini. Barcelona, Ediciones B, 2001). Wolfe argumenta que el éxito de su trabajo obedece a que está zambullido de lleno en la realidad social, en la vida misma que transcurre. La realidad exige relatos supeditados a ella a fin de que le den forma, sentido, dice Wolfe. Lo único que digo [a Mailer, Updike e Irving] es que han echado a perder su carrera profesional al no involucrarse en la vida que los rodea, al volver la espalda al rico material de un país sorprendente en un momento fabuloso de su historia. En lugar de salir al mundo, en lugar de zambullirse (como yo) en el irresistible carnaval de la vida estadounidense actual, en el aquí y el ahora [...], los viejos leones se replegaron, se escondieron, protegiéndose los ojos de la luz, y se refugiaron en temas como el pequeño hueco donde habitan –léase “el mundo literario”– o asuntos tan esotéricos como los presuntos pensamientos de Jesús [a propósito del libro *El evangelio según el Hijo*, de Mailer, publicado en 1998, el mismo año de edición de *Todo un hombre*].

que llama *pichicateados*, los autos reformados en sus estructuras y sus cromos a través de un exuberante y abigarrado ensamblaje de piezas, y mezclas y brebajes de colores denominadas Kandy Kolor. Y el resultado es *El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*. En este relato Wolfe emplea la primera persona del singular para aproximarse y darle sentido y forma a esa realidad. El hilo conductor de la narración está en su presencia y su experiencia personal en los escenarios habituales en torno a esos espectaculares automóviles como exposiciones y talleres.

Durante la primera parte del relato, Wolfe fundamenta el discurso narrativo exclusivamente en descripciones de lo que observa, descripciones personales intensas y detalladas; descripciones que sugieren el tiempo que dedicó para recopilar las escenas y proporcionar la atmósfera de chicos y chicas de peinados crepados y pantalones apretados que gozan en torno a extravagantes automóviles. Hasta ese momento la sensación es que el relato se queda y se quedará ahí, corto, en la puesta en escena, *exclusivamente en descripciones* y en impresiones sin rigor –“lo primero que me viene a la mente...”–; espontaneidad y lirismo, desenfado a tono con el ambiente, pero lejos de las exigencias de los propósitos del periodismo... ¿Exigencias? ¡Al diablo con las exigencias! ¿Una exposición de autos *pichicateados* implica una cobertura con rigor? Por supuesto... ¡No! Esos locos sucesos impiden retratarse desde la perspectiva del dato y de la información pura y dura. De lo que se trata, ya lo decíamos, es cultivar la escena: observarla, introducirse en ella para reconstruirla a través del lenguaje. La aproximación a la realidad es ante todo lingüística. Eso es lo que consigue Wolfe particularmente durante esta primera parte del relato, valiéndose además de otros recursos que se suman y se fusionan con las descripciones, como monólogos (Volveré sobre este tema en un minuto, pero antes quiero hablar sobre otro auto que me enseñó Barris), referencias y antecedentes propias de su bagaje o *background*:

*A principios de siglo tuvimos algunos estudios, académicos y abstrusos, sobre el color y su simbolismo, y los teóricos llegaron a la conclusión de que la preferencia por ciertos colores estaba estrechamente vinculada a la rebeldía; estos colores son los que prefieren estos muchachos: morado, color carne, diversos tonos de violeta lavanda, fucsia y muchos otros Kandy Kolors.*<sup>450</sup>

Y el intercambio de puntos de vistas, incluso en un mismo párrafo:

---

<sup>450</sup> WOLFE, Tom (1997): *El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*. Traducción de Mirko Lauer. Barcelona, Tusquets Editores, p. 43.

*Durante todo este tiempo Tex Smith, de Hot Rod Magazine, quien me ha traído aquí, insiste en conducirme al lugar donde se exhiben los automóviles pichicateados –“Tom, quiero que veas el auto que ha construido Bill Cushenberry, El Silhouette”– o sea que aquí, donde hay doscientos muchachos contorsionándose sobre una plataforma al mediodía y un botecito que de vuelta y vueltas y vueltas en una piscina circular, yo soy la única persona distraída.<sup>451</sup>*

Los intercambios de puntos de vista como el anterior, paulatinos y constantes en el relato, van señalando, precisamente, la aparición y la presencia de diversos personajes de tal forma que, durante la segunda parte de la narración, Wolfe revierte la tendencia inicial: el escritor se vuelve el periodista que, en efecto, *está obligado* ir más allá de las impresiones, profundizar en la información a través de indagaciones y de preguntas insistentes. Wolfe se mantiene involucrado en el escenario pero ya no sólo como observador y notario de escenas sino también como periodista que encuentra personajes que –provocados por él de manera inteligente, mostrándose interesado en sus actividades y en sus intereses– hablan por sí mismos; hablan, opinan e interpretan la realidad que el periodista intenta comprender y describir:

*Barris [un artista del pichicateo de autos] me dijo que sus padres eran griegos y propietarios de un restaurante, y “deseaban que yo fuera un hombre de restaurante, como todos los griegos típicos, supongo”, dijo. Pero ya a los diez años Barris era un apasionado de los automóviles, y labraba autos aerodinámicos en madera de balsa [...]. En la secundaria y, por breve tiempo, en el Sacramento College y en Los Angeles Art Center, tomó cursos que me describió como diseño mecánico, taller y arte libre.*

Me gustó la expresión “arte libre”. En el mundo del Barris de esos tiempos, y también en el de ahora, no existía la noción de un arte imponente y respetable [...].

En realidad, me dijo Barris, fueron tiempos truculentos. Todo el mundo se encontraba en los drive-ins, siendo el más famoso uno llamado Piccadilly, ubicado cerca del Boulevard Sepúlveda. Los autos pichicateados y sus motores vroom-vroom eran un espectáculo formidable. Para ese entonces ya Barris tenía un Ford del 36, totalmente repleto de exóticos detalles.

“Yo era un recién llegado de Sacramento y se suponía que no sabía nada. Era un turista, pero mi auto era el mejor de todos. Recuerdo una noche en que llegó un modelo turismo sin manijas en las puertas. Se veía suave, pero el muchacho que manejaba tenía que abrir las puertas

---

<sup>451</sup> Ibidem. Págs. 11-12.

dándoles un puntapié desde dentro. Le hubieras visto la cara cuando vio abrirse las mías: eran iguales pero con un sistema eléctrico a botones.<sup>452</sup>

Wolfe intercambia los puntos de vista de la primera y la tercera persona como resultado del diálogo. Intercambia también, como puede advertirse, los estilos para dejar fluir el discurso del personaje, citándolo de manera directa, a fin de mostrar los acontecimientos en sus propias palabras.

En un momento determinado, en ese ejercicio de intercambio de estilo indirecto y directo de transcripción del diálogo, Wolfe aplica uno de sus recursos característico: la intromisión del autor en la narración y eso ocurre cuando interrumpe a Barris, el artista del pichicateo, que está contando lo que acontece durante una carrera de velocidad entre esos autos reformados.

*Pero George [Barris], ¿qué ocurría si en ese momento llegaba un auto normal por la carretera?*

*“Bloqueábamos los dos extremos de la pista y, si algún tipo quería pasar de todos modos, entonces le decíamos: “Mire, señor, en unos instantes van a aparecer dos autos a toda velocidad por ambos lados de esta carretera; puede pasar si quiere, pero tendrá que elegir muy bien el momento”.*<sup>453</sup>

Este rasgo característico de la escritura de Wolfe, del narrador que abandona el estilo libre indirecto para introducirse en el texto explícitamente, particularmente en un diálogo a través de sus preguntas, permite involucrar al lector en la narración, proporcionar la ilusión de que, a través del narrador, el lector es quien hace la pregunta.

Para lograr este tipo de sensaciones, este tipo de relación con el lector, Wolfe se vale también de otros recursos, a saber:

1. La descripción detallada como indicios de estatus que, en una perspectiva implícita, introduce al lector tanto a la atmósfera social como al ámbito psicológico y la actitud de los personajes:

*Barris me invitó a su estudio –aunque a él jamás se le ocurriría llamarlo así, él lo llama Kustom City– en el 10.811 de Riverside Drive, en Northe Hollywood. Si existe algún río a mil millas de Riverside Drive, no vi ni rastro. Es como todos los lugares de por allí: infinitas avenidas chamuscadas, orladas con tiendas de un piso, establecimientos, pistas de bolos, pistas de patinaje, drive-ins de tacos, ningún edificio rectangular, todos trapezoidales, con tejados inclinados de atrás hacia delante y*

<sup>452</sup> Ibidem. Págs. 27-30.

<sup>453</sup> Ibidem. Pág. 31.

*ventanas de vidrio inclinándose como si fueran a caer sobre la vereda y vomitar. También los anuncios son increíbles. Todos instalados sobre postes, lejos de los edificios. Todos tienen esas horribles formas de pata de perro que yo llamo moderno bumerán. En cuanto a Kustom City, Barris creció en la época en que lo elegante era cambiar la “C” por “K”. También vende Kandy Lac, pintura para automóviles que vienen en diversos Kandy Kolor, y estoy seguro de que en algún momento de su vida lo ha preocupado esa c silbante de City. [...]*

*Barris, cuya familia es griega, es un hombrecito sólido, de cinco pies con siete pulgadas, treinta y siete años, idéntico a Picasso. Para trabajar, lo cual ocurre la mayor parte del tiempo, viste una gruesa camiseta blanca, pantalones ya blancuzcos, llenos de pliegues, como Picasso caminando en el viento sobre los farallones de Rapallo, y una especie de zapatos-chancletas con suela de crepé, igualmente próximas al blanco.<sup>454</sup>*

2. Y el uso de la segunda persona del singular. En una página del relato, por ejemplo, Wolfe se refiere a la forma ambigua de lo aerodinámico de los coches pichicateados y lo hace con una provocación:

*Si no lo creen, suban a un avión y observen desde la altura los autos estacionados alrededor de los centros comerciales y, concediendo a la situación del color primario por el color pastel, ¿qué es lo que tenemos? Un cuadro de Mondrian.<sup>455</sup>*

La narración de Wolfe avanza de procedimiento en procedimiento, paulatinamente; de recurso en recurso, empleados de manera simultánea. Y qué tenemos: ¡¿Un cuadro de Mondrian?! Estábamos con el uso de la segunda persona del singular como recurso para involucrar al lector en la narración y eso nos lleva del mismo modo a otro rasgo del estilo wolfeniano: brindar al relato periodístico una estética literaria y artística sin dar a su información nada que no pertenezca a los hechos. Wolfe interpreta sin despegarse de la realidad:

*Barris me conduce a través de Kustom City, y al principio le lugar es igual a cualquier taller de planchado, pero al rato uno comprende que está en una galería. Este lugar está lleno de automóviles jamás vistos. La mitad de ellos nunca alcanzará las pistas. Serán puestos sobre camiones y remolques y exhibidos en los festivales automovilísticos de todo el país. Llegado el momento podrán correr [...]. Pero en el fondo son como una de esas alfombras de Picasso o de Miró. Simplemente uno no camina sobre*

<sup>454</sup> Ibidem. Pág. 20-22.

<sup>455</sup> Ibidem. Pág. 26.

*esas malditas cosas. Lo mismo sucede con los autos de Barris. Son, en efecto, esculturas.*<sup>456</sup>

Los autos pichicadeados como cuadros de Mondrian. Alfombras de Picasso o Miró. Esculturas. En el relato aparecen constantes analogías entre el proceso de trabajo y los productos de los pichicateadores de autos y los artistas del sistema. Wolfe eleva a una categoría artística, objetos de arte, a los autos reformados en su estructura y en su potencia. Lo mismo consigue cuando en otra crónica sobre los anuncios de neón –arquitectura electro-gráfica les llama Wolfe en otra distinción de su estilo: la invención de términos– como expresión novedosa de imaginación y creatividad:

*Estas fotografías son una muestra... de la arquitectura electrográfica que puede verse por Los Ángeles y San Diego. Electro-gráfica... yo mismo acuñé la palabra... ¿por qué ser tímido? El actual vocabulario de los historiadores del arte se queda corto frente a lo que están haciendo los artistas comerciales del oeste norteamericano. En Estados Unidos, los artistas comerciales se adelantan por lo menos diez años a los artistas serios de casi todo los campos, arquitectura inclusive...*<sup>457</sup>

Wolfe reivindica estas manifestaciones surgidas fuera de las esferas convencionales y oficiales de la cultura y el arte que, paradójica, terminarán por asimilar y hasta atribuírselas. Lo *underground* es fuente del *establishment* que absorbe todo como sistema y de ello se reiría Wolfe años más tarde con la publicación de *La izquierda exquisita*<sup>458</sup>, un relato excepcional de descripciones y prolongados diálogos reveladores sobre cómo la elite social neoyorkina se sentía subyugada por los radicales de los años sesenta. Desde estos primeros materiales sobre los pichicateadores de autos y los anuncios de neón, Wolfe observaba ya cómo el arte moderno es una parodia de sí mismo cuando se conoce que es lo que existe de bajo de la superficie; una mirada que

<sup>456</sup> Ibidem. Pág. 22.

<sup>457</sup> Ibidem. Pág. 62.

<sup>458</sup> *La izquierda exquisita* es un relato de Wolfe publicado originalmente en 1970 con el título "Radical Chic & Mau-Mauling the Flak Catchers". Es el relato de una reunión que el director de orquesta Leonard Bernstein ofrece a los representantes del movimiento radical Panteras Negras de lucha contra el racismo y por la paz. Este relato está distinguido por descripciones precisas y detalladas, y por abundantes transcripciones de diálogos. En *El nuevo periodismo* (pag. 188), Wolfe cuenta lo siguiente: Se me acusó de introducir clandestinamente un magnetofón en casa de Bernstein para obtener el diálogo que utilizo en *La izquierda exquisita* (hasta el exceso quizá). Considero esto un estupendo cumplido involuntario a mi exactitud, que conseguí del modo más tradicional y ortodoxo posible: fui a la fiesta de los Bernstein con la intención expresa de escribir sobre ella, saqué bloc y bolígrafo delante de todo el mundo y tomé notas en mitad del living durante los acontecimientos que describo. A decir verdad, dudo que nadie hubiese podido recoger el diálogo con tanta exactitud por medio de un magnetofón convencional, en cuanto la voz de cada cual, grabada en cinta, es tan difícil de identificar en las escenas donde toman parte muchas personas.

profundizaría en los libros de ensayos sobre arquitectura, *¿Quién le tema al Bahuaus feroz?*, y arte moderno, *La palabra pintada*<sup>459</sup>.

Para los artistas de Wolfe, Picasso, Miró o Mondrain no significan nada. Para los artistas de Wolfe, el universo de formas y diseño llamado Arte es inexistente. Pero forman parte de éste porque se saben ciertos de que no construyen autos: crean formas.

*En realidad tanto Brancusi como Barris desarrollaron sus formas a partir de un concepto del diseño que podemos llamar Moderno Aerodinámico o Curvilíneo de los Treinta –claro que por caminos diferentes–, y Barris, con los otros artistas del pichicateo, utilizan esta idea de la curva abstracta, noción difícil de manejar una, otra y otra vez en una era en que los diseñadores convencionales son todos Mondrian.*<sup>460</sup>

Creación de formas. Curva abstracta. Noción complicada de manejar. Para ese abigarramiento de formas y curvas abstractas, y colores expresivos, con que se ensamblaban los autos, Wolfe se puso a tono, ya lo decía, con el entusiasmo, la intuición y la espontaneidad de los artistas del pichicateo: A esos estímulos barrocos y rebuscados de los coches reformados, una escritura barroca y rebuscada: simultaneidad de procedimientos y recursos: descripciones, intercambios de puntos de vista, voces y estilos narrativos; carga interpretativa determinante, intención de involucrar al lector en la narración... todo eso junto a la vez y, por momentos, tan exuberante como un mismo coche pichicateado por grandes párrafos de largas frases con oraciones subordinadas:

*A medida que fue prendiendo la idea de exhibir autos pichicateados, y hoy existen varias exposiciones importantes, como la del Coliseum de Columbus Circle el año pasado, empezó un boom cultural similar al de otras artes. Los grandes nombres, Barris y Roth, pero también Starbird, empezaron a hacer mucho dinero con el mismo recurso que ha enriquecido a Picasso: las reproducciones. Las creaciones de Barris son reproducidas por AMT Models como miniaturas. Las de Roth son reproducidas por Revel. La forma en que la gente ha aceptado estas réplicas vuelve a probar que ya no estamos frente a un auto, sino frente a un objeto diseñado, un objeto, como se dice.*<sup>461</sup>

<sup>459</sup> Publicado originalmente en 1975 con el título "The painted word". Anagrama editó la primera edición en castellano en 1976 con traducción de Diego Medina. En esta obra Wolfe pinta su bagaje cultural y sus conocimientos del mundo del arte en clave de ensayo y con dosis de ironía para analizar, en el contexto histórico 1945-1975, las relaciones de la producción artística y su difusión entre la propaganda y la crítica y la teoría del arte que, al final, imponen clasificaciones y valoraciones que, en el tiempo, se revelan inferiores al canon que se había atribuido.

<sup>460</sup> WOLFE, Tom. El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron. Pág. 23.

<sup>461</sup> Ibidem. Pág. 40.

Esta complicada construcción de estructuras narrativas puede resultar pecaminosa frente las leyes de la naturalidad. Wolfe es un trasgresor de la regla en función del terreno en el que se encuentra. Es un camaleón de procedimientos. El reportaje es el estilo: el estilo de vida descrito, el estilo en que se describe. En el papel Wolfe parece disfrutar y gozar de los sucesos tanto como los propios personajes, pero más parece un periodista-escritor consecuente con la idea de elaborar relatos cuya unidad fundamental de trabajo esté en la escena y no en el dato. El objetivo es, recordemos, retratar atmósferas y ambientes sin perder el rigor en la precisión de la información a través de descripciones detalladas, transcripciones exactas de diálogos y el uso de artificios como el empleo de signos, puntuaciones, tipografías y onomatopeyas. El propio Wolfe reconoce que su escritura puede tacharse como afectada por todos estos manierismos<sup>462</sup> que, sin embargo, lleva a los extremos cuando pretende reproducir los tonos y la fonética de las atmósferas por describir así como los pensamientos, las intenciones y los gestos de los personajes abordados.

Las crónicas recopiladas en el libro *La banda de la casa de la bomba*<sup>463</sup> prolongan y agudizan todos estos recursos y procedimientos enunciados por Wolfe en su relato inaugural como periodista-escritor que fue *El coqueto aerodinámico...* Por ejemplo, en el relato sobre Hugh Hefner, creador de la revista *Playboy*, Wolfe muestra la vida privada del personaje a través de una descripción detallada y dotada de artificio gráficos:

*Hafner abre un almohadón de cuero negro de la cabecera, que se abre sobre goznes, descubriendo un panel de mandos, y sus manos están sobre los controles, Sólo...*

*...un...*

*...pequeño...*

*...giro...*

*...aquí...*

---

<sup>462</sup> En una página (35) de *El nuevo periodismo*, Wolfe reprocha el que los estudiosos de su obra tiendan a centrarse en ciertos recursos de su estilo, perceptibles incluso antes de leer una sola palabra. Pero él se explica: "Descubrí que cosas como los signos de exclamación, las cursivas y los cambios bruscos (guiones) y las síncopas (puntos) contribuían a crear la ilusión de que una persona no sólo hablaba sino también de que una persona pensaba. Solía divertirme poniendo puntos suspensivos donde menos se esperaba, no al final de una frase sino en la mitad, para crear el efecto... de un ritmo discontinuo".

<sup>463</sup> WOLFE, Tom (1975): *La banda de la casa de la bomba y otras crónicas de la era pop*. Traducción de J.M. Álvarez Flórez y Ángela Pérez. Barcelona, Anagrama. Este obra fue publicada originalmente en 1968 por la editorial neoyorquina Farrar, Straus & Giroux con el título "The Pump House Gang". El libro está conformado por 14 textos en los que Wolfe conserva el interés por retratar los estilos de vida y las tendencias de costumbres y pensamientos durante los años sesenta del siglo veinte, ya no sólo en los Estados Unidos sino también en Inglaterra. De esta manera atrapa a los chicos surfers de la costa oeste de Norteamérica y perfila la personalidad de Marshall McLuhan



*...arranca un motor. Toda la cama, toda la cama de 3 metros de diámetro comienza a dar vueltas como un fonógrafo. Un pequeño y eficaz plato de tocadiscos situado en algún sitio debajo hace*

*...rrr... ...rrr... ...rrr...*

*Todo comienza a resolverse con Hefner en medio a cuatro patas.*<sup>464</sup>

Por otra parte, la puesta en escena del relato *Las Vegas (¿Qué?) Las Vegas (¡No te oigo! Mucha bulla) ¡¡¡Las Vegas!!!*, contenido en la edición estudiada de *El coqueto aerodinámico...*, es otra muestra ejemplar del estilo de Wolfe en sus máximas consecuencias:

*Hernia, hernia, hernia, hernia, hernia, hernia, hernia, hernia, hernia, hernia, hernia, hernia, HERnia; hernia, HERnia, hernia, hernia, hernia, hernia, HERnia, HERnia, HERnia, hernia, hernia, hernia, hernia, hernia, hernia, hernia, ocho es el punto, el punto es ocho; [...], hernia, HERnia, hernia, hernia, hernia, hernia.*

*—¿Qué es eso de hernia, hernia?*

*Ese es Raymond dirigiéndose al hombre de cabello ondulado que tiene el palito, el repartidor de una mesa de craps a eso de las 3.45 de la madrugada, un domingo. El hombre del palito no entendió lo que estaba diciendo este pendejo, pero el tono lo molestó, Le hizo a Raymond aquella paciente arqueada superciliar conocida como el desprecio de Gancho Rojo, maniobra que se supone transmite un significado algo así como: Soy un tipo muy rudo pero a la vez suave, como podrás darte cuenta por la manera que tengo de lervar mis ojos sumidos en las órbitas, y si éste no fuera un sitio tan elegante, pendejos como tú ya estarían molidos a golpes en el patio trasero.*<sup>465</sup>

El barroquismo de los escenarios que proporciona la ciudad casino por excelencia de los Estados Unidos está retratado desde el título mismo de la pieza. Wolfe arranca con una escritura —a base del empleo de cursivas y la utilización de mayúsculas— que da forma y textura a un accidente fonético que más adelante del relato quedará explicado (la onomatopeya de la cantaleta de los *croupiers* que suena como si estuvieran diciendo efectivamente *hernia, hernia, hernia*). De inmediato involucra al lector con una pregunta directa y continúa en estilo indirecto libre para introducir a un personaje en un escenario en el que intervienen al menos dos puntos de vista distintos, además de la presencia del narrador que aparece de manera insolente —otra forma de provocación para el lector— al llamar “este pendejo” a Raymond.

<sup>464</sup> Ibidem. Pág. 61.

<sup>465</sup> WOLFE, Tom. *El coqueto aerodinámico rocanrol caramelo de ron*. Pág.94-95.

¿Cuál es el motivo de la actitud del narrador? La ambigüedad. Después de la puesta en escena inaugural, el personaje de Raymond desaparece del relato. La experiencia de Raymond como un hombre que durante tres días se mantiene de pie, gozando por los casinos de Las Vegas, le permite a Wolfe mostrar los ambientes, los estímulos, los impactos a los sentidos de una ciudad excéntrica en medio del desierto. Wolfe describe al personaje –es macizo pero no aterrador– y advierte que lo desconocía –Yo nunca lo había visto antes, pero tal vez el interés que demostré por él en los cinco minutos anteriores lo llevó a decir: “¿Tiene auto?”–. Sin embargo, la insolencia me provoca una sospecha. ¿Con qué derecho se puede insultar a un personaje, real o imaginario? La fiabilidad del narrador está en duda: ¿Estaría Wolfe escribiendo sobre él mismo en tercera persona? Puede resultar inútil identificar los elementos de ficción en una narración eficaz y particularmente creíble, como Wolfe lo consigue con esta puesta en escena que, sí, corresponde a la atmósfera de un casino de Las Vegas. Quizá hasta correcto pueda resultar el comportamiento del narrador tratándose de la personalidad de Wolfe, sin escrúpulos para involucrarse en los escenarios y con los personajes que pretende describir, describir incluso con dosis de ironía y sarcasmo. Pero tratándose de periodismo la aproximación a la realidad debe ser implacable. Cualquier procedimiento o recurso de ficción en cuanto a mentir o inventar, así sea un inocente personaje basado en la propia experiencia personal como artificio para modificar el tono narrativo, invalida a la obra como periodismo y lo acerca al ámbito literario.

La dimensión estética del relato, desde la perspectiva del periodismo, es posible sin necesidad de recurrir a los métodos exclusivos de la literatura que son la mentira, la invención, la ambigüedad. Con los relatos de *El coqueto aerodinámico...* Wolfe inició una carrera –la propia y la que queremos hacer– de elaboración de relatos con el rigor informativo del periodismo y la categoría artística de la literatura. Relatos nutridos de vida y realidad por gracia de procedimientos reporteriles de recolección exhaustiva de información minuciosa, detallada; escrita a través de cuatro de las técnicas de las novelas y los cuentos realistas: construcción de escena por escena, registro del diálogo en su totalidad, puntos de vista y descripciones.

La dimensión estética del relato es posible porque la aproximación a la realidad es ante todo lingüística. La realidad adquiere forma y sentido a través del lenguaje con el que se construye el relato; relato que desde el periodismo implica –a diferencia de la literatura y a fin de evitar sospechas necias–, precisión: precisión en la información, precisión en el lenguaje. Así de simple, pero así de exacto.

## **CAPÍTULO III**

### **UN DESTINO: CONCLUSIONES**

## CONCLUSIONES

### >**PRIMERA. SOBRE EL CARÁCTER DE ESTA INVESTIGACIÓN Y SU APORTACION**

De nuevo el principio. La vida es viaje. Y los libros, equipaje y destino. Viajamos hacia nuestros autores; nuestro equipaje es una biblioteca ambulante con sus libros y al mismo tiempo, nuestro destino. Comienza a tejerse el final del trayecto, pero adviertes que vuelves a iniciar y que lo único que resta es continuar adelante; avanzar incluso con la incertidumbre de que detrás de cada página escrita habita un análisis incompleto sobre una obra elegida con parcialidad. Obras y análisis aislados, periféricos y hasta marginales, pero elocuentes de una noción de Periodismo a lo largo de casi tres siglos, desde *Diario del año de la peste* del inglés Daniel Defoe, de 1722; hasta *El final de la imaginación* de la hindú Arundhati Roy, de 1998.

Estoy convencido de que la principal aportación de esta obra es, en efecto, la manifestación de esa antigua y vigente noción de la profesión periodística y una manera de aprenderlo porque precisamente las obras estudiadas integran una materia: la cosmogonía del periodismo.

*Vigencia del relato como sentido de la realidad* es una investigación que intenta elaborar una teoría sobre el porvenir del periodismo tras la fusión de los géneros y la convergencia de medios y soportes electrónicos y convencionales. Y ha verificado que el concepto de periodismo está vinculado a su existencia como instrumento de solidaridad con la vida y con los seres humanos; esta noción implica asumir actitudes personales en el ejercicio profesional y desarrollar a sus máximas consecuencias las posibilidades narrativas de los géneros periodísticos. Por tanto, esta investigación que presento como tesis doctoral es, así, una obra de teoría sobre el futuro del periodismo que pasa por una reivindicación literaria de la narración periodística, tal como se ha hecho desde el siglo XVIII, pero sin perder el rigor con el que deben aplicarse, con implacabilidad y exactitud, las reglas del juego de la profesión periodística: no inventar, no mentir, no

tergiversar. Es una vuelta al origen y a la naturaleza esencialmente narrativa del periodismo.

El relato forma parte de la condición humana y el relato es, de hecho, el instrumento con el que se aplica por excelencia la narrativa periodística nutrida del proceso: enterarse, informarse, verificar, escribir y publicar. Es esa la vigencia del relato. Al aproximarnos a la realidad contribuimos a darle sentido, incluso a darle forma: se le da nombre a lo que se observa, se transcribe lo que se escucha y para ello se exige precisión: precisión en la información para evitar manipulaciones y ambigüedades; precisión en el lenguaje porque la aproximación a la realidad es ante todo lingüística.

## ► **SEGUNDA. LAS OBRAS ESTUDIADAS COMO COSMOGONÍA DEL PERIODISMO**

**2.1. Nueva materia periodística.** El conjunto de obras estudiadas conforma una cosmogonía: teoría de la formación del periodismo a partir de relatos específicos ejemplares; teoría que ponen de manifiesto una petición de principio abierta a nuevos resultados del raciocinio y el pensamiento libre. El conocimiento sobre la implacable ejecución de trabajos periodísticos como los estudiados es una forma directa y efectiva de aprender periodismo; aprender el origen técnico, práctico y moral de la actividad periodística como instrumento para elaborar historias que el mundo clama para su entendimiento.

**2.2. Método de análisis de relatos periodísticos y metarreportaje.** Para el análisis de los relatos que conforman la materia se ha instalado y aplicado un humilde y efectivo método de análisis que es resultado de la actitud de un doctorando que ante todo es un reportero en activo que con este esfuerzo da forma y sentido al instinto que le impulsaba a escribir sus notas como un cuento, en una maquina Olivetti, cuando tuvo su primer empleo como reportero cultural en un periódico mexicano en 1989. Si los artículos son labor de los periodistas y los reporteros, y las teorías de críticos y profesores, se pretende conjugar la reflexión y el ensayo de los principios y de los procesos del periodismo con el

ejercicio y la práctica de éste. Y es que, después de todo, a esta noción concluyente de periodismo se llega a través del trabajo periodístico diario y la lectura del periodismo que se quiere desarrollar. El trabajo periodístico ha conducido a la academia para elevar la práctica a teoría, no a la inversa. En este contexto el método de análisis ha implicado un procedimiento “reporteril” en cuanto a la investigación en torno al relato periodístico estudiado. Es el análisis como reportaje. Reportaje al reportaje. Metarreportaje. La línea de investigación de análisis de formas y contenidos de los mensajes periodísticos es generosa al permitir esta actitud y este registro, que también es cultivado dentro de los relatos estudiados. Cuando los autores –James Agee en *Elogiemos ahora a hombres famosos*, Michael Herr en *Despachos de guerra*, Tomás Eloy Martínez en *Santa Evita*, Manuel Leguineche en “*Yo pondré la guerra*” y, en sus respectivos trabajos, Ryszard Kapuscinski, Günter Wallraff, Truman Capote, Hunter S. Thompson, Vicente Leñero, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Manuel Vázquez Montalbán y Tom Wolfe– muestran los procedimientos de recopilación y elaboración de la información como uno de los ejes narrativos, cuando proporcionan un informe del informe de manera paralela o yuxtapuesta al de los acontecimientos, cuestionándose los modos de recabar datos y contar las historias –lo que por otra parte opera también como forma de verificación de lo que se escribe con respecto a la realidad–; los reportajes son, además, metarreportajes: tratados sobre la profesión periodística y el oficio de escribir.

### ► **TERCERA. EN EL PERIODISMO NO HAY EVOLUCIÓN SINO VIGENCIA**

**3.1.** *El procedimiento como prioridad impuesta.* Como la literatura, el periodismo es una condición que el relato adquiere por sus procedimientos y sus fines. Porque en un relato podrán diluirse las distinciones entre periodismo y literatura, pero en periodismo se imponen las formas y los propósitos de obtener y elaborar información. Si alguien se ha preguntado cómo ha evolucionado la manera de preparar un relato periodístico en los últimos 300 años conseguirá como respuesta, después de leer, analizar y estudiar los 25 reportajes

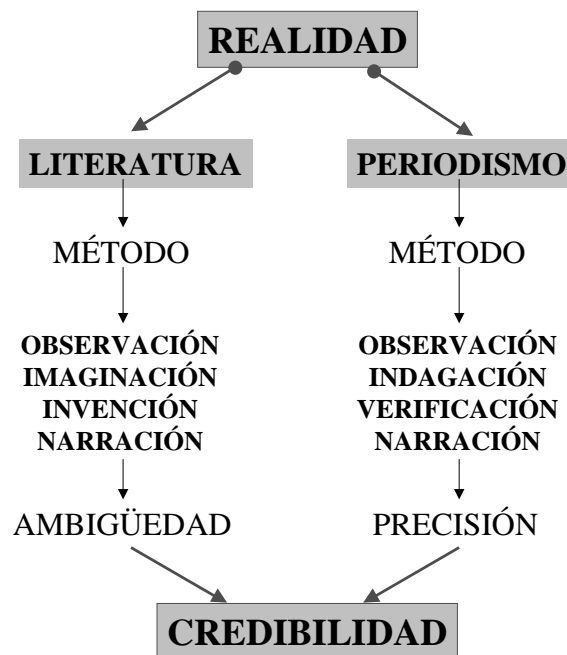
estudiados, que no hay evolución sino vigencia. A pesar de las distancias temporales entre los relatos estudiados, distancias de siglos, décadas y años con respecto a la publicación de unos y otros, lo cual hace probable que unos autores hayan tenido conocimiento de la obra de otros, lo que es insignificante para nuestros objetivos, igual las distancias geográficas con respecto a la procedencia de los autores: De Estados Unidos a Argentina, de México a España, de Europa del Este a Asia; las relaciones y los vínculos entre unos y otros son estrechos y eso lo descubrimos cuando *Diez días que estremecieron al mundo* de John Reed o *Elogiemos ahora a hombres famosos* de James Agee nos remiten, por ejemplo, a los cronistas coloniales del siglo XVII. Este diálogo entre los relatos es un hallazgo que nos coloca de frente a la conclusión: los soportes tecnológicos para la recopilación y la transmisión de la información son los que evolucionan; la búsqueda formal y estructural que desemboca en la fusión de géneros es lo que se mantiene como una constante en los periodistas de diversas generaciones y geografías.

En el periodismo no hay evolución; hay vigencia y esa vigencia es la intuición de los reporteros de todos los tiempos por registrar personas y escenarios desconocidos, distintos a su condición, con un profundo sentido de la precisión y el detalle en las descripciones y en respuesta a las exigencias de un mundo que reclama historias para entenderse.

**3.2. Crisis y credibilidad.** La vigencia de las obras históricas estudiadas, y el éxito de los relatos contemporáneos analizados, demuestran las posibilidades de ruptura de convenciones periodísticas y nos alejan de las reglas. Pero sí nos enseñan las técnicas periodísticas en pos de la credibilidad. La verdad concebida como sistema de una única realidad es una ilusión cercana a la imposición. El concepto de verdad concebido como un disciplinado y responsable acercamiento a la realidad es y ha sido una aspiración válida y necesaria. Es una de las tensiones del ejercicio periodístico junto con la pretendida objetividad. Pero lo que en realidad ha estado siempre en la mira es la credibilidad. Esa es la aspiración,

concreta, contundente a partir de la exactitud en la información y la precisión en el lenguaje, verificación y cotejo de lo que se escribe con la realidad.

Sí: existe una crisis en la elaboración de relatos a medio camino entre la literatura y el periodismo, entre la realidad y la ficción. Si de credibilidad se trata ¿podrá entonces el reportero inventar de manera legítima a un personaje para contar una historia? De ningún modo. La crisis habrá de superarse con claridad y la aplicación de las reglas del juego con implacabilidad. El único camino por el que el periodismo accede a la credibilidad es a partir de verificación y precisión en la información y en el lenguaje.



La información de noticias es formativa, constitutiva de la realidad. Los relatos periodísticos estudiados contribuyen a la formación de la realidad con credibilidad y es así a partir de las cuatro fases del método o del procedimiento de aproximación que encontramos como común denominador en cada uno de éstos:

- a) *Observación y penetración en los escenarios de manera profunda.* Los relatos estudiados están fundamentados en procedimientos intensos e impetuosos que, en algunos casos, convierten la labor del autor en una



experiencia autobiográfica de alcances perturbadores que opera como eje vivo de los relatos.

- b) *Indagación y recopilación de la información de manera minuciosa y detallada.*** En diversos grados marcados por sus propias personalidades, los autores se sirven sin escrúpulos de toda la realidad para convertir en escritura todo lo que les ocurre, en ocasiones a través de una documentación llevada a extremos. Metodológicamente, averiguar y preguntar son las misiones esenciales; detrás de cada relato está un ejercicio de mayéutica periodística: interrogar con insistencia para que los informantes cuenten al contarse.
- c) *Desterrar mitos, convenciones, tópicos y prejuicios a favor de la verificación.*** La condición temporal está derrumbada. Meses, años, lustros y hasta décadas transcurren entre acontecimiento y publicación de los relatos que, sin embargo, conservan significación inmediata y proyectan del mismo modo significación histórica. “La mejor noticia no es la que se da siempre primero sino la que se da mejor” es la máxima garciamarquiana que tal vez mejor se acomoda a esta actitud periodística que permite que los relatos registren valor informativo y decoro estético aún y cuando la noticia parece olvidada. Ajenos a las exigencias del diarismo en algunos casos, los autores dejan ir viva la exclusiva de la noticia no por displicencia sino como estrategia para ganar con profundidad. Lejos de perder actualidad, los relatos recuperan hechos y personajes desde la retaguardia y los vuelven a colocar en primera línea. Paciencia, perseverancia, libertad y talento literario son los elementos con los cuales están cultivados estos relatos en cuyo proceso se echan abajo normas y reglas de género y de oportunidad y reivindica a la subjetividad como modo para aspirar a la pretendida objetividad periodística. Se subordina la urgencia informativa a los controles de verificación y calidad narrativa. Los relatos periodísticos son así piezas

narrativas que pueden releerse una y otra vez, y una y otra vez ofrecerán emisiones distintas.

- d) Aplicación de técnicas narrativas.** La voluntad por determinar esquema formales y estructurales para transmitir la información late en el interior de cada relato y es, de hecho, la seña de identidad que los hace únicos en el universo de la información. Se cumple con el propósito informativo y se estimula también la imaginación y la sensibilidad, y para ello los autores se valen de una serie de procedimientos y recursos literarios reivindicados desde las técnicas del realismo que Tom Wolfe les daría sentido como el estilo Nuevo Periodismo. Esos procedimientos y recursos literarios pasan por la adquisición de una ruta discursiva (explicar o mostrar), o la yuxtaposición por medio del estilo indirecto libre; descripción, transcripción y uso de diálogos, el empleo de puntos de vista y la elección, como narradores, de desaparecer de los relatos, escondidos en la tercera persona, o intervenir como personajes protagonistas explícitos a través de la primera persona del singular. Estos procedimientos tienen como unidad fundamental del trabajo la reconstrucción de escenarios, ambientes y atmósferas y en este sentido los relatos están elaborados como *collages* narrativos integrados a partir de fragmentos de escenas o transcripciones, no necesariamente independientes unos de otros, pero tampoco aislados.

**3.3. La teoría de los géneros periodísticos fortalece la fusión de unos y otros.** Al subrayar que a través de estas fases metódicas para procurar la precisión y alcanzar la credibilidad, aún y cuando los géneros parezcan diluirse o fusionarse, no pretendo afirmar que los géneros hayan desaparecido o tiendan a desaparecer, al contrario. En la profunda definición y entendimiento de los géneros se fortalece la hibridación entre unos y otros. En la nota informativa y la crónica, en la entrevista y el artículo de opinión, el periodismo encuentra la suma para ese afán totalizador que se detecta desde los albores de la escritura. El reportaje es la síntesis de todos los géneros narrativos que interpretan el mundo;

se sirve de todos ellos para a su vez generar sus propias vertientes: reportaje de base histórica, reportaje novelado o mostrativo, reportaje documental, reportaje de divulgación, reportaje analítico, etc. La fragmentación no es gratuita. Puede entenderse en el contexto de la división de tareas y en la tendencia hacia la especialización que, sin embargo, cumple esa vigente aspiración de abarcarlo todo, resumiéndolo con la voz propia a través del reportaje que construye atmósferas, recrea el lenguaje y puede enriquecerlo, le da forma y contexto a sus propios personajes que no son inventados sino entresacados de la vida real, y le da al reportero una libertad que la industria le ha arrebatado.

Esta definición es precisamente la que nos han proporcionado Capote, Fucik, García Márquez, Hersey, Kapuscinski, Leñero, Orwell, Reed, Thompson, Wallraff y Wolfe a través de sus reportajes escritos como consecuencias de una labor convertida en experiencia de vida. Reportajes como textos narrativos producto de la relación de ellos con la realidad. Reportajes que reconstruyen la realidad de tal forma como si ésta sólo hubiera ocurrido de la manera en que la cuentan. Reportajes que reconstruyen realidades para que se puedan dar a conocer, se puedan vivir y entender. Si el novelista extiende los límites de lo real, creando más realidad con la imaginación, el periodista, sin embargo, alimenta al novelista. Si el novelista crea más realidad con la imaginación, el periodista primero muestra con creatividad esa realidad que el novelista habrá de expandir y modificar. El periodista primero muestra la realidad, el novelista después imagina en torno a ésta. El periodista construye historias narradas como símbolo de la realidad; el novelista ajusta la realidad a sus intereses narrativos y de ello da cuenta Truman Capote en *Música para camaleones* al recurrir a hechos ordinarios para poner en marcha una versátil maquinaria narrativa.

La realidad es más rica y extraordinaria que cualquier fantasía. La disección del reportaje nos revela que la credibilidad no es en sí misma lo único para conseguir al narrar la realidad por más absurda que ella resulte. La credibilidad radica en el esfuerzo documental y en el esfuerzo de lograr una narración realista y objetivista. La obsesión abarca el esfuerzo por privilegiar procedimientos

periodísticos como la documentación, la puntualidad y la exactitud de la información y de las fuentes verificables por todos. La disección del reportaje: reportaje sí, informativo, pero a la vez narrativo, descriptivo y argumentativo. ¿Argumentativo? La opinión es posible como parte de la transgresión, del mestizaje de géneros y recursos. ¿Si hay argumento entonces no estamos hablando de reportaje? El prurito de la implacabilidad del periodismo no alcanza ese extremo. Se opina porque el autor es fuente misma de información. El bagaje y la experiencia personal le proporcionan esa condición de fuente de opinión a considerar y a consignar dentro del relato. Alma Guillermoprieto y Egon Erwin Kisch muestran lo que observan, sí, pero también explican el origen y sus consecuencias; resultan así, en estos juicios analíticos y sintéticos, hasta hipotéticos, deductivos, más efectivos y contundentes que cuando exponen propiamente sus opiniones y juicios categóricos. Arundhati Roy, Carlos Monsiváis y Manuel Vázquez Montalbán parecen unirse para promover la elaboración de ejemplares mensajes discursivos basándose en yuxtaposición de hechos, argumentos y juicios en combate a los marcos referenciales establecidos. Capote por su parte fundamenta *Música para camaleones* en la documentación y en experiencias propias contadas en una primera persona que no esconde lo que piensa, en tanto que la escritura y la estructura de los libros de Kapuscinski están sostenidas a partir del andamiaje de su autobiografía, la reconstrucción de sus viajes y de su trabajo reporteril y de una reflexión final cercana a la filosofía con registro de ensayo.

Disección del reportaje: reportajes que rompen las convenciones y diluyen los géneros tradicionales para mezclarlos entre sí y levantarse como textos híbridos, mestizos, heterodoxos que proclaman que en el periodismo todo cabe siempre y cuando, y no obstante la reivindicación de la subjetividad que también los caracteriza, el proceso esté fundamentado en el talento, la honestidad y la veracidad del periodista que los confecciona y escribe. Daniel Defoe advirtió hace casi tres siglos la posibilidad de quebranto y estableció la posibilidad de liberar al periodismo, al reportaje, de sus propias limitaciones formales y poner en marcha

procedimientos que después se conocerían como el estilo Nuevo Periodismo. Defoe quiso ir más lejos con *Diario del año de la peste* y trascendió la condición periodística de los procedimientos empleados para construir su relato y se dejó caer hasta el fondo mismo de la creación literaria con la invención de su narrador protagonista. Pero hasta de ello Defoe proporciona una lección: en periodismo, la fusión de géneros es posible siempre que se domine la tentación –a la que Defoe sucumbió– de modificar la realidad según intereses ideológicos, de acudir a invenciones, de construir seudorealidades y de utilizar la mentira. La modificación, la invención, la mentira condicionan el trabajo periodístico hasta el punto de volverlo inexistente como tal; igual ocurre con *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez, como con algunos materiales de Truman Capote en *Música para camaleones* y de Ernest Hemingway en *Enviado Especial*; así como con los artículos de Manuel Vicent, ejemplar en la elaboración de comentarios de actualidad y de parábolas literarias como opinión las cuales, por ambiguas, resultan inválidas como periodismo propiamente dicho.

La imaginación y los procedimientos literarios deben subordinarse a las exigencias de verificación y precisión en la información y en el lenguaje, que es lo que marca la diferencia entre relato periodístico y parábolas literarias o fábulas para la opinión. La insatisfacción –propia de los novelistas como motor para modificar la realidad– sólo cabría como tensión necesaria y hasta deseable para conseguir en cada nota o reportaje lo que se busca y cómo se pretende contar. Hay en el periodismo una tentativa de corrección y de cambio de la realidad pero no de evasión ni mucho menos de añadidura de resentimientos ni invenciones porque entonces se faltaría a las reglas del periodismo y se entraría al juego del deicida literario. La raíz de la vocación del periodista es un sentimiento de amor a la vida. El periodismo no renuncia a la realidad. La asume y la reconstruye para mostrarla, para exhibirla y para ello sí se exige talento o dominio de las técnicas narrativas, imaginación, creatividad y disciplina. Ceñirse a la realidad para contarla, para mostrarla, es un desafío mayúsculo, tanto o más que inventarla o imaginarla o modificarla como ocurre con una obra literaria, como una novela. Lo

cierto, sin embargo, es que si se desea resumir el viejo deseo –el vigente deseo– de la escritura de abarcarlo todo, pero en una inevitable síntesis, entonces el reportaje como *A sangre fría* de Truman Capote o *Noticia de un secuestro* de Gabriel García Márquez es lo más cercano a una novela. En la visión totalizadora de la vida y en el pormenor que revela atmósferas, paisajes, modos de existencia, formas de conducta y pensamiento singulares de sus personajes, la novela recuerda a cada paso la ambición del reportaje: valerse de todos los géneros periodísticos para ofrecer un panorama completo, una visión de conjunto que es la suma de varias singularidades y que da precisamente sentido a lo que acontece.

**3.4. Personalidad y autobiografía como modos determinantes de acceso a la información.** Romper la rigidez normativa del periodismo en términos formales y estructurales, traspasar esos límites, implica un ejercicio para el que se necesita ejercer cierta voluntad de libertad expresiva, de conciencia y de denuncia arriesgada y valiente. John Reed, George Orwell, Günter Wallraff y Hunter S. Thompson encontraron en el periodismo un filón para encausar un radicalismo personal beligerante contra los sistemas dominantes y nos enseñan que es necesario evitar el miedo que provoca la autocensura y una forma para lograrlo es ceñirse exclusivamente a la realidad desde la experiencia autobiográfica y desde la idea de que el reportero debe intervenir necesariamente en el relato como una forma de subrayar dudas y contradicciones que los hechos suscitan. Las fuentes de *Diez días que estremecieron al mundo* y *México insurgente*, así como de *Sin blanca en París y Londres*, *Cabeza de turco* y *Los Ángeles del Infierno*, son las propias experiencias de los reporteros expuestas ante sus respectivas realidades para sentirlas, comprenderlas y así transmitir las.

Pero al penetrar en los escenarios, al involucrarse en los sucesos como testigos, como observadores o participantes de los mismos, ¿el reportero altera la realidad que se pretendía contar? No. La franqueza y la honestidad con que pone de manifiesto la intervención en los sucesos, el modo en que se penetró en los escenarios, dotan al relato de una condición o de una categoría autobiográfica.

No es una realidad alterada la que el reportero describe, aquella que vio, escuchó y en la que intervino. Es su realidad. La realidad que vivió, sugiriendo que sólo así se accede de manera privilegiada a la información. Pero se trata de un examen de la personalidad del reportero, de sus propósitos y del nivel de conocimiento de los sucesos y de la información. Sólo en este contexto podremos entender por qué John Hersey decidió escribir desde el punto de vista de seis supervivientes –y no del suyo propio– el relato de *Hiroshima*, por ejemplo. O cómo es que Hunter S. Thompson aparece como el conductor del hilo anecdótico de *Los Ángeles del Infierno*. O cómo es que Ernest Hemingway hizo de toda su obra su propia autobiografía. Así descubrimos que la pretendida objetividad periodística se alcanza sólo a través de la subjetividad franca y honesta, subjetividad implícita en un narrador que desaparece de la escena pero selecciona y jerarquiza información y puntos de vista; subjetividad explícita en un narrador protagonista. En ambas formas, la realidad tiene sentido en la experiencia personal. La objetividad como virtud moral es un mito pero se alza como valor. Se aspira a ella porque se le aproxima con exactitud y precisión dentro de un contexto de subjetividad de la memoria y de la mirada personal y particular del reportero; porque se ejecuta un esfuerzo narrativo de realismo objetivista.

¿Este carácter autobiográfico en los procedimientos periodísticos, y en los mismos relatos, implica limitaciones? Sí. Lo autobiográfico se ciñe exclusivamente a la realidad inmediata, vivida y observada. James Agee, como Ernest Hemingway, evitan la documentación exhaustiva para no despegarse de la realidad, para no mojarse en contextos como lo hacen Ryszard Kapuscinski, Carlos Monsiváis, Tomás Eloy Martínez y Capote en su *A sangre fría*, por ejemplo, que fundamentan su labor en averiguaciones que dotan a los relatos de una dimensión periférica y en la mayéutica periodística de preguntar con insistencia y sin perder el respeto y hasta la simpatía por los informantes.

Pero la categoría autobiográfica también tiene sus posibilidades. La puesta en escena de lo autobiográfico implica mostrar el entramado de la obra, el proceso

de recopilación y elaboración de la información, y las dudas y sospechas en torno a la estructura empleada para contar la historia, y hacer de todo eso un metarreportaje: informe del informe que, por aquella franqueza y honestidad con que decimos que se pone de manifiesto, legitima esos personales y hasta controvertidos métodos de recolección de la información que vemos en Truman Capote cuando evita la libreta de notas y la grabadora, instrumentos que Oriana Fallaci ubica en primer orden, o en Egon Erwin Kisch y Günter Wallraff que esconden la condición de reporteros en un disfraz para obtener la información que de otro modo se les niega.

**3.5. Escritores que recopilen información como reporteros; reporteros que elaboren información como escritores.** La aproximación a la realidad desde la experiencia autobiográfica no significa limitar el panorama temático del periodismo a la existencia personal del periodista. La autobiografía es, en efecto, un modo privilegiado de aproximación a la realidad. Pero el periodismo implica selección y jerarquización. Como actividad en vías de profesionalización al servicio del bien común y de la verdad, al servicio de una sociedad orientada al conocimiento, el periodismo es un sistema integrado por un conjunto de técnicas de investigación y de redacción narrativa para recopilar y elaborar información que interpreta y juzga la realidad, que tiene como materia primera los hechos y las ideas de interés colectivo, seleccionados y valorados. Sin embargo, en autores como Truman Capote y Ernest Hemingway la definición periodística al respecto opera a la inversa porque en éstos los temas fueron seleccionados a capricho literario y en función del registro narrativo que pusieron en marcha. Para el prurito periodístico esta actitud es incorrecta, pero hasta en eso Capote y Hemingway son ejemplares al sugerirnos que los temas, aunque nimios y ordinarios, pueden sublimarse en la forma y hacer válido el empeño de volver importante lo interesante y viceversa, porque como escritores se sirven sin escrúpulos de toda la realidad para convertir en escritura todo lo que les ocurre.

La vida toda es materia del periodismo y lo único que nos solicita es ejercer el talento y la libertad para funcionar como escritores que recopilen información



como reporteros; reporteros que elaboren información como escritores. Es ésta otra lección de Capote, Hemingway, García Márquez, Poniatowska, Martínez y Wolfe, autores que han generado una obra periodística paralela a la literaria o una obra literaria como consecuencia de la periodística. En consonancia con el ideal clásico de Terencio *-nada humano me es ajeno-*, el periodismo es instrumento de conocimiento de la vida y para la vida. El periodismo como sistema para escribir y transmitir hechos, ideas, historias y acontecimientos está supeditado a la vida y a las transformaciones de la misma a través del tiempo. La vida es la fuente del periodismo; del periodismo como expresión humana sometido como tal al tiempo y, por tanto, a la transformación. Vida y Periodismo: la existencia es espejo y reflejo a la vez. La alimentación es mutua.

La vida es tiempo y en el tiempo encontramos que en nuestra vida la revolución tecnológica que multiplica medios, la información asumida como mercancía y la proliferación de escuelas masificadas han derrumbado las ideas románticas que animaron a la profesión de tal forma que hoy en día no pocos profetizan la muerte del periodismo y la supresión del papel como soporte. El periodismo jamás desaparecerá como expresión que registra la actividad humana. Indagar, investigar, preguntar e informar son los grandes desafíos eternos. Sin importar la dirección de nuestras predicciones, el futuro de los buenos periodistas será más brillante que el de muchas personas que auguran nuestra desaparición.

**3.6.** *El periodismo no muere: los medios se transforman y la profesión se fortalece cuando pone de manifiesto la vigencia del relato como sentido de la realidad.* El periodismo se transforma en sus medios en modo paralelo a los cambios revolucionarios y a las modificaciones sociales y culturales. Los medios del periodismo se transforman como respuesta a esos cambios, sí, pero también se transforman para colaborar a que precisamente esos cambios se cumplan. La disección del reportaje nos dice, en efecto, que no habría reportaje sin vida; la vida sin reportaje, imposible, carecería de una brújula para procurar la inteligencia

y la sensibilidad. Otra vez, vida y periodismo: la existencia es espejo y reflejo a la vez; de la existencia nos nutrimos y en el proceso nos proyectamos.

**►CUARTA. ETAPAS HISTÓRICAS EN LAS QUE PUEDEN ORDENARSE LOS GRANDES REPORTAJES PERIODÍSTICOS**

*El periodismo es instrumento histórico de solidaridad con los hombres y para la vida* y eso lo advertimos cuando, al revisar la historia del periodismo, encontramos la existencia de reportajes elaborados con la voluntad de estilo que nos ha interesado estudiar. Una historia –la del periodismo mismo y la del reportaje en particular– que discurre paralela a la de la novela moderna y a la de otras modalidades literarias testimoniales como los diarios, las biografías, las narraciones de viajes, la prosa costumbrista y la literatura epistolar, además de que en composición y estilo ha influido en las técnicas narrativas características del arte cinematográfico y en el documentalismo televisivo. Desde el siglo XVIII, cuando *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe fue publicado en 1722, encontramos relatos y reportajes elaborados a través de actitudes y procedimientos que 250 años después Tom Wolfe reconoció como el estilo Nuevo Periodismo en diversos escritores y periodistas estadounidenses.

En el periodismo no existen familias periodísticas. Tampoco clasificaciones ni etiquetas históricas o críticas. ¿Existen periodistas figurativos o abstractos? ¿Periodistas realistas? ¿Periodistas procedentes de la periferia y por ello periodistas que cultivan el realismo mágico? ¿Los periodistas estilísticamente audaces son nuevos periodistas? Preguntas vacuas. La ubicación de los periodistas, en el caso concreto de nuestros autores, ocurre fuera de una dimensión temporal o geográfica. Ocurre en el espíritu de una noción del ejercicio periodístico al nivel que merece desarrollarse, consecuente con la exigencia de precisión y credibilidad ¿Cómo es posible ligar a Defoe con Capote cuando entre ambos existe una diferencia de siglos? ¿Cómo ligar a Kapuscinski con García Márquez cuando está de por medio un océano y diferencias culturales? ¿Vinculamos la obra de Guillermoprieto con la de Hersey?, ¿Ubicamos a

Leguineche exclusivamente en la tradición de narraciones de viajes? Nuestros autores están unidos mediante un linaje común del relato periodístico. El firmamento común de *Diario del año de la peste*, *Música para camaleones*, *Noticia de un secuestro*, *El sha*, *Al pie de un volcán te escribo*, *Hiroshima* y *Yo pondré la guerra*, así como el resto de las obras estudiadas, es la sensibilidad que contienen como piezas híbridas, mestizas, heterogéneas. Son piezas precisas en sus descripciones. Eso es. Son piezas precisas en datos, en descripciones y en detalles para mostrar –visibilidad– de manera creíble historias reales y verdaderas. Historias que como noticias estarían olvidadas pero cuyas reconstrucciones permiten mantener vigente la peste que azotó Londres durante 1665, el encuentro con Marilyn Monroe en 1955, la serie de secuestros a periodistas en Colombia durante 1991, la caída del Sha de la antigua Persia en 1978, el dilema de los penadores de basura en la ciudad de México de 1990 y el periplo de Hearst hacia la guerra en Cuba de 1898 con el propósito de proyectar la noticia como mercancía.

Una realidad, una reconstrucción. En la disección del reportaje reconocemos que resultaría injusto señalar, por entusiasmo, un nuevo panorama del periodismo, del reportaje. Nada de esto es nuevo. Cuando la ambición por registrar la vida con voluntad de estilo es mayúscula, encontramos también que el intercambio periodístico entre continentes y generaciones es tan antiguo como la relación de hechos de los cronistas de La Conquista. La disección del reportaje nos dice, en efecto, que el hombre necesita historias narradas para informarse de él, entenderse a sí mismo y comprender al otro. Al narrar hechos y exponer ideas se informa, se analiza, se interpreta, se juzga y se proyecta para decirnos que así hemos sido, así somos y así podríamos ser; y en esa dialéctica el periodista debe implicarse profundamente en la historia, tanto en las grandes tragedias colectivas como en las pequeñas hecatombes individuales. Porque es ahí, en las manifestaciones radicales de la realidad: guerras, revoluciones, desastres y sucesos sociales rechazados por la ortodoxia, cuando surge la creatividad y la sensibilidad para una aproximación a la realidad con profundidad y con detalle,

con responsabilidad y respeto hacia lo verdadero. Si estas condiciones se ejercen no se sucumbe al sensacionalismo o al amarillismo porque ninguna de estas dos actitudes requiere semejante esfuerzo.

Desde una perspectiva histórica, tres son las grandes etapas identificadas en los relatos, etapas en las que se ha puesto de manifiesto con mayor esplendor la noción de periodismo a la que me refiero:

- 1. *La etapa del realismo radical y comprometido.*** Hasta la segunda gran guerra mundial del siglo XX. Con antecedentes en las expresiones de autores del siglo XVIII como Defoe y en particular desde la edad de oro de los corresponsales de guerra, a finales del siglo XIX, los impulsos y las mejores consecuencias de esta etapa fluyen en los trabajos de John Reed, Egon Erwin Kisch, George Orwell, Ernest Hemingway, Julius Fucik y John Hersey.
- 2. *La etapa de las audacias estilísticas.*** Desde la posguerra hasta los años noventa. La visión que la prensa tiene de sí misma cambió radicalmente durante este período, particularmente a partir de la guerra de Vietnam. La aparición de expresiones culturales y sociales inauditas encuentra consecuencia en la visión de Truman Capote, Tom Wolfe y Hunter S. Thompson, cuyas actitudes y procedimientos impusieron una tendencia renovadora en el periodismo contemporáneo reflejada la obra de los mexicanos Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska y Vicente Leñero, y españoles como Manuel Vázquez Montalbán y Manuel Vicent.
- 3. *La etapa del periódico sin papel.*** Son los años que acompañan al nacimiento del siglo XXI. Los reportajes hechos ex profeso para libros por parte de Kapuscinski, García Márquez, Tomás Eloy Martínez y Manuel Leguineche visualizan las actitudes y los estímulos que habrán de mover al periodismo frente a la revolución tecnológica. Es necesario repensar la organización del periodismo como industria y ahí es donde cabe la idea del periódico sin noticias que instrumente la literatura de la

narración periodística hasta ahora concentrada en las parcelas de secciones concretas y suplementos dominicales. Los medios electrónicos se han agenciado casi exclusivamente el valor de la inmediatez y la oportunidad en la transmisión de la información y en la elaboración de *especiales* (temas con una continua contextualización y actualización), además de la posibilidad del hipertexto que remite a fuentes y contextos presentes y pasados. Eso obliga a un replanteamiento de cómo se fabrica un diario fortaleciendo los niveles de edición y verificación, así como una noción de periodismo honesto, ético, personal, imaginativo y creativo; que subordine los intereses mercantiles y resulte consecuente con el mandamiento de aplicar, implacable, las reglas de juego de la profesión a fin de evitar falsedades, manipulaciones y exageraciones que terminan por derrumbar –y lo vemos en estos plenos momentos de globalización y conflictos bélicos internacionales– la credibilidad hasta de los más influyentes diarios como *The Washington Post* (por las invenciones de Janet Cooke) y *The New York Times* (por las mentiras de Jayson Blair)

**>QUINTA. EL RELATO PERIODÍSTICO DOTA DE SENTIDO A LA REALIDAD Y DEFIENDE  
CONTRA LA UNIFORMIZACIÓN IDEOLÓGICA Y CULTURAL**

La tendencia actual por el uso de las nuevas tecnologías electrónicas favorece el conocimiento inmediato de la información. Y homogeniza. Pero hay en la humanidad una serie de estímulos de resistencia a lo recalcitrante de la globalización y esos estímulos se encuentran en la manifestación de la pluralidad y la diversidad que dan como resultado productos mestizos, híbridos, y el periodismo existe para reflejar eso, para ser eso. Por significación inmediata, los relatos de Reed y Fucik fueron leídos como instrumentos de la tendencia rusófila del momento, pero la calidad narrativa de los mismos ha adquirido en el tiempo la categoría histórica que merecen. Así suele ocurrir cuando la cualidad de los relatos es heterodoxa y hasta contestataria. Porque, de hecho, la misión del

periodismo es política y moral. Los relatos estudiados son registro de las luchas por la justicia y la igualdad; la inteligencia y la sensibilidad. El periodismo es así un instrumento de solidaridad con los hombres y para la vida. Se hace periodismo del lado de los oprimidos y de la historia que está en plena marcha y en pugna con el poder como lo muestra Kapuscinski; del lado de la pobreza y de la miseria como la denuncian Orwell, Kisch y Wallraff. Se hace periodismo como oponentes contra quienes ostentan la autoridad a toda costa como lo ensaya Fallaci; del lado de los derechos civiles reivindicados por Poniatowska, Roy y Vázquez Montalbán; del lado de las expresiones emergentes como resistencia de la homogenización como lo han hecho Thompson y Wolfe; del lado de los damnificados por tragedias como las de Londres de 1665, reconstruida por Defoe, o de la ciudad de México de 1985, interpretada por Monsiváis. Se hace periodismo así para mantener la vigencia del reportaje como sentido de la realidad, como sentido de la vida; como evidencia de que la vida está para gastar suelas como reportero hasta dar con el hallazgo que, vuelto narración en un relato, proporcione en los momentos de desaliento la certeza de la esperanza y la sabiduría de la empatía entre los seres humanos.

Celso José Garza Acuña  
Monterrey – Madrid, 2000-2003

## **APÉNDICES**

### **SELECCIÓN DE RELATOS PERIODÍSTICOS DE LAS OBRAS ESTUDIADAS Y OTROS MATERIALES**

## 1. JAMES AGEE Y WALKER EVANS

### 1.1. *ELOGIEMOS AHORA A HOMBRES FAMOSOS* (FRAGMENTO)

#### ROPA

El domingo, George Gudger:

Ropa interior de gasa de algodón recién lavada.

Calcetines mercerizados azules y verdes, sostenidos sobre las duras pantorrillas de retales de guinga rosa y verde.

Largos zapatos negros, abultados sobre los dedos: todavía brillantes por el primer barniz, rayados de arcilla.

Pantalones de un algodón duro y barato, azul oscuro con estrechas rayas grises; llevan siempre puesto un cinturón de veinticinco centavos.

Una camisa blanca recién lavada y reluciente de tan almidonada, con estrechas rayas negras.

Una corbata de anchas franjas en marrón, verde y oro, de una seda artificial dura y rígida, remojada en agua.

Un sombrero de fieltro muy barato de un color entre perla y el dorado más pálido, con una cinta negra.

El sombrero aún está cogiendo forma. El forro aún es brillante y nacarado y sólo tiene una tenue sombra de grasa. La tira de badana y las plantillas brillantes de los zapatos todavía parecerán intactas durante mucho tiempo, y las suelas rayadas de los zapatos siguen siendo amarillas.

La raya del pantalón está todavía muy marcada.

Si fuera un hombre mayor y fiel a la tradición rural de vestir bien y no a la de los hombres jóvenes de la ciudad, no llevaría cinturón, sino tirantes, a rayas o tal vez decorados con capullos de rosa.

Éstos son los únicos calcetines que posee.

No lleva ni posee abrigo, y no lo querría. Lo que le gustaría llevar es un pullover.

Tiene dos mudas de ropa interior. Dormirá con ésta por la noche y durante el resto de la semana. La otra muda irá a la colada y se la pondrá el próximo domingo.

Su cuello parece de un rojo oscuro contra el cuello blanco de la camisa. Va recién afeitado, y su cara parece tímida y desnuda.

Lleva el sombrero recto durante un rato, después se lo inclina un poco, pero de modo conservador, sobre un ojo, luego se lo empuja hasta la coronilla, como si fuera un halo, y por fin se lo vuelve a poner recto. Tiene cuidado con las manos cuando lo toca.

Anda con un poco de tiento: los zapatos le lastiman los pies.

El sábado, la señora Gudger:

Se ha lavado la cara, las manos, los pies y las piernas.

Se ha recogido el pelo con más tirantez de la habitual.

Medias de algodón negras o blancas.

Zapatos negros de tacón bajo, con una tira sobre el empeine y un solo botón.

Un vestido de algodón estampado, recién lavado y cerrado bajo el cuello con un broche de diez centavos.



Un collar corto de cuentas de vidrio negro.

Un sombrero.

Tiene dos pares de medias. A veces va sin ellas a Cookstown, los sábados, pero siempre lleva medias los domingos.

El vestido es uno de los dos que no le avergonzaría llevar lejos de casa: aún no están raídos o manchados sin remedio. En otros aspectos es como todos sus otros vestidos: hecho en casa, de algodón estampado cuidadosamente elegido, según variantes similares de su propio diseño, que difiere de algunos que vimos y es probablemente una herencia arreglada de su madre: mangas cortas y una falda bastante estrecha y varios centímetros más larga de lo corriente. Ningún cuello fruncido, pero en algunos, un esfuerzo para adornarlo con galón. Todos tienen un escote profundo para dar el pecho, como deben de haber sido todos sus vestidos desde hace diez años. Las líneas son largas, rectas y sencillas.

El sombrero es pequeño y bajo, coronado con una ala ondulada. Debe de haberse esmerado en su elección. Es una imitación remota de los modelos “alegres” o “frívolos”. Está hecho de una paja barnizada y frágil de color púrpura en una malla ancha que deja entrever sus cabellos negros. Ha perdido un poco la forma por la lluvia. Lo lleva muy horizontal, en la coronilla de su cabeza pequeña y bellamente esculpida.

Ninguna mujer decente del sur usa colorete o lápiz de labios, y su cara no tiene color. Hay trazas de polvo en las ventanas de su nariz y en la piel arrugada justo enfrente de su oreja izquierda.

Es plenamente consciente de ir vestida con esmero, y su porte es rígido. Los ojos son al mismo tiempo escrutadores, tímidos, excitados y tristes sin esperanza.

El sábado es el día de abandonar la granja para ir a Cookstown, y puedo ver que está pensando en ello desde la primera hora de la mañana. Cuando ha hecho todas las faenas domésticas con un poco de prisa y arreglado a los niños, se baña y prepara, y cuando sale del dormitorio con el sombrero puesto, lista para irse, sus ojos, con disimulo incluso para sí misma, buscan lo que me imagino de un modo que me inspira deseos de decirle lo bella que está; y no mentiría.

Mantiene este porte rígido, gravemente vigilante y esperanzado durante todo el día en la ciudad, cuidando de enderezarse el sombrero y retirándose lo más detrás posible de los carros para amamantar a su bebe. Cuando vuelve a casa en el carro lento y traqueteante, está cansada y decaída, con el sombrero torcido y los ojos silenciosos, y alguna que otra vez suele abrazar con fuerza a su hijo menor, muy de repente.

El domingo no es muy diferente del sábado, porque no tiene un verdadero vestido de “domingo”, no otros zapatos de vestir, ni otro sombrero, ni otras joyas. No obstante, si se siente feliz, se clava en el cabello el peine de celuloide rosa del que ya he hablado, con los diamantes de vidrio.

George, el sábado, no se pone el traje de domingo, sino la más nueva y limpia de sus prendas de trabajo; si hay tiempo, si no trabaja hasta el mediodía fuera de casa, se afeita por la mañana y se lava los pies. Cuando no hay trabajo, en invierno y pleno verano, se afeita dos veces por semana.

## 1.2. JAMES AGEE Y WALKER EVANS: RESEÑAS BIOGRÁFICAS



**James Agee (1909-1955)**

JAMES RUFUS AGEE nació el 27 de noviembre de 1909 en Knoxville, Tennessee. En 1932 se graduó en Harvard. En 1936 pasó ocho semanas con Walker Evans en Alabama, entrevistando y fotografiando familias terratenientes para una serie de artículos para la revista *Fortune*. En 1945 comenzó a escribir reportajes, especialmente para *Time*. En 1948 abandonó *Time*. Escribió guiones de películas basados en *The Blue Hotel* y *The Bride Comes to Yellow Sky* de Stephen Crane. Elaboró una narración para la película de Helen Levitt *The Quiet One*. Compuso la letra de *Knoxville Summer of 1915* para soprano y orquesta, música de Samuel Barber. En 1950 se trasladó a California para trabajar con John Huston en el guión de *The African Queen*, basada en una novela de C.S. Forester. Fue también el guionista del filme *La noche del cazador*, dirigida por Charles Laughton. Cultivó la crítica de cine. Murió el 16 de mayo de 1955 de un ataque al corazón en un taxi en New York City. Agee fue enterrado en Hillsdale, en una granja propiedad de la familia Agee

*Elogiemos ahora a hombres famosos*, apareció en 1941 ilustrado por el fotógrafo norteamericano Walker Evans. La narrativa de Agee se limitó a la novela corta *The Morning Watch* (1951) y a la delicada y conmovedora novela *Una muerte en la familia* (1957). Por esta última Agee ganó póstumamente en 1958 el Premio Pulitzer de narrativa. La obra fue llevada al teatro con éxito (1960) y se rodó una película sobre ella (1963); las dos aparecieron con el título de *All the Way Home*. Fue autor también de un libro de poemas: *Permit Me Voyage*

En 1999 los los comités de la New York Public Library y del NYU School of Journalism proclamaron a *Elogiemos ahora a hombres famosos* (*Let Us Now Praise Famous Men*) una de las mejores obras de la literatura del siglo XX.

**Walker Evans (1903-1975)****(Fotografía Paul Grotz)**

WALKER EVANS nació el 3 de noviembre de 1903 en St. Louis, Missouri, aunque su familia se trasladó pronto a Toledo, Ohio, y, posteriormente, a un barrio de los suburbios de Chicago. Más tarde se trasladó con su madre a Nueva York. Todas estas circunstancias acentuaron la visión penetrante de la América media que tuvieron algunos artistas, tales como Twain y Faulkner. En 1922 viajó a París para seguir sus estudios en la Sorbona, pero con la idea de hacerse escritor y mezclarse con la vida intelectual del París de los años veinte. Influidos por los poetas franceses del XIX, Evans vio en la fotografía un medio para adaptar la visión de poeta y mostrar meticulosamente la América cotidiana contemporánea. Empezó su carrera fotográfica a los veinticinco años de edad. Fue jefe de redacción en *Fortune* y *Time* y profesor de artes gráficas en la Universidad de Yale. Entabló amistad con artistas y escritores y mantuvo contacto con las corrientes progresistas. Entre sus libros destaca *American Photographs* y *Message from the Interior*

Su carrera fotográfica comenzó en Nueva York (1928), con una cámara de 6 x 12. Fotografiaba escenas sencillas y directas de la vida diaria. Con una cámara de 15 x 20 recorrió ciudades de EE.UU, junto a Lincoln Kirstein, un joven intelectual, que tuvo un importante papel en el desarrollo de la vida cultural norteamericana. En 1932 ilustró *The crime of Cuba*, de Carleton Beals, una denuncia del régimen de Batista, para lo que hizo una serie de fotografías en las que mezcló retratos con detalles arquitectónicos y escenas callejeras. Entre los años 1935 y 1936, durante 18 meses, trabajó para la Farm Security Administration, en un programa que trataba de documentar la difícil situación de las comunidades rurales de los Estados Unidos durante la depresión. Junto a James Agee convivió seis semanas con una familia de aparceros de una granja de Alabama. Evans los fotografió enseñando su vida de forma simple y directa, con cierto distanciamiento, logrando retratos de gran dignidad. Junto con los textos de Agee, las fotografías se publicaron en el libro *Let Us Now Praise Famous Men* en 1941.

En 1938, El MOMA de Nueva York dedicó a Evans la primera exposición monográfica, publicando a la vez el libro *American Photographs*. Las fotos fueron realizadas con una Contax de 35 mm y de forma completamente distinta: ocultándola bajo el abrigo, sin control de encuadre, se centró en las caras y gestos de los viajeros del metro de Nueva York. El resultado se publicó en 1966 en forma de libro con el título *Many are called*. Entre 1945 y 1965 colaboró como articulista y fotógrafo en la revista *Fortune*.

Ha sido maestro de toda una generación de fotógrafos. Desde 1965 y hasta su muerte en 1975 trabajó como profesor de fotografía en la universidad de Yale.

## 2. TRUMAN CAPOTE

### 2.1. *Un día de trabajo* (fragmento)

*Escenario:* Una lluviosa mañana de abril de 1979. Camino por la Segunda Avenida de la ciudad de Nueva York, cargado con un capacho de hule para la compra lleno de artículos de limpieza que pertenecen a Mary Sánchez, quien va a mi lado tratando de mantener un paraguas por encima de los dos, lo que no es difícil, pues es mucho más alta de yo: mide un metro ochenta.

Mary Sánchez es una asistente que trabaja por horas, a cinco dólares la hora, seis días a la semana. Trabaja aproximadamente nueve horas al día, y visita una media de veinticuatro domicilios distintos entre lunes y viernes; por lo general sus clientes sólo requieren sus servicios una vez a la semana.

Mary tiene cincuenta y siete años, nació en una pequeña ciudad de Carolina del Sur y ha “vivido en el Norte” durante los últimos cuarenta años. Su marido, puertorriqueño, murió el verano pasado. Tiene una hija casada que vive en San Diego y tres hijos, uno de los cuales es dentista, otro que está cumpliendo una condena por robo a mano armada, y un tercero que “sencillamente se ha ido, Dios sabe a dónde. Me llamó la pasada Navidad, parecía muy lejos. Le pregunté: ¿dónde estás, Pete? Pero no me contesto. De modo que le dije que su papá había muerto, y él contesto que bueno, que ere el mejor regalo de Navidad que podía hacerle, así que colgué el teléfono de golpe y espero que no vuelva a llamar nunca. Escupir de esa manera en la tumba de su padre, bueno, es cierto que Pedro no fue bueno con los chicos. Ni conmigo. No hacía más que emborracharse y jugar a los dados. Se iba con mujeres malas. Lo encontraron muerto en un banco de Central Park. Tenía una botella casi vacía de Jack Daniels en una bolsa de papel sujeta entre las piernas; aquel hombre sólo bebía lo mejor. Con todo Pete se pasó al decir que se *alegraba* de la muerte de su padre. Le debía el don de la vida, ¿no es cierto? Y yo también le debía algo a Pedro. Si no hubiera sido por él seguiría siendo una baptista ignorante, perdida para el Señor. Pero cuando me casé, lo hice por la Iglesia Católica y la Iglesia Católica llevó un *resplandor* a mi vida que nunca ha desaparecido ni lo hará jamás, ni siquiera cuando yo muera. Crié a mis hijos en la fe; dos me salieron buenos y de ellos doy más crédito a la iglesia que a mi misma”.

Mary Sánchez es fuerte, pero tiene una cara redonda, pálida y suave, con una nariz algo respingona y un bonito lunar en la mejilla izquierda. No le gusta el término “negro”, aplicado en forma racial. “Yo no soy negra. Soy castaña. Una mujer de color castaño claro. Y le diré algo más. No conozco a mucha otra gente de color que les guste que les llamen negros. Quizás a algunos jóvenes. Y a esos radicales. Pero no a gente de mi edad, ni aun a los que tienen la mitad de mis años. Ni a la gente que son negros de verdad les gusta. ¿Qué tienen de malo los negros? Yo soy negra y católica, y estoy orgullosa de afirmarlo”.

Conozco a Mary Sánchez desde 1968, y ha trabajado periódicamente para mí durante todos esos años. Es concienzuda, y se toma un interés más que superficial que sus clientes. A bastantes de los cuales apenas ha visto o no conoce en absoluto. Porque muchos de ellos son trabajadores solteros y mujeres que no están en casa cuando ella va a limpiarles el piso; se comunica con ellos, y ellos con ella, por medio de notas: “Mary, por favor, riegue los geranios y de comer al gato. Espero que se encuentre bien. Gloria Scotto.”

Una vez le sugerí que me gustaría seguirla durante el transcurso de un día de trabajo, y ella dijo que de acuerdo, que no veía nada malo en ello y que, en realidad, disfrutaría de mi compañía: “A veces, éste puede ser un trabajo bastante solitario”.

Y por esa razón, caminamos juntos en este mañana de abril. Pasada por agua.

T.C: ¿Qué demonios lleva usted en ese capacho?

MARY: Vamos, démelo. No quiero que maldiga.

T.C: No. Lo siento. Pero pesa.

MARY: Quizá sea la plancha.

T.C: ¿Plancha usted la ropa? Nunca plancha la mía.

MARY: Es que alguna de esa gente no tiene utensilios. Por eso tengo que cargar con tantas cosas. Yo les dejo notas: compre esto, compre lo otro. Pero se olvidan. Es como si todos estuvieran absortos en sus problemas. Como ese señor Trask, a cuya casa vamos. Lo tengo desde hace siete u ocho meses, y aún no lo conozco. Pero bebe demasiado, su mujer lo abandonó por eso y debe facturas en todas partes, y si alguna vez contesto al teléfono, es alguien que trata de cobrar. Sólo que ahora le han cortado el teléfono.

(Llegamos a la dirección, y de su bolso de bandolera saca un enorme aro metálico en el que tintinean docenas de llaves. El edificio, de color pardo rojizo, tiene cuatro pisos con un ascensor diminuto.)

T.C (después de entrar y echar una ojeada al piso de Trask: una habitación de gran tamaño con verducas paredes de color arsénico, una cocina pequeña y un cuarto de baño con un retrete roto, que mana constantemente): Hmm. Ya entiendo lo que quiere decir. Este tipo tiene problemas.

MARY (abriendo un armario viscoso y lleno de ropa sucia con olor a sudor): ¡Ni una sábana limpia en esta casa! ¡Y miré esa casa! ¡Mayonesa! ¡Chocolate! Migas, migas, chicle, colillas. ¡Lápiz de labios! ¿Qué clase de mujer estaría dispuesta a meterse en una cama como ésta? No he podido cambiar las sábanas durante semanas. Meses.

(Enciende varias lámparas con las pantallas torcidas; y mientras se afana en organizar el desorden circundante, observo la estancia con mayor cuidado. En realidad, parece saqueada por un ladrón que hubiera dejado unos cajones del escritorio abiertos y otros cerrados. Encima de la mesa del despacho hay una fotografía con marco de cuero de un hombre rechoncho y moreno y de una rubia desdeñosa de la Junior League, y de tres chicos pelirrojos, sonrientes, dentones y tostados por el sol, el mayor de unos catorce años. Sujeta en un espejo empañado, hay una fotografía sin marco: otra rubia, pero sin duda, no de las Junior League, quizás un ligue de Maxwell's Plums; me figuro que el lápiz de labios de las sábanas será de ella. Un ejemplar del número de diciembre de la revista *True Detective* yace en el suelo, y en el cuarto de baño, junto al retrete, incesantemente agitado, hay un montón de revistas de destape, *Penthouse*, *Hustler*, *Oui*; aparte de eso

reina una total ausencia de pertenencias culturales. Pero por todas partes hay centenares de botellas de vodka vacías: del tipo de miniaturas que sirven en las líneas aéreas.)

T.C.: ¿Por qué cree usted que sólo bebe esas miniaturas?

MARY: Quizá porque no puede comprar botellas grandes. Sólo compra lo que puede. Tiene un buen trabajo, si es que logra conservarlo, pero creo que su familia le saca los cuartos.

T.C: ¿En qué trabaja?

MARY: En aviones.

T.C: Esa es la explicación. Esas botellitas las consigue gratis.

MARY: ¿Sí? ¿Y cómo? No es camarero. Es piloto.

T.C: ¡Oh, Dios mío!

(Suena un teléfono con un ruido amortiguado, porque el aparato está hundido bajo una manta arrugada. Con expresión malhumorada y las manos jabonosas de agua de fregar, Mary lo desentierra con delicadeza de arqueólogo.)

MARY: Se lo deben de haber conectado otra vez. ¿Diga? (Silencio.) ¿Diga?

VOZ DE MUJER: ¿Quién está al aparato?

MARY: Esta es la residencia del señor Trask.

VOZ DE MUJER: ¿La *residencia* del señor Trask? (Carcajada; luego, en tono altanero): ¿Con quién hablo?

MARY: Soy la doncella del señor Trask.

VOZ DE MUJER: conquie el señor Trask tiene doncella, ¿eh? Vaya, eso es más de lo que tiene la *señora* Trask. ¿Querría la doncella del señor Trask, decirle, por favor, al señor Trask que a la señora Trask le gustaría hablar con él?

MARY: No está en casa.

SEÑORA TRASK: No me venga con ésas. Póngame con él.

MARY: Lo siento, señora Trask. Creo que está volando.

SEÑORA TRASK (con amarga alegría): ¿Volando? Siempre está volando. Siempre.

MARY: Quiero decir que está trabajando.

SEÑORA TRASK: Dígale que me llame a casa de mi hermana en Nueva Jersey. Que me llame nada más llegar, si es que sabe lo que le conviene.

MARY: Sí, señora. Le dejaré el recado. (Cuelga.) Tiene mal genio, la mujer. No es raro que él esté en esas condiciones. Y ahora está afuera, trabajando. Me pregunto si me habrá dejado mi dinero. Ajá. Ahí está. Encima de la nevera.

(En sorprendente, pero al cabo de una hora se las ha arreglado no se sabe cómo para ocultar el caos y dar a la estancia un aspecto no enteramente ordenado, pero sí medianamente respetable. Con un lápiz garabatea una nota y la sujeta contra el espejo de la cómoda: “Querido señor Trask, su mujer quiere que la llame a casa de su hermana, sinceramente Mary Sánchez”. Luego suspira, se siente en el borde de la cama y de su bolso de mano saca una cajita de hojalata que contiene un surtido de canutos de

marihuana; selecciona uno, lo encaja en una boquilla y lo enciende, inhalando profundamente, reteniendo el humo en los pulmones y cerrando los ojos. Me ofrece uno.)

## 2.2. TRUMAN CAPOTE: RESEÑA BIOGRÁFICA



**Truman Capote (1925-1984)**

Truman Capote nació en 1925 en Nueva Orleans (Louisiana). Estudió en el Trinity School y la St John's Academy de Nueva York. A los 23 años publicó su primera novela, *Otras voces, otros ámbitos* (1948), en la que relató la búsqueda de identidad de un joven sureño. Después siguieron, entre otras obras narrativas, *Un árbol de noche y otros cuentos* (1949), *El arpa de hierba* (1951), *Se oyen las musas* (1956) y *Desayuno en Tiffany's* (1958). Su novela más famosa es *A sangre fría* (1966), es una 'novela-documento', o novela de no ficción, que relata el asesinato, sin motivo aparente, de los cuatro miembros de una familia de Garden City, Kansas. Fue llevada al cine en 1967 por Richard Brooks.

En 1980 publicó una colección de ensayos y reportajes titulada *Música para camaleones* (1980), obra en la que está incluido el reportaje “Un día de trabajo”.

También fue autor del guión para el musical *Casa de las flores* (1954) y colaboró en la escenografía de la película *La burla del diablo* (1954).

Toda su obra fue aclamada por la crítica por su virtuosismo técnico y la agudeza de sus observaciones. Capote murió el 25 de agosto de 1984 en Los Ángeles.

### 3. DANIEL DEFOE

#### 3.1. *Diario del año de la peste* (fragmento)

Una mañana, hacia las ocho, mientras caminaba por Houndsditch, me llamó la atención un gran alboroto. La verdad es que no se trataba de mucha gente, pues no estaba permitido formar grupos por las calles ni dejar que tales grupos durasen mucho; de todos modos, tampoco me detuve por demasiado tiempo. Por el alboroto era lo suficientemente fuerte como para incitar mi curiosidad, y llamé a uno que estaba asomado a una ventana y le pregunté qué pasaba.

Al parecer, un guardián había sido apostado a la puerta de una casa que estaba contaminada, o que decían que lo estaba, y que había sido clausurada. Allí había estado vigilando durante dos noches seguidas, según dijo, y el guardián de día había estado allí sólo un día, y ahora había ido a relevarle. Durante todo ese tiempo no se había oído ningún ruido en la casa ni se había visto luz alguna; los moradores no les habían pedido nada ni les habían mandado ningún recado, que era la tarea principal de los guardianes; tampoco les había molestado, según dijo, desde la tarde del lunes, cuando oyó gritos y lamentos en la casa, lo cual supuso que era debido a que alguien de la familia acababa de morir. Al parecer, la noche anterior el carro de la muerte, pues así lo llamaban, se había detenido allí, y habían bajado a la puerta el cadáver de una criada, que los enterradores o sepultureros se llevaron de allí tras envolverlo en una manta de color verde.

Al parecer, el guardián había llamado a la puerta al oír las lamentaciones y los gritos, de los que se ha hablado más arriba, y pasó largo rato sin que nadie contestara. Por fin alguien se asomó y dijo con tono encolerizado, pero con una voz quebrada por el llanto, como de alguien que estuviera llorando:

– ¿Qué queréis? ¿Por qué llamáis?

– ¡Soy el guardián! –contestó–. ¿Cómo estáis? ¿Qué os ocurre?

– ¿Y eso qué os importa? –contestó el hombre–; haced que se pare aquí el carro de la muerte.

Aquello ocurrió, al parecer alrededor de la una. Poco después, tal como le habían indicado, hizo que se parara el carro de la muerte y volvió a llamar, pero nadie contestó. Llamó de nuevo, y el pregonero gritó varias veces:

– ¡Sacad vuestros muertos!

Como seguían sin contestar y de otras casas requerían su presencia, el hombre que llevaba el carro no pudo esperar más y se fue.

El guardián no sabía qué pensar de todo aquello, así que no volvió a importunarles hasta que vino el guardián de día a relevarle. Le refirió todo lo que había ocurrido y llamaron a la puerta durante largo rato, pero nadie contestó. Entonces advirtieron que la ventana del segundo piso a la que se había asomado la persona que antes había respondido, seguía abierta. En vista de ello los dos hombres, para satisfacer su curiosidad, fueron a buscar una escalera larga, y uno de ellos subió hasta la ventana y miró dentro de la estancia, donde vio el cadáver de una mujer tendido en el suelo, sin más ropa encima que una camisa. Pero aunque dio voces y pasó por la ventana su largo bastón y golpeó con



fuerza en el suelo, no apareció nadie, ni nadie respondió, y en toda la casa no se oía ni un solo ruido.

El guardián bajó y procedió a informar a su compañero, quien a su vez subió por la escalera. Al comprobar que todo era tal como el otro había dicho, decidieron ir a avisar a algún otro magistrado, sin intentar entrar por la ventana. Al parecer, el magistrado, al recibir el informe de los dos guardianes, ordenó que se forzara la puerta de la casa en presencia de un alguacil y de otras personas que fueron designadas al efecto, a fin de que nadie pudiera llevarse a nada. En la casa no se encontró a nadie a excepción de la joven, a quien los otros moradores, por hallarse contaminada y sin esperanza de salvación, habían dejado que muriera sola. Todos se habían ido, ya que por lo visto habían encontrado algún medio de burlar al guardián y salir por la puerta, o quizá por alguna puerta trasera o por los tejados de las casas, de modo que el hombre nada sabía de todo ello. Además, había supuesto que los gritos y lamentaciones que se oían eran las manifestaciones de dolor de la familia ante una separación por demás cruel, ya que la muerta era la hermana de la señora de la casa. El dueño de la casa, su esposa, sus hijos y varios criados habían huido; nunca supe si estaban sanos o enfermos, y la verdad es que tampoco me preocupé mucho por enterarme.

### 3.2. DANIEL DEFOE: RESEÑA BIOGRÁFICA



**Daniel Defoe (1660–1731)**

Novelista y periodista inglés cuya obra refleja su variada experiencia en muchos países y en muchos aspectos de la vida. Además de ser un brillante periodista y novelista, Defoe fue un autor prolífico que escribió más de 500 libros, panfletos y opúsculos. Defoe nació en Londres alrededor de 1660, hijo de un pequeño comerciante llamado Foe. Antepuso la partícula 'De' a su nombre hacia 1700. Estudió para sacerdote presbiteriano, pero en 1685 decidió dedicarse a los negocios. Se hizo comerciante textil, y su trabajo le brindó frecuentes oportunidades de viajar por el oeste de Europa. Defoe, enemigo de Jacobo II, participó activamente en 1685 en la fallida sublevación dirigida por el duque de Monmouth contra el rey. Su negocio quebró en 1692 pero más adelante se hizo con el control de una fábrica de ladrillos. Obtuvo un puesto en el gobierno en 1695 y ese mismo año escribió *Ensayo sobre los proyectos*, un excelente análisis sobre asuntos de interés público como la educación de las mujeres. Digno de destacar entre sus escritos de los años siguientes es el poema satírico *El verdadero inglés* (1701), un ataque contra la creencia en la superioridad racial o nacional, dirigido particularmente a quienes recelaban del nuevo rey, Guillermo III, por ser holandés. Al año siguiente publicó, sin firmarlo, un libelo titulado *El medio más eficaz para con los disidentes*, en el que ironizaba sobre la intolerancia religiosa fingiendo compartir los prejuicios de la Iglesia anglicana contra los disidentes. En 1703, cuando se descubrió que Defoe era el autor del libelo, fue arrestado y condenado a una pena indeterminada de cárcel por difamación. Robert Harley, el portavoz de la Cámara de los Comunes, logró su puesta en libertad en noviembre de 1703, probablemente con la condición de que accediese a actuar como agente secreto y propagandista del Gobierno. La quiebra de sus negocios como consecuencia de la estancia en la cárcel le acarreó graves dificultades económicas, por lo que decidió dedicarse al periodismo para subsistir.

Entre 1704 y 1713 redactó la mayor parte de los artículos de un diario de noticias titulado *The Review*, cuyos análisis y opiniones eran a menudo independientes y, por lo general, favorables a la política del Gobierno. Defoe defendió ardientemente la unión con Escocia, y sus tareas como agente secreto implicaron probablemente otras actividades en pro de esa unión, que se alcanzó en 1707. En 1709 escribió una Historia de la unión. La primera y más famosa novela de Defoe, *Vida y extraordinarias y portentosas aventuras de Robinsón Crusoe de York, navegante*, se publicó en 1719, cuando su autor contaba ya casi

60 años. Este relato ficticio sobre un naufrago se basaba en las aventuras de un marino, Alexander Selkirk, que había sido abandonado en una isla del archipiélago Juan Fernández, frente a las costas de Chile. Esta novela, llena de detalles sobre las ingeniosas ideas de Robinsón para sobrellevar los rigores de la isla, se ha convertido en un clásico de la literatura universal. Defoe siguió escribiendo novelas: *Memorias de un caballero* (1720), *Vida, aventuras y piratería del célebre capitán Singleton* (1720) y *Fortunas y adversidades de la famosa Moll Flanders* (1722), las aventuras de una prostituta londinense que está considerada como una de las grandes novelas inglesas. En esta última obra Defoe mostró su conocimiento de la naturaleza humana y su interés por los motivos que conducen a determinados comportamientos. También reflejó su preocupación por los pobres. Entre sus otros escritos de importancia destacan *Diario del año de la peste* (1722), *El Coronel Jack* (1722), *Lady Roxana o la cortesana afortunada* (1724), *Un viaje por toda la isla de Gran Bretaña* (1724-1727), *Historias de piratas* (1724-1728) y *El perfecto comerciante inglés* (1725-1727).

## 4. ORIANA FALLACI

### 4.1. *Yasser Arafat* (fragmento)

El hombre más célebre de la resistencia palestina es también el más misterioso; la cortina de silencio que rodea su vida es tan tupida que uno se pregunta si no constituye una astucia para incrementar su publicidad, una coquetería para hacerlo más valioso. Conseguir una entrevista con él es difícilísimo. Con el pretexto de que está siempre de viaje a El Cairo o Rabat, al Líbano o a Arabia Saudí, a Moscú o a Damasco, te la hacen desear durante días, durante semanas, y si al final te la conceden es con el aire de regalarte un privilegio especial o una exclusiva de la que no eres digno. En el intermedio buscas, como es natural, recoger noticias sobre su carácter, su pasado. Pero te dirijas a quien te dirijas, no encuentras más que un embarazoso mutismo sólo justificado, en parte, por el hecho de que Al Fatah mantiene sobre sus jefes el más absoluto secreto y no proporciona jamás su biografía. Confidencias secretas te susurrarán que [...] En 1965 contribuyó de modo especial al nacimiento de Al Fatah asumiendo el nombre de Abu Ammar o sea “el que construye”, “padre constructor”. En 1967 fue elegido presidente de la OLP, Organización para la Liberación de Palestina, movimiento del que hoy forman parte los miembros de Al Fatah, los del Frente Popular, los de Al Saiqa, etc. [...]

No es un hombre que haya nacido para gustar. Es un hombre nacido para irritar. Resulta difícil tenerle simpatía, sobre todo por el distante silencio que opone al menor intento de aproximación humana. Su cordialidad es superficial, su amabilidad es pura fórmula y una nadería basta para volverlo hostil, frío, arrogante. Sólo se anima cuando se enfurece. Y entonces su vocecilla se convierte en un vozarrón, sus ojos se transforman en balas de odio y parece que quiera despedazar a todos sus enemigos juntos. En mi opinión, lo que cuenta en una entrevista no son las preguntas, sino las respuestas. Si una persona tiene talento, se le puede preguntar la cosa más trivial del mundo: siempre responderá de modo brillante y profundo. Si una persona es mediocre, se le puede plantear la pregunta más inteligente del mundo: responderá siempre de manera mediocre. Si tales leyes se aplican a un hombre que se debate entre el cálculo y la pasión, fíjate: después de haberle escuchado no te queda en la mano más que un puñado de aire. Con Arafat me encontré precisamente con un puñado de aire. Reaccionó siempre con frases alusivas o evasivas, giros de frases que no contenían nada aparte de su intransigencia retórica y su constante temor de no persuadirme. Y sin ninguna voluntad de considerar, aunque fuera por puro juego dialéctico, el punto de vista ajeno. De acuerdo: la entrevista entre un árabe que cree sin reservas en la guerra y una europea que no cree en absoluto en ella, es una entrevista inmensamente difícil. Más difícil porque ella queda inmersa dentro de su cristianismo, de su odio por el odio, y él, sin embargo, queda ahogado en su ley de ojo-por-ojo-diente-por-diente, epítome de todo orgullo. Pero hay un punto en el que este orgullo falla: en el momento en que Yasser Arafat invoca la comprensión de los demás o pretende arrastrar a su campo al que se debate en dudas. Que uno se interese por su causa, que admita de ella su justicia fundamental, que critique sus puntos débiles e incluso que arriesgue su integridad física y moral, no le basta. A todo esto reacciones con arrogancia, altivez y esa absurda inclinación a la pendencia.

La entrevista duró noventa minutos, gran parte de los cuales se perdieron traduciendo las respuestas que él me daba en árabe. Lo quiso él. Para meditar cada palabra, supongo. Y cada uno de los noventa minutos me dejó insatisfecha, tanto en el plano humano como en el intelectual y político. Sólo me divirtió descubrir que las gafas negras no las lleva también de noche porque sean gafas para ver. Las lleva para hacerse notar porque, tanto de día como de noche, ve muy bien. Con anteojeras, pero bien. ¿Acaso no ha hecho carrera en los últimos años? ¿Acaso no se ha hecho elegir jefe de toda la resistencia palestina y no va de un lado para otro como un jefe de Estado? Ya ni siquiera pretende que lo llamen Abu Ammar.

ORIANA FALLACI: *Abu Ammar, se habla mucho de usted, pero no se sabe casi nada y...*

ARAFAT. – De mí sólo hay que decir que soy un humilde combatiente palestino. Desde hace mucho tiempo. Empecé a serlo en 1947, junto con toda mi familia. Sí, en ese año mi conciencia se despertó y comprendí la bárbara invasión de la que había sido objeto mi país. Nunca hubo una semejante en la historia del mundo...

O.F.: *¿Cuántos años tenía entonces, Abu Ammar? Se lo pregunto porque su edad es objeto de controversia.*

A.: Ninguna pregunta personal

O.F.: *Abu Ammar, sólo le estoy preguntando cuántos años tiene. Usted no es una mujer. Puede decírmelo.*

A.: Se lo ruego. Ninguna pregunta personal.

O.F.: *Abu Ammar, si no quiere que se hable de usted, ¿por qué se expone siempre a la atención del mundo y permite que el mundo le mire como al jefe de la resistencia palestina?*

A.: ¡Pero si yo no soy el jefe! ¡No quiero serlo! En serio. Lo juro. No soy más que un miembro del comité central, uno de tanto y, precisando más, aquel a quien ha sido encomendado el papel de portavoz. O sea, el de contar las cosas que deciden los demás. Es un grave error considerarme el jefe: la resistencia palestina no tiene jefe. Intentamos aplicar el concepto de dirección colectiva, y aunque la cosa presenta dificultades, insistimos, porque creemos indispensable no confiar en uno solo la responsabilidad y el prestigio. Es un concepto moderno y sirve para no engañar las masas que combaten, a los hermanos que mueren. Si yo muero, su curiosidad quedará satisfecha; lo sabrá todo sobre mí. Hasta ese momento, no.

O.F.: *No dirá que sus compañeros quieran permitirse el lujo de dejarle morir, Abu Ammar. Y, a juzgar por su guardia de corps, diría que le consideran mucho más útil vivo.*

A.: No. Es probable que yo resulte mucho más útil muerto que vivo. Sí, mi muerte serviría a la causa como incentivo. Digamos también que tengo muchas probabilidades de morir; podría ser esta noche, mañana... Si muero, no es una tragedia: otro irá por el mundo representando a Al Fatah, otro dirigirá las batallas... Estoy más que preparado para morir, y respecto a mi seguridad, no la cuido como usted cree.

O.F.: *Especialmente cuando cruza las líneas y pasa a Israel, ¿verdad? Los israelíes dan por cierto que usted ya ha entrado en Israel dos veces, escapando a sus emboscadas. Y añaden que quien se atreve a hacer esto debe ser bastante astuto.*

A.: Esto que usted llama Israel es mi casa. Por tanto, no estaba en Israel sino en mi casa, con todo el derecho a andar por mi casa. Sí, he estado allí, pero muchas más que dos veces. Voy continuamente, voy cuando quiero. Cierto que ejercer este derecho es bastante difícil; sus ametralladoras siempre están preparadas. Pero es menos difícil de lo que ellos creen; depende de las circunstancias, de los puntos que se elijan. Se necesita astucia, en esto tienen razón. No es casualidad que a este viaje le llamemos “el viaje de los zorros”. Pero también le diré que este viaje, nuestros muchachos, los fedayn, lo hacen continuamente. Y no sólo por atacar al enemigo. Los habituamos a cruzar las líneas para que conozcan su tierra, para que puedan moverse en ella con desenvoltura. A menudo llegamos, yo lo he hecho, hasta la franja de Gaza o al desierto del Sinaí. Incluso llevamos las armas hasta allá. Los combatientes de Gaza no reciben las armas por mar: las reciben de nosotros, de aquí.

O.F.: *Abu Ammar, ¿cuánto durará todo esto?*

A.: Ni siquiera nos planteamos esta cuestión. Estamos sólo al principio de esta guerra. Sólo ahora empezamos a prepararnos para la que será una larga, larguísima guerra. Una guerra destinada a prolongarse durante generaciones. No somos la primera generación que combate: el mundo no sabe u olvida que en los años veinte nuestros padres ya combatían al invasor sionista. Eran débiles porque estaban solos contra unos adversarios muy fuertes y apoyados por ingleses y norteamericanos, los imperialistas de la tierra. Pero nosotros somos fuertes. Desde enero de 1965, día en que nació Al Fatah, somos un adversario peligrosísimo para Israel. Los fedayn están adquiriendo experiencia, están multiplicando sus ataques y mejorando su guerrilla. Su número aumenta constantemente. Usted pregunta cuánto podremos resistir; es una pregunta equivocada. Debe preguntar cuánto podrán resistir los israelíes. Porque nosotros no nos detendremos hasta el día en que podamos volver a nuestra casa y hayamos destruido Israel. La unidad del mundo árabe hará que esto sea posible.

## 4.2. DIÁLOGOS CON LA CULTURA O VUELTAS EN TORNO A LA ENTREVISTA.

En la primavera de 1996 recibí un paquete de mensajería. Procedía de Madrid, España. Lo abrí. Era un libro. *Diálogos con la cultura. La entrevista periodística* de José Julio Perlado. Me lo enviaba mi amiga y colega periodista mexicana María de Jesús Ávila. En la portadilla del libro, María de Jesús me escribió una dedicatoria que dice así:

*En estos diálogos el más importante es el que el autor abre para todos los que como él sienten amor y respeto por la labor periodística. Este ejemplar contiene un inagotable manantial de enseñanzas. Te invito a descubrirlas para luego compartirlas.*

María de Jesús participaba en ese momento en el desarrollo del curso doctoral “La entrevista como género periodístico” que el profesor Perlado, autor del libro, imparte en la Universidad Complutense. María de Jesús me compartió (y contagió) el entusiasmo por vivir la experiencia de estudiar un postgrado en el extranjero y por descubrir libros y profesores estimulantes como *Diálogos con la cultura* y José Julio Perlado.

En la búsqueda de posibilidades donde desarrollar y consolidar sueños y proyectos, viajar resulta una prioridad impuesta en la que los libros son el equipaje (y de pronto también destino mismo). Viajo hacia Madrid para el cumplimiento de mis propósitos: En una primera etapa, el master de *ABC* y, en una segunda vuelta, el doctorado en periodismo en la Universidad Complutense. En este ir y venir, en este cruce entre el Atlántico, mi equipaje son libros como ese que me obsequió María de Jesús: *Diálogos con la cultura* de José Julio Perlado.

*Diálogos con la cultura* es un libro de conversaciones periodísticas. Es también un manual de la entrevista de prensa. Es una síntesis del pensamiento y la praxis del profesor Perlado en torno a lo que el periodista mexicano Vicente Leñero llama el duelo de inteligencias.

El profesor Perlado es un convencido de que el diálogo funciona como apertura de conocimiento de la otredad. El diálogo como posibilidad de descubrimiento de verdades en las respuestas de quienes contestan. Entrevistar es una aventura para el profesor Perlado: Cada entrevistado tiene un escenario propio y en esa puesta en escena entran con su interrogación las preguntas, fijándose en los objetos, pero también en los símbolos, provocando que la voz nos hable pero atendiendo no sólo a lo que nos dice, sino a cómo nos lo dice.

El profesor Perlado confiere a la entrevista periodística un profundo valor divulgatorio que en el tiempo adquiere otra dimensión: la de información para la historia. Explica el profesor Perlado:

*Un periodista no tiene por qué ser profeta y un profesor tampoco. El escritor vive rodeado por los asombros pero luchando para no caer ni en apatías ni en escepticismos. Este siglo es el mejor de cuanto le ha tocado vivir, por muchas razones, pero también por dos muy elementales: es el siglo que Dios nos ha designado para existir, y además es el único y el definitivo. El periodista, el*

*profesor, el escritor será testigo de su siglo, y con su trabajo personal intentará incidir en él, procurará mejorarlo*<sup>1</sup>.

La alianza entre la imaginación y la tenacidad, la fantasía con la paciencia y con la laboriosidad, son las claves que el profesor Perlado patenta en su libro como prioridades para el ejercicio de la profesión periodística y la realización de entrevistas como textos que deben volverse una experiencia para los lectores. Cada individuo es único e irrepetible; cada cual cuenta con una voz con un tono preciso. Y ese tono, para el profesor Perlado, nadie lo sustituye en el concierto del mundo. Por ello insiste en cultivarlo y desarrollarlo para lograr textos (entrevistas, claro) con humanidad, en el que los personajes aparezcan con alegría y dolor, en los que esté descrito el ambiente. La descripción de atmósferas es de pronto indispensable, también el de los humores de los personajes. Atmósferas y humores son parte de los rasgos anecdóticos de un encuentro que, según el talento del entrevistador a la hora de escribir, pueden volverse una categoría. Y ese es el caso de la entrevista que el profesor Perlado sostuvo con un Fellini que le confesaba que las entrevistas son algo impuesto y fatigoso, y que le confundía con un periodista francés y le llamaba “Hildebrando”.

Fellini escuchó manso e inmóvil al joven periodista español<sup>2</sup>; contestó a lo que le preguntó. Al final, Perlado le agradeció todo:

- *¡Tante grazie, signore Paganini! –Le estrechó la mano.*

*Fellini enarcó las cejas. Parpadeó.*

- *Ma, scusse..., ¿Paganini? Ma..., io no sono Paganini. Sono Fellini.*

- *Ma io no sono Hildebrando. Io sono Perlado.*<sup>3</sup>

Nada gratuito resulta el que el profesor Perlado destaque estos rasgos de su encuentro con Fellini: Los muestra como una evidencia de que en ocasiones las entrevistas están en el modo y en la forma de realizarse, en los prolegómenos, en la ambientación y en el desenlace, tal y como le ocurrió con el realizador de *La dolce vita*. La carga didáctica está presente así en cada una de las entrevistas contenidas en *Diálogos con la cultura*. El filósofo francés Gabriel Marcel, el historiador español Pedro Saínz Rodríguez, el médico gallego Juan Rof Carballo, los poetas Gerardo Diego y Luis Rosales, el pintor Benjamín Palencia, el compositor Luis de Pablo y los escritores Ignacio Aldecoa, Manuel Mujíca Láinez y Juan Carlos Onetti. Y Fellini, por supuesto. Todo ellos pasan lista en el volumen del profesor Perlado, acompañados por sus respectivas fichas biográficas y notas que comentan algunos de los aspectos de forma y fondo de las conversaciones.

La entrevista con el pintor Benjamín Palencia es otro ejemplo provechoso de eficaz entrevista periodística. Y como muestra un par de detalles contenidos en esa entrevista; detalles que tiene que ver con el manejo del lenguaje y la documentación: dos de las armas

<sup>1</sup> PERLADO, José Julio. *Diálogos con la cultura. La entrevista periodística*. Ediciones Internacionales Universitarias. Barcelona, 1995. Pág. 64.

<sup>2</sup> Esta entrevista con Fellini, inédita hasta la publicación de *Diálogos con la cultura*, fue realizada por el profesor Perlado en 1965 cuando trabajaba de corresponsal en Roma para los periódicos *Madrid* y *Diario de Barcelona*. El profesor Perlado nació en Madrid en 1936. Doctor en Filosofía y Letras. Profesor Titular de Redacción Periodística en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido Director de las revistas *Crítica* y *Momento*; redactor-jefe de la *Estafeta Literaria*. También fue corresponsal en París para el *ABC*.

<sup>3</sup> PERLADO, José Julio. Op.cit. Págs. 145-151.



con que el periodista-entrevistador debe estar dotado para un registro efectivo de los duelos de inteligencias como lo hizo Perlado con Palencia. En su texto<sup>4</sup>, Perlado describe la ciudad y el clima en que se desarrolló la conversación con el pintor, parafraseando el lenguaje del mundo pictórico y del oficio del personaje en cuestión. Perlado describe una tarde otoñal como un cuadro a propósito del diálogo que inmediatamente después inicia con un pintor. Por otra parte, Perlado describe físicamente a su entrevistado, así como el espacio del mismo: el estudio del pintor. Pero en ese estudio hay objetos que al periodista le remiten a otros cuadros y a poemas de otros autores. ¿Cómo consigue Perlado contextualizar sus observaciones? La información previa es la clave. Es este un asunto relativo al bagaje del periodista. Sin una formación constante y una documentación específica para el encuentro, esos objetos que Perlado observó en el estudio del pintor hubieran pasado desapercibidos. Pero el bagaje informativo y cultural le permiten pormenorizar en esos objetos, contextualizarlos y enriquecer la entrevista porque esos mismos objetos tiene que ver con la personalidad del entrevistado.

En el prólogo de *Diálogos con la cultura*, José Luis Martínez Albertos, director del Departamento de Periodismo I de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, escribe: Las entrevistas de J.J. Perlado son realmente un tranquilizador ejemplo de cómo puede hacerse periodismo cultural de gran rigor, sin caer en las habituales concesiones (pequeñas o grandes, según los casos) que convierten frecuentemente esta actividad en una especie de espectáculo frívolo, sólo apto para espíritus esnobistas adscritos a la última moda.

A partir de las entrevistas propiamente dichas en *Diálogos con la cultura*, el profesor Perlado presenta en su libro una serie de lecciones sobre la entrevista periodística desde la perspectiva de su experiencia personal dentro del ámbito del periodismo cultural que, entre otros aspectos, le permitió sostener encuentros con Baroja, visitar la casa de Azorín el día de su muerte, coincidir en Spoleto con Ezra Pound y Pier Paolo Pasolini y escuchar la palabra de Hemingway en Madrid. Son 13 puntos precisos y concretos sobre la naturaleza y condicionamientos de este género periodístico planteados y escritos por el profesor Perlado con pulcro decoro narrativo. *Diálogos con la cultura* es por tanto testimonio de la calidad periodística y literaria del profesor Perlado; testimonio también de su entusiasmo y pasión por el ejercicio periodístico constante y permanente en una operación infinita con la manía de la documentación llevada a extremos por una ambición totalizadora. Reflexiona Perlado:

*Un buen periodista (y por tanto un buen entrevistador) no da vacaciones a su atención. La atención va con él, vocación y profesionalmente, y la curiosidad permanente se despertará de inmediato ante el menor aleteo de intriga agazapado en una jornada aparentemente común, ante la intuición de que palpita en algún lado de una posible noticia, una novedad, algo que supone interés.*<sup>5</sup>

Las lecciones en el libro son una prueba al respecto así como las 288 notas al pie de página contenidas en las mismas. Cada explicación, cada mención de ejemplo provechoso por parte del profesor Perlado, está remitida a un comentario complementario y a una

<sup>4</sup> PERLADO, José Julio. Op.cit. Págs. 135-144.

<sup>5</sup> PERLADO, José Julio. Op.cit. Págs. 22-23.

ficha procedente de una exhaustiva y especializada bibliografía sobre la entrevista periodística: libros de entrevistas y sobre la entrevista, así como libros de historia y de literatura que contrabandean las bondades de la entrevista (y del periodismo en su conjunto) para el cumplimiento de sus propósitos (tales son los casos de *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe y *Los ejércitos de la noche* de Norman Mailer, entre otros).

El profesor Perlado advierte este cruce de fronteras entre el Periodismo, la Historia y la Literatura desde los tiempos de los lejanos diálogos de Platón con Sócrates y cuando el dibujante portugués Francisco de Holanda conversó con Miguel Ángel en Roma, en unos diálogos que fueron más allá del mero ejercicio retórico en que se consideraba la plática entre dos personas. Pero el profesor Perlado aclara que la entrevista periodística propiamente dicha tiene una fecha de inauguración: 1836, cuando James Gordon Bennett publicó en el *New York Herald* una crónica inventando la técnica de las preguntas y respuestas. Precisa Perlado:

*El arco de las entrevistas periodísticas se remonta a muy diversos momentos: así, según ciertos textos, la primera “entreviú” que registran los anales norteamericanos la llevó a cabo el New York Herald con Garrit Smith, con motivo de la incursión de John Brown sobre Harper Ferry, y Fraser Bond, sin citar la fuente, indica que la primera entrevista fue la que le hiciera Greeley al líder mormón Brigham Young.<sup>6</sup>*

La entrevista es la más pública de las conversaciones privadas, dice el periodista argentino Jorge Halperín<sup>7</sup>. Funciona con las reglas del diálogo privado pero está constituida para el ámbito público. El entrevistador busca a personajes y se les interroga sobre lo que piensan en momentos en que parece que no sucede nada y en instantes en que da la impresión de que todo cruje. Y para esta aventura, el profesor Perlado exhorta a una preparación exhaustiva del periodista y la elaboración de un cuestionario inteligente y atractivo. Explica Perlado: “Los cuestionarios fríos, esquemáticos, como corsés que impiden moverse, con un casillero para rellenar respuestas, son los enemigos de toda entrevista cálida, con olor y sabor”.

El profesor Perlado invita a huir de ese tipo de cuestionario y acercarse de verdad a cada figura humana. Y para atrapar a esa figura, Perlado apela al arma del periodista: sus palabras, la flexibilidad vibrante de un léxico, su colorido, su fuerza y sus matices. Es decir, la voluntad de estilo y el uso de recursos narrativos para mostrar un talento, una originalidad, para recordar casi sin querer que el periodista es como un escritor. El periodismo tiene que ser veraz y preciso, eficaz y pragmático, pero si también puede ser bello, mejor. Afirma Perlado:

*Además de ser un receptor de contestaciones, ha de saber emplear la magia estilística en las introducciones y en los finales (...) La constancia y la tenacidad en el periodismo van unidas a la entrega en cada uno de los escritos, como si éste*

<sup>6</sup> PERLADO, José Julio. Op. cit. Pág. 38.

<sup>7</sup> HALPERÍN, Jorge (1995): *La entrevista periodística. Intimidades de la conversación pública*. Paidós. Buenos Aires, p. 13.

*fuera el único (...) El arco profesional de calidad en un escritor y en un periodista queda tensado sobre la repetición de sus escritos.*<sup>8</sup>

El periodismo como ejercicio de preparación constante. La prisa no es excusa para no hacer del periodismo una profesión que implica investigar y escribir bien. El trabajo bien hecho ha de extenderse a toda la ocupación humana. En el caso del periodismo, el compromiso debe portar el sello de la responsabilidad. En este sentido, sin el trabajo previo, tenaz y esforzado es mejor no asistir al encuentro de la buena entrevista. De todo esto habla el profesor Perlado en *Diálogos con la cultura*: Del temperamento con el que el periodista-entrevistador debe estar forjado para saber salir airoso de camisas de once varas cuando las reacciones de un personaje ante la entrevista resulte inesperada, o la negativa al diálogo aparezca como el más duro de los escollos a superar.

En *Diálogos con la cultura*, el profesor Perlado destaca la experiencia española en materia de entrevistas, desde los encuentros con figuras famosas de “El Caballero Audaz” a principios de siglo veinte hasta las conversaciones de contemporáneos como Rosa Montero, pasando por el provechoso ejercicio periodístico de Camilo José Cela y los coleccionables diálogos televisivos con literatos que efectuó Joaquín Soler Serrano.

Lo insólito en el periodismo siempre tiene un hueco, y así ocurre también a la hora de entrevistar. Y de ello da cuenta el profesor Perlado en su libro al citar la existencia de una entrevista de una sola pregunta, como la lanzada por un periodista americano que preguntó a Fidel Castro si conocía de antemano el complot para asesinar a Kennedy. De igual modo cita como diálogo curioso la entrevista que el periodista mexicano Vicente Leñero lleva a cabo con el escritor Juan José Arreola, hablando (y jugando) exclusivamente sobre ajedrez.

Los rasgos anecdóticos de su propia trayectoria periodística y los ejemplos de otras entrevistas aparecen abundantes en el libro del profesor Perlado, cada cual con su respectiva nota bibliográfica o comentario complementario a pie de página. Se trata de ejemplos y referencias de entrevistas que empujaron con la pregunta suave pero oportuna, o directas y agresivas (pero inteligentes) como las formuladas por la italiana Oriana Fallaci, que permiten adentrarnos en respuestas de intimidad por parte de los entrevistados.

Las lecciones de *Diálogos con la cultura* son sugerentes. El pensamiento del profesor Perlado transita por la idea de que el periodista-escritor debe desarrollar un ejercicio libre, personal y creativo, y que para ello tiene a la imaginación y a la voluntad de estilo como alas que le pueden dar valor para registrar la vida, con la premisa de destruir la idea de la noticia y de la entrevista como mercancía, captando la tarea periodística como un todo donde, digamos, la grabadora sólo juega un papel subordinado. Precisamente el uso de la grabadora es otro de los temas del profesor Perlado. Ese instrumento que para Gabriel García Márquez, Premio Nobel de Literatura formado en las redacciones de periódicos como reportero, no es más que una evolución de la humilde libreta de apuntes que tan buenos servicios prestó en los orígenes del oficio pero que nunca sustituirá a la memoria...

*Puesto que la grabadora oye pero no escucha, repite como un loro digital pero no piensa, es fiel pero no tiene corazón porque al fin de cuentas su versión literal*

---

<sup>8</sup> PERLADO, José Julio. Op.cit. Pág. 28.

*no será tan confiable como la de quien pone atención a las palabras vivas del interlocutor.*<sup>9</sup>

Con un profundo sentido humanista, el profesor Perlado desarrolla en su libro un capítulo al respecto: “La máquina y el hombre: el magnetófono”.

En este capítulo el profesor Perlado elabora una declaración como humanista que alcanza una expresión de altura. Cree en el hombre y en el periodismo como esperanza para el hombre. Es grande la confianza del profesor Perlado en la capacidad que el periodista debe desarrollar para aprender a escuchar y observar de tal forma que con su trabajo cumpla una de las misiones de la profesión: mover la conciencia y la sensibilidad de la sociedad. El profesor Perlado convence con sus ideas y nos evidencia que, efectivamente, el rito de mirar la vida y preguntar se vuelve emocionante, estimulante, para luego aparecer frente a un espacio en blanco y escribir lo que se observó y escuchó alrededor, sin parcelar el conocimiento y con la capacidad de meter la vida en las páginas con la conciencia de que detrás de cada noticia, o entrevista, hay un corazón y un cerebro trabajando.

En el esfuerzo por la calidad estilística, en la preparación profesional, en la competencia y habilidad para saber preguntar, saber escuchar y saber transitar está, para el profesor Perlado, el conjunto de características por las que un periodista debe proponerse ser el primero de su oficio: el primero en formación, en información, en desarrollo máximo de su potencial humano. Reflexiona el profesor Perlado:

*Siempre he pensado que el ser humano, único e irreplicable, debe mirar cada amanecer y atardecer, cada suceso del mundo, con ojos propios, como si fueran los primeros que miran. Cada escritor ha de encontrarse con cada aspecto del mundo como si nadie se hubiera acercado a él. Cada periodista ha de ir en busca de lo que va a dejarse ser mirado llevando todo su impulso. Cada alumno ha de descubrirlo todo igual que si nada hubiera sido descubierto. Por tanto, hay que ir al paisaje (al exterior y al interior, al de la creación y al de la civilización) para intentarlo descubrir luego.*<sup>10</sup>

Este impulso entusiasmado y humanista por alentar esa superación permanente es una de las piedras angulares de las proposiciones del profesor Perlado. Es también el motivo para que yo recuerde ese deseo por descubrir la escena periodística desde Madrid que me compartió mi amiga y colega mexicana María de Jesús Ávila cuando llegó por primera vez a la capital española, en la primavera de 1996, y me envió a la ciudad mexicana de Monterrey un libro que ahora cargo como equipaje para mi propia aventura: *Diálogos con la cultura* de José Julio Perlado.

---

<sup>9</sup> En el Apéndice 6.2. aparece un reportaje sobre un taller de periodismo que impartió García Márquez, en el que participé, donde reiteró sus ideas sobre el uso de la grabadora.

<sup>10</sup> PERLADO, José Julio. Op.cit. Pág. 57.

### 4.3. ORIANA FALLACI: RESEÑA BIOGRÁFICA



**Oriana Fallaci (1932)**

Nació en Florencia en 1932 y es uno de los mitos vivientes del periodismo, oficio que le permite vivir la historia en el instante mismo de su devenir y ser también un testimonio directo. El periodismo, dice, es un privilegio extraordinario y terrible. “No es raro, si se es consciente, debatirse en mil complejos de ineptitud. No es raro, ante un acontecimiento o un encuentro importante, que sienta como una angustia, el miedo de no tener bastantes ojos, bastantes oídos y bastante cerebro para ver, oír y comprender, como una carcoma infiltrada en la madera de la historia”. Es autora de memorables entrevistas entabladas con los políticos más poderosos del mundo entre 1969 y 1972 y a quienes presentaba con la intención de descubrir sus diferencias con el resto de los mortales. Partía de la hipótesis de que en una entrevista lo que cuenta no son las preguntas sino las respuestas. “Si una persona tiene talento, dice, se le puede preguntar la cosa más trivial del mundo: siempre responderá de modo brillante y profundo. Si una persona es mediocre, se le puede plantear la pregunta más inteligente del mundo: responderá siempre de manera mediocre”. Aunque advierte, hay personajes que son inventados, encumbrados más por su imagen que por sus hechos y la imagen es contruida también por los periodistas. Entre los personajes que aceptaron ser entrevistados por Fallaci, aunque algunos después se arrepiñaron, están los siguientes:

- Henry Kissinger, principal impulsor de la guerra de Vietnam y primer derrotado por la misma, a quien hizo decir que los Estados Unidos necesitaban un cowboy como él.
- Nguyen Van Thieu dictador de Saigón con la ayuda norteamericana y victimario de los vietcong refugiados.
- El general Giap, vencedor de los Estados Unidos en Vietnam.
- Golda Meir,
- Yaser Arafat
- Indira Gandhi, hija de Jawarhalal Nehru y discípula de Mahatma Gandhi.
- Ali Bhutto, dictador de Pakistán.
- Hailé Selassié, rey de Africa, dueño de un país oprimido por el hambre, las enfermedades y la ignorancia.

En el prólogo de su *Entrevista con la historia*, Fallaci aclara que a la solicitud de una cita oponían helados silencios o negativas y si luego respondían con un sí, había que esperar meses para que concedieran una hora o media hora. Sin embargo, una vez allí era un juego tocar la verdad y descubrir que ni siquiera un criterio selectivo justificaba su poder. Concluye que quien determina nuestro destino no es realmente mejor que nosotros,

no es más inteligente, ni más fuerte, ni más iluminado. En todo caso, es más emprendedor y más ambicioso.

Sólo en escasas ocasiones tuvo la certeza de encontrarse ante criaturas nacidas para guiarnos, pero se trataba de seres humanos que no se hallaban en el poder; es más, lo habían combatido y lo combatían con el riesgo de su propia vida, como, por ejemplo, Alejandro Panagulis, quien inspiró su novela *Un hombre*. En ella Fallaci narra cómo su personaje se enfrentó a la junta militar griega y atentó contra la vida de Papadopolus, cómo fue torturado, liberado y asesinado en 1976 por el mismo poder al cual combatió. Fallaci recrea la lucha de su amigo, su hombre, su hermano, su amante. Lo presenta como héroe y víctima, como valiente y frágil, como coherente y contradictorio. Relata la leyenda y la tragedia siguiendo el camino del recuerdo propio y de él, obedeciendo el mandato de su conciencia.

*Nada y así sea* es un testimonio de su trabajo como reportera de guerra. Relata cómo vivieron la guerra de Vietnam y el fin de la misma, tanto un grupo de periodistas, como un grupo de soldados norteamericanos y vietnamitas del norte y del sur. Un soldado dice: “debe haber algo que falla en el cerebro de los que se divierten haciendo la guerra, encontrándola gloriosa o excitante. No tiene nada de gloriosa, nada de excitante: es sólo una puerca tragedia sobre la cual sólo se puede hacer una cosa: llorar”. Dedicó una parte a narrar su experiencia de octubre del 68 en México, donde fue testigo de una matanza peor que cualquier matanza vista en la guerra, porque en la guerra, argumenta, la gente armada dispara contra gente armada, mientras en una matanza la gente armada dispara contra gente indefensa: “En la guerra hay refugios, trincheras, agujeros, que sé yo, a donde correr a guarecerse, aquí no hubo nada. Vi a muchos jóvenes morir. Vi a un niño ser degollado a bayonetazos y a una mujer encinta le abrieron el vientre. Vi muchos heridos, mucha sangre, hasta que me hirieron a mí y permanecí en un charco de mi propia sangre cuarenta y cinco minutos. Un estudiante junto a mí repetía: Valor Oriana, valor. El tiroteo duró más de cinco horas. En el hospital éramos muchos, algunos estaban destrozados. A una muchacha le quedaba sólo media cara y de esta mitad le colgaban los labios; un médico le aplicaba paquetes de gasa que inmediatamente se empapaban en sangre y decía, ¿Qué hago? ¿La dejo morir? Yo dejo que se muera. Algunos médicos tenían lágrimas en los ojos. Uno pasó junto a mí y me susurró: Escriba todo lo que ha visto, escríbalo”.

En *Inshallah* con personajes e historias imaginarias, relata en tres actos, acontecimientos auténticos vinculados con la guerra civil libanesa. Los actores, dice ella, como en toda guerra son reemplazables, están los niños que la guerra mata, los rufianes a los que la guerra favorece, los bandidos a quienes la guerra protege. Los escenarios de la guerra son eternos, los protagonistas también.

*La rabia y el orgullo*, última de sus obras que está compuesta por una serie de artículos, es su visión sobre lo acontecido el 11 de septiembre de 2001. Ha suscitado muchas críticas y defensas; en todo caso, controversia y provocación. En España esta obra fue publicada por *El Mundo*. Provocó una apasionada polémica. La escritora Cristina Peri Rossi se identificaba con el discurso de Fallaci y comparaba el 'purismo islámico' con la Revolución Cultural china. El diplomático y diputado del Partido Popular por Guipúzcoa Gustavo de Arístegui calificaba la serie de Oriana Fallaci de «desgarradora y brillante». En el campo opuesto, Javier García Sánchez criticaba duramente a la escritora italiana; y Fernando Sánchez-Dragó escribió que lo escrito por la periodista italiana “es fascismo, racismo, militarismo e imperialismo”.

Para comprender la naturaleza de los trabajos periodísticos y literarios de Oriana Fallaci es importante saber que siempre incluyen rasgos autobiográficos.

## 5. JULIUS FUCIK

### 5.1. Reportaje al pie del patíbulo (fragmento)

Mi testamento.

Yo no poseía más que mi biblioteca. La Gestapo la destruyó.

He escrito muchos artículos culturales y políticos, reportajes, estudios literarios y teatrales y críticas. Muchos de estos trabajos referíanse a un día dado, morían con él; dejadlos en paz. Pero algunos otros pertenecen a la vida. Yo confiaba en que Gusta podría reunirlos. Quedan pocas esperanzas. Ruego pues, al honesto camarada Lada Stoll hacer una selección y publicar cinco libros:

Artículos políticos y polémicos.

Una selección de reportajes sobre temas nuestros.

Una selección de reportajes sobre la URSS.

4. y 5. Artículos sobre la literatura y teatro.

Encontrará la mayor parte de esos trabajos en *Tvorbe*, *Rudé Pravo* y otros en *Kmeni*, *Prameni*, otros en *ProletKultu*, *Dobe*, *Socialistovi*, *Avant-garde*, etcétera.

En la casa del editor Girgal (al que admiro por la audacia demostrada al publicar mi libro: *Božena Nemcová*), los manuscritos del estudio sobre Julius Zeyer. En algún rincón de la casa que hace tiempo habitaron los Jelinek, los Vysusil y los Suchánek (hoy muertos casi todos), está escondida una parte de mi trabajo sobre Sabina y las notas sobre Jan Neruda.

Había empezado a escribir una novela sobre nuestra generación. Dos capítulos están en casa de mis padres, el resto, destruido, sin duda. He visto los manuscritos de algunos cuentos en el expediente de la Gestapo.

Al crítico literario que va a nacer lego mi amor por Jan Neruda. Es nuestro mejor poeta, el que vio por encima de nosotros en el porvenir. Pero aún no tenemos ningún crítico capaz de comprenderlo y de apreciarlo. Hay que destacar el Neruda proletario. Se le ha pegado a los faldones una etiqueta del idílico Malá Strana (antiguo barrio de la pequeña burguesía), sin darse cuenta que justamente este antiguo barrio idílico de Malá Strana lo consideraba un granuja; que nació en los límites de Smíchov, en un medio obrero, y que para ir al cementerio de Malá Strana para sus *Flores del Cementerio* estaba obligado a pasar frente a las usinas de Ringhofer. Sin eso no comprenderán a Neruda, desde *Flores del Cementerio* hasta el folletín del 1 de Mayo de 1890. Todos –hasta un hombre clarividente como Salda– han visto en el trabajo periodístico de Neruda un cierto freno a su labor poética. Esto no tiene sentido, puesto que el Neruda periodista ha sido capaz de escribir obras tan magníficas como *Baladas y Romances* o las *Canciones del Viernes*, y la mayor parte de *Motivos Simples*. El trabajo periodístico agota a menudo a su hombre; quizá lo dispersa un poco, pero lo une al lector, le enseña a crear hasta en poesía, sobre todo, cuando se trata de un periodista tan honesto. Sin los diarios, viviendo de un día para el otro, es posible que Neruda hubiera escrito muchos volúmenes de poemas. Pero ninguno podría sobrevivir a su siglo como sobrevivirán todas sus obras.

También el libro sobre Sabina quizá podría ser terminado por alguien. Lo merece.

A mis padres, por su amor y su sencilla nobleza, hubiera deseado asegurarles con mi trabajo, hecho también para ellos, un otoño asoleado. Que no se sientan tristes por el hecho de no tenerme consigo. “El obrero es mortal, el trabajo sigue viviendo”; en el calor y la luz que los rodeará yo estaré siempre junto a ellos.

Ruego a mis hermanas Liba y Verka hagan olvidar, con sus cantos, a mi padre y a mi madre que hay un vacío en nuestra familia. Ellas han tragado bastantes lágrimas cuando venían a vernos en las horas de visita del palacio Petschek. Pero la alegría vive en ellas, y por eso las quiero, y por eso nos queríamos todos. Son sembradoras de alegría; que jamás dejen de serlo.

A los camaradas que sobrevivirán a esta última batalla les estrecho fuertemente la mano. Por Gusta y por mí. Nosotros hemos cumplido con nuestro deber.

Y lo repito una vez más: hemos vivido por la alegría, por la alegría hemos ido al combate y por la alegría morimos. Que nunca la tristeza sea unida a nuestro nombre.

J.F.



## 5.2. JULIUS FUCIK: RESEÑA BIOGRÁFICA



**Julius Fucik (1903-1943)**

Nació el 23 de enero de 1903 en Praga, en el seno de una familia obrera. Estudió filosofía en la Universidad de Pilsen. En 1921 ingresó en el Partido Comunista y por esas mismas fechas se inició como crítico literario y teatral. Luego fue redactor de las publicaciones comunistas *Rude Pravo* y *Tvorba* en las que escribió reportajes sobre temas sociales y culturales. A comienzos de los años treinta realizó varios viajes a la Unión Soviética. Fruto de esos viajes es su obra documental *En la tierra donde el mañana ya es ayer*.

En 1936 se lo encontró como defensor del pueblo español contra el dictador Franco. Además trabajó en la formación de un gran frente alertando sobre el peligro de fascismo. En 1938 retoma la redacción de *Tvorba*, en momento en que el Partido Comunista movilizaba al pueblo por la independencia de la República. Con la aceptación del Pacto de Munich, el gobierno decretó la prohibición de todas las publicaciones del Partido Comunista. Fucik sigue escribiendo artículos en la clandestinidad. Un año después, el 15 de Mayo de 1939, la ocupación del territorio Checo es total por parte del ejército nazi. Buscado intensamente, vive en Praga, ocultándose en hogares obreros. En esa situación sigue estudiando la historia de la literatura checa y reestableciendo contactos con miembros del primer Comité Central ilegal del Partido Comunista. En nombre de la intelectualidad de su país escribe su *Carta abierta a Goebels*, ministro nazi de propaganda: “Pero si usted, calumniador infame, se imagina que nosotros, intelectuales checos, tenemos menos orgullo y menos carácter que el pueblo del que brotamos, si usted se figura, que podrá reducirnos o atemorizarnos para que nos alejemos y vayamos con la Gestapo contra el pueblo; si usted piensa todo eso, oiga nuestra respuesta que le reiteramos, no, nunca, jamás”

En 1941, al ser detenido el Comité Central, Fucik quedó a cargo de la dirección política y de la propaganda en la prensa. Además de asegurar la publicación ilegal de *Rude Pravo* editó la Constitución de la URSS y la Historia del Partido Comunista (Bolchevique) de la URSS. Miles de Comunistas y de patriotas checos fueron encarcelados y ejecutados. La Gestapo quería liquidar el combate clandestino y terminar con el órgano dirigente del PC. El 24 de abril de 1942 Julius Fucik cayó. El 25 de agosto del año siguiente, luego de feroces torturas, Fucik es juzgado en Berlín. Se le preguntó si reconocía haber ayudado

con sus actos a la Rusia bolchevique, a lo que respondió: “Sí, he ayudado a la URSS, he ayudado al ejército rojo, y eso es lo mejor que he hecho en mis 40 años [...] Me hice comunista porque no podía ni quería resignarme a sufrir el régimen capitalista [...] Ahora van a dictar su sentencia. Conozco su contenido. La muerte a ese hombre. Mi veredicto acerca de ustedes lo he dictado hace ya mucho tiempo, escrito con sangre de la gente honrada de todo el mundo: ¡Muera el fascismo, muera la esclavitud capitalista! ¡La vida al hombre! ¡El porvenir al comunismo!”

El 8 de septiembre de 1943 fue ejecutado en el presidio hitleriano de Plotzensee, en Berlín.

Su *Reportaje al pie del patíbulo* fue sacado de la cárcel hoja por hoja y publicado en 1945. Tuvo una resonancia internacional y se tradujo a ochenta idiomas.

## 6. GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

### 6.1. *Noticia de un secuestro* (fragmento)

Antes de entrar en el automóvil miró por encima del hombro para estar segura de que nadie la acechaba. Eran las siete y cinco de la noche en Bogotá. Había oscurecido una hora antes, el Parque Nacional estaba mal iluminado y los árboles sin hojas tenían un perfil fantasmal contra el cielo turbio y triste, pero no había a la vista nada que temer. Maruja se sentó detrás del chofer, a pesar de su rango, porque siempre le pareció el puesto más cómodo. Beatriz subió por la otra puerta y se sentó a su derecha. Tenían casi una hora de retraso en la rutina diaria, y ambas se veían cansadas después de una tarde soporífera con tres reuniones ejecutivas. Sobre todo Maruja, que la noche anterior había tenido fiesta en su casa y no pudo dormir más de tres horas. Estiró las piernas entumecidas, cerró los ojos con la cabeza apoyada en el espaldar, y dio la orden de rutina:

– A la casa, por favor.

Regresaban como todos los días, a veces por una ruta, a veces por otra, tanto por razones de seguridad como por los nudos del tránsito. El Renault 21 era nuevo y confortable, y el chofer lo conducía con un rigor cauteloso. La mejor alternativa de aquella noche fue la avenida de Circunvalar hacia el norte. Encontraron los tres semáforos en verde y el tráfico del anochecer estaba menos embrollado que de costumbre. Aun en los días peores hacían media hora desde las oficinas hasta la casa de Maruja, en la transversal Tercera n.84A-42 y el chofer llevaba después a Beatriz a la suya, distante unas siete cuadras.

Maruja pertenecía a una familia de intelectuales notables con varias generaciones de periodistas. Ella misma lo era, y varias veces premiada. Desde hacía dos meses era directora de Focine, la compañía estatal de fomento cinematográfico. Beatriz, cuñada suya y su asistente personal, era una fisioterapeuta de larga experiencia que había hecho una pausa para cambiar de tema por un tiempo. Su responsabilidad mayor en Focine era ocuparse de todo lo que tenía que ver con la prensa. Ninguna de las dos tenía nada que temer, pero Maruja había adquirido la costumbre casi inconsciente de mirar hacia atrás, por encima del hombro, desde el agosto anterior, cuando el narcotráfico empezó a secuestrar periodistas en una racha imprevisible.

Fe un temor certero. Aunque el Parque Nacional le había parecido desierto cuando miró por encima del hombro antes de entrar en el automóvil, ocho hombres la acechaban. Uno estaba al volante de un Mercedes 190 azul oscuro, con placas falsas de Bogotá, estacionado en la acera de enfrente. Otro estaba al volante de un taxi amarillo, robado. Cuatro, con pantalones vaqueros, zapatos de tenis y chamarras de cuero, se paseaban por las sombras del parque. El séptimo era alto y apuesto, con un vestido primaveral y un maletín de negocios que completaba su aspecto de ejecutivo joven. Desde un cafetín de la esquina, a media cuadra de allí, el responsable de la operación vigiló aquel primer episodio real, cuyos ensayos, meticulosos e intensos, habían empezado veintiún días antes.

El taxi y el Mercedes siguieron al automóvil de Maruja, siempre a la distancia mínima, tal como lo habían hecho desde el lunes anterior para establecer las rutas usuales. Al cabo de unos veinte minutos todos giraron a la derecha en la calle 82, a menos de doscientos

metros del edificio de ladrillos sin cubrir donde vivía Maruja con su esposo y uno de sus hijos. Había empezado apenas a subir la cuesta empinada de la calle, cuando el taxi amarillo lo rebasó, lo cerró contra la acera izquierda, y el chofer tuvo que frenar en seco para no chocar. Casi al mismo tiempo, el Mercedes estacionó detrás y lo dejó sin posibilidad de reversa.

Tres hombres bajaron del taxi y se dirigieron con paso resuelto al automóvil de Maruja. El alto y bien vestido llevaba un arma extraña que a Maruja le pareció una escopeta de culata recortada con un cañón tan largo y grueso como un catalejo. En realidad, era una Miniuzis de 9 milímetros con un silenciador capaz de disparar tiro por tiro o a ráfagas de treinta balas en dos segundos. Los otros dos asaltantes estaban también armados con metralletas y pistolas. Lo que Maruja y Beatriz no pudieron ver fue que del Mercedes estacionado detrás descendieron otros tres hombres.

Actuaron con tanto acuerdo y rapidez, que Maruja y Beatriz no alcanzaron a recordar sino retazos dispersos de los dos minutos escasos que duró el asalto. Cinco hombres rodearon el automóvil y se ocuparon de los tres al mismo tiempo con un rigor profesional. El sexto permaneció vigilando la calle con la metralleta en ristre. Maruja reconoció su presagio.

– Arranque, Ángel –le gritó al chofer–. Súbase por los andenes, como sea, pero arranque.

Ángel estaba petrificado, aunque de todos modos con el taxi delante y el Mercedes detrás carecía de espacio para salir. Temiendo que los hombres empezarán a disparar, Maruja se abrazó a su cartera como a un salvavidas, se escondió tras el asiento del chofer, y le gritó a Beatriz:

– Bótese al suelo.

– Ni de vainas –murmuró Beatriz–. En el suelo nos matan.

Estaba trémula pero firme. Convencida de que no era más que un atraco, se quitó con dificultad los dos anillos de la mano derecha y los tiró por la ventanilla, pensando: “Que se frieguen”. Pero no tuvo tiempo de quitarse los dos de la mano izquierda. Maruja, hecha un ovillo detrás del asiento, no se acordó siquiera de que llevaba puesto un anillo de diamantes y esmeraldas que hacía juego con los aretes.

Dos hombres abrieron la puerta de Maruja y otros dos la de Beatriz. El quinto disparó a la cabeza del chofer a través del cristal con un balazo que sonó apenas como un suspiro por el silenciador. Después abrió la puerta, lo sacó de un tirón, y le disparó en el suelo tres tiros más. Fue un destino cambiado: Ángel María Roa era chofer de Maruja desde hacía sólo tres días, y estaba estrenando su nueva dignidad con el vestido oscuro, la camisa almidonada y la corbata negra de los chóferes ministeriales. Su antecesor, retirado por voluntad propia la semana anterior, había sido el chofer titular de Focine durante diez años.

Maruja no se enteró del atentado contra el chofer hasta mucho más tarde. Sólo percibió desde su escondite el ruido instantáneo de los cristales rotos, y enseguida un grito perentorio casi encima de ella: “Por usted venimos, señora. ¡Salga!”. Una zarpa de hierro la agarró por el brazo y la sacó a rastras del automóvil. Ella resistió hasta donde pudo, se cayó, se hizo un raspón en una pierna, pero los dos hombres la alzaron en vilo y la

llevaron hasta el automóvil estacionado detrás del suyo. Ninguno se dio cuenta de que Maruja estaba aferrada a su cartera.

Beatriz, que tiene las uñas largas y duras y un buen entrenamiento militar, se le enfrentó al muchacho que trató de sacarla del automóvil. “¡A mí no me toque!”, le gritó. Él se crispó, y Beatriz se dio cuenta de que estaba tan nervioso como ella, y podía ser capaz de todo. Cambió de tono.

– Yo me bajo sola –le dijo–. Dígame qué hago.

El muchacho le indicó el taxi.

–Móntese en ese carro y tírese en el suelo –le dijo–. ¡Rápido!

Las puertas estaban abiertas, el motor en marcha y el chofer inmóvil en su lugar. Beatriz se tendió como pudo en la parte posterior. El secuestrador la cubrió con su chamarra y se acomodó en el asiento con los pies apoyados encima de ella. Otros dos hombres subieron: uno junto al chofer y otro detrás. El chofer esperó hasta el golpe simultáneo de las dos puertas, y arrancó a saltos hacia el norte por la avenida Circunvalar. Sólo entonces cayó Beatriz en la cuenta de que había olvidado la cartera en el asiento de su automóvil, pero era demasiado tarde. Más que el miedo y la incomodidad, lo que no podía soportar era el tufo amoniacal de la chamarra.

El Mercedes en que subieron a Maruja había arrancado un minuto antes, y por una vía distinta. La habían sentado en el centro del asiento posterior con un hombre a cada lado. El de la izquierda la forzó a apoyar la cabeza sobre las rodillas en una posición tan incómoda que casi no podía respirar. Al lado del chofer había un hombre que se comunicaba con el otro automóvil a través de un radioteléfono primitivo. El desconcierto de Maruja era mayor porque no sabía en qué automóvil la llevaban –pues nunca supo que se había estacionado detrás del suyo– pero sentía que era nuevo y cómodo, y tal vez blindado, porque los ruidos de la avenida llegaban en sordina como un murmullo de lluvia. No podía respirar, el corazón se le salía por la boca y empezaba a sentir que se ahogaba. El hombre junto al chofer, que actuaba como jefe, se dio cuenta de su ansiedad y trató de calmarla.

– Esté tranquila –le dijo, por encima del hombro–. A usted le estamos llevando para que entregue un comunicado. En unas horas vuelve a casa. Pero si se mueve le va mal, así que estese tranquila.

También el que la llevaba en las rodillas trataba de calmarla. Maruja aspiró fuerte y espiró por la boca, muy despacio, y empezó a recuperarse. La situación cambió a las pocas cuerdas, porque el automóvil encontró un nudo de tránsito en una pendiente forzada. El hombre del radioteléfono empezó a gritar órdenes imposibles que el chofer del otro carro no lograba cumplir. Había varias ambulancias atascadas en alguna parte de la autopista, y el alboroto de sus sirenas y los pitazos ensordecedores eran para enloquecer a quien no tuviera los nervios en su lugar. Y los secuestradores, al menos en aquel momento, no los tenían. El chofer estaba tan nervioso tratando de abrirse paso que tropezó con un taxi. No fue más que un golpe, pero el taxista gritó algo que aumentó los nervios de todos. El hombre del radioteléfono dio la orden de avanzar como fuerza, y el automóvil escapó por sobre andenes y terrenos baldíos. Ya libre del atasco siguió subiendo. Maruja tuvo la impresión de que iban hacia La Calera, una cuesta del cerro muy concurrida a esa hora. Maruja recordó de pronto que tenía en el bolsillo de la chaqueta unas semillas de

cardamomo, que son un tranquilizante natural, y les pidió a sus secuestradores que le permitieran masticarlas. El hombre de su derecha la ayudó a buscarlas en el bolsillo, y se dio cuenta de que Maruja llevaba la cartera abrazada. Se la quitaron, pero le dieron el cardamomo. Maruja trató de ver bien a los secuestradores, pero la luz era muy escasa. Se atrevió a preguntarles: “¿Quiénes son ustedes?”. El del radioteléfono le contestó con la voz reposada:

– Somos del M-19.

Una tontería, porque el M-19 estaba ya en la legalidad y haciendo campaña para formar parte de la Asamblea Constituyente.

– En serio –dijo Maruja–. ¿Son del narcotráfico o de la guerrilla?

– De la guerrilla –dijo el hombre de adelante–. Pero esté tranquila, sólo la queremos para que lleve un mensaje. En serio.

Se interrumpió para dar la orden de que tiraran a Maruja en el suelo, porque iban a pasar por un retén de la policía. “Ahora no se mueve ni diga nada, o la matamos”, dijo. Ella sintió el cañón de un revólver en el costado y el que iba a su lado terminó la frase.

– Le estamos apuntando.

Fueron unos diez minutos eternos. Maruja concentró sus fuerzas, masticando las pepitas de cardamomo que la reanimaban cada vez más, pero la mala posición no le permitía ver ni oír lo que hablaron con el retén, si es que algo hablaron. La impresión de Maruja fue que pasaron sin preguntas. La sospecha inicial de que iban hacia La Calera se volvió una certidumbre, y eso le causó un cierto alivio. No trató de incorporarse, porque se sentía más cómoda que con la cabeza apoyada en las rodillas del hombre. El carro recorrió un camino de arcilla, y unos cinco minutos después se detuvo. El hombre del radioteléfono dijo:

– Ya llegamos.

## 6.2. EL TALLER DE NARRATIVA PERIODÍSTICA DE GARCÍA MÁRQUEZ.

### TESTIMONIO PERSONAL

DENTRO DE LAS AGUAS TERMALES, a cuarenta y cinco grados centígrados, habrían de desintegrarse los temores que momentos antes surgieron cuando apareció un inusual viento matutino cargado de azufre. Estas aguas, localizadas en la exhacienda de San Joaquín de la Azufrosa en el desierto mexicano de Coahuila y Nuevo León, están dotadas de misterio y de historias extraordinarias y sorprendentes: de éstas bebieron dinosaurios y fueron utilizadas por los antiguos pobladores nómadas de estas tierras, así como por los insurgentes como el Padre Hidalgo y los revolucionarios como Pancho Villa, además de que sirvieron para las sesiones de taumaturgos como el Niño Fidencio. Las “maravillosas y curativas” aguas de San Joaquín de la Azufrosa han adquirido fama como “la mejor clínica del mundo”, donde “el mejor médico es Dios y cura por conducto de estas aguas”; toda una reputación milagrosa que convoca a cientos de personas que arriban al balneario a pie, en lujosos automóviles o hasta en helicópteros. Uno podrá resistirse a la idea pero ya con el cuerpo cubierto por el agua, “en un baño que no debe durar más de cinco minutos por prescripción médica”, surge la sensación de un masaje invisible que relaja articulaciones, músculos y una tensión que había crecido por ese extraño viento que pude sentir al momento de entrar *en pelotas* al manantial.

– ¿Ese aire cargado de azufre anunciaría una desgracia? –Pienso ahora.

Ese aire me traería, al menos, la idea de un reportaje que después cubriría el requisito fundamental para concursar por uno de los doce lugares que la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano disponía para un taller sobre narrativa periodística que el escritor y periodista colombiano Gabriel García Márquez conduciría en Monterrey, México, los días lunes 21 a miércoles 23 de septiembre de 1998.

GARCÍA MÁRQUEZ se había vuelto para mí una obsesión casi religiosa. Un día de mi adolescencia descubrí sobre el peinador de mi madre, junto a un ejemplar de la Biblia, un libro que me pareció –y me sigue pareciendo– sumamente divertido pero igualmente revelador en cuanto a lo que supone la liberación, a través de la imaginación, de los espacios simultáneos de lo real: *Cien años de soledad*, novela que leí y releo como una gran crónica –la de la genealogía de los Buendía– en un lugar –Macondo– tan imaginario como real. Recuerdo que preguntaba algo así la primera vez que registre esa obra en mi memoria:

– ¿Qué tan real puede ser lo imaginario del acto de amor entre José Arcadio y Ursula, que fornican temerosos de que el fruto de su incesto sea un hijo con cola de cerdo?

Al final de mi adolescencia, a los dieciocho años de edad, cuando ingresé al mundo del periodismo, el poeta Genaro Huacal me regaló un pequeño librito publicado por la editorial Oveja Negra en 1976 con crónicas y reportajes del colombiano de Aracataca. Y pensé: “¡Estupendo!” La faceta periodística de García Márquez me abrió los ojos en pleno arranque de mis estudios profesionales de Ciencias de la Comunicación y me hacía entender que, no obstante una formación académica, mi encuentro con el periodismo no debía estar encadenado ni debía implicar un paso obligado o forzoso. La cercanía de García Márquez con el periodismo se da de un modo natural, fluyendo sin obstáculos, sin

reglas ni esquemas ortodoxos. “La fórmula mágica del aprendizaje y de la experiencia está en la vida”, suele decir este hombre que a los diecinueve años de edad, siendo el peor estudiante de Derecho, empezó su carrera como redactor de notas editoriales y fue subiendo poco a poco y con mucho trabajo por las escaleras de las diferentes secciones hasta alcanzar el máximo nivel como reportero raso en diarios como *El Espectador* de Bogotá. La obra periodística de García Márquez (particularmente la de esos años cincuenta y sesenta contenida en ese librito que me regalaron, así como el reportaje *Noticia de un secuestro* que le exigió dos años de redacción y la labor que actualmente desempeña como propietario y directivo del semanario colombiano *Cambio*, permitiéndose volver a elaborar sistemáticamente materiales periodísticos como esos formidables perfiles de personajes como Bill Clinton y Hugo Chávez que también ha publicado *El País*) me ha revelado, junto con otras lecturas de la obra de Hemingway por ejemplo o de John Reed, Truman Capote y los personajes del *New Journalism*, que habría que mirar ciertamente al periodismo de una manera no académica, o menos académica, para empezar a romperle su cuadratura, para desarrollarlo de otro modo, de un modo más libre, menos esbozado.

PARA CUANDO CONCLUÍ mis estudios de licenciatura, en 1992, ya tenía una experiencia laboral de cuatro años y la certeza de una visión sobre el ejercicio periodístico. Había pasado de *El Nacional de Nuevo León* a *El Porvenir*, y estaba a punto de ingresar a *El Norte*. En esos momentos estaba muy interesado –como lo sigo estando– por reunir bibliografía y materiales de y sobre periodismo. García Márquez ocupa el primer sitio de mis ficheros ordenados no precisamente alfabéticamente. En este contexto conservo una noticia que apareció el martes 8 de octubre de 1996 en la sección de Cultura de *Reforma*, que inmediatamente pensé en enviar enmarcar cuando leí:

#### EL PERIODISMO ES EL MEJOR OFICIO

Los Ángeles (EFE). - Para Gabriel García Márquez no hay ninguna duda: “El periodismo es el mejor oficio del mundo”. Premio Nobel de Literatura 1982, García Márquez habló ayer en una sala ante muchos periodistas consumados y algunos aprendices, reunidos en torno a la 52 Asamblea General de la Sociedad Interamericana de Prensa.

No se trataba de una simple declaración, ni de ninguna improvisación del escritor ante el pleno de la SIP. Era toda una declaración de principios: el evangelio de García Márquez que varias semanas después la sección Cultura de *Crónica* publicaba a dos planas. En ese ya célebre discurso, el Nobel ofrece una apología del periodismo como género literario y reflexiona sobre la crisis que sin embargo experimenta el periodismo como una actividad que, a pesar del respaldo académico que se le ha dado con la creación de escuelas, “la mayoría de los graduados llegan con deficiencias flagrantes [...] y desvinculados de la realidad y de sus problemas vitales, y primando un afán de protagonismo sobre la vocación y las aptitudes congénitas”.

García Márquez explicaba –y lo sigue sosteniendo– que ante tal situación debe retornarse al sistema primario de enseñanza del periodismo mediante talleres prácticos en



pequeños grupos, con un aprovechamiento crítico de las experiencias históricas, es decir, rescatar para el aprendizaje el espíritu de la tertulia de las cinco de la tarde. Me enteraba entonces como un grupo de periodistas estaba tratando de desarrollar para toda América Latina, desde Cartagena de Indias, un sistema de talleres experimentales e itinerantes a través de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano que preside precisamente él; una experiencia piloto con periodistas para trabajar sobre una especialidad específica –reportaje, edición, entrevistas, crónica– bajo la dirección de un veterano del oficio como Alma Guillermoprieto, Terry Anderson, Tomás Eloy Martínez, Phil Bennet, Horacio Bervitsky, Tim Golden y Miguel Ángel Bastenier, entre otros. ¿Que cómo se puede acceder a estos talleres? En aquel momento, como ahora, a través de una convocatoria pública de la Fundación; los aspirantes deben presentar una autobiografía narrada de dos hojas de extensión como máximo, en la que se haga énfasis en la experiencia profesional, así como una carta de referencia sobre los requisitos de edad (menores de treinta años) y experiencia (mínimo de tres años) firmada por un editor o directivo del medio al cual están vinculados como empleados o *freelance*, además de copias legibles de dos trabajos periodísticos (crónica o reportaje, según el taller): el mejor y el peor que hayan publicado, a su juicio. La duración de cada taller, cuya matrícula oscila entre los 400 dólares, depende de la disponibilidad del maestro invitado, generalmente no más de una semana; y se caracterizan porque el maestro no pretende ilustrar a sus talleristas con dogmas teóricos y prejuicios académicos, sino foguearlos en mesa redonda con ejercicios prácticos, para tratar de transmitirles sus experiencias en la carpintería del oficio, “pues el propósito –ha dicho García Márquez– no es enseñar a ser periodistas sino mejorar con las prácticas a los que ya lo son, tampoco se hacen exámenes ni evaluaciones finales, ni se expiden diplomas ni certificados de ninguna clase: la vida se encargará de decidir quién sirve y quién no sirve”.

COMO REPORTERO de la sección de Cultura del periódico *El Norte* me entusiasmaba la idea de solicitar un lugar en uno de esos talleres de la Fundación, particularmente para el programado con García Márquez el mes de enero de 1997 en la Ciudad de México. Estaba seguro de conseguirlo. Solamente las malas artes de cubileteros –hablando en términos garciamarquianos– harían que no asistiera, pero en ningún caso porque mis méritos no hubieran sido los más propicios. Sin embargo, los directivos del diario recibieron una invitación para ocupar una plaza en ese taller, asignándosela a otro compañero que meses después abandonaría el periódico y el periodismo para ocuparse de otros asuntos que no vienen al caso mencionar aquí.

– ¡Putra madre! ¡Pero lo que yo hago sí son verdaderos reportajes y formidables entrevistas! –reprochaba mi vanidad tan golpeada que estaba a punto de revelar que ese famoso taller era ya algo así como un oscuro objeto del deseo.

La situación se volvió muy desagradable para mí en el periódico. Me entristeció mucho quedar descartado para el taller, tanto así que eso terminó por convertirse en la gota que derramó el vaso con agua: renuncié al periódico con el ánimo de escenificar la leyenda de que el genial José Alvarado había orinado en la mismísima puerta principal de *El Norte* como reproche a la campaña de desprestigio animada por el diario de la familia Junco y que le obligó a renunciar a la Rectoría de la Universidad de Nuevo León. Preferí mejor marcharme tranquilo y con el deseo de emprender un ejercicio profesional por la

libre y con un esfuerzo que no espera recibir nada de nadie salvo lo que se cosecha: comencé a colaborar para la televisión cultural regiomontana, así como para periódicos mexicanos como *La Jornada* de la Ciudad de México, *Siglo 21* de Guadalajara y en la edición Monterrey de *El Financiero*, además de que recibiría la invitación de la Universidad Autónoma de Nuevo León para dirigir el quincenario *Vida Universitaria*; comencé también a retomar proyectos pendientes como la idea de un libro de entrevistas y la solicitud de una plaza para el Master de Periodismo Profesional y Prensa de Calidad que cada año imparten en Madrid el periódico *ABC* y la Universidad Complutense.

En una suerte de *freelance*, la vida marchaba bien. Sorprendentemente bien, tanto que en agosto de 1998 recibí un *e-mail* por parte de la Secretaría del Master de *ABC* solicitando mi presencia en Madrid para someterse a unos exámenes que de aprobarlos me aceptarían para el curso que arrancaría el 13 de octubre. En eso estaba, preparándome para ese primer viaje a la capital española, cuando recibí la convocatoria para el taller de García Márquez en Monterrey.

– ¡Oh, no! ¡Esto es importante!

Envié a Cartagena de Indias la autobiografía, la carta referencia de mi vínculo como colaborador de *La Jornada* y copias del reportaje de las aguas termales de San Joaquín de la Azufrosa y de otro sobre el muralista Siqueiros. ¡Vaya suerte! El 15 de septiembre recibía vía fax por parte de la Fundación la confirmación de que había sido seleccionado como integrante del grupo de doce periodistas que participarían en las sesiones conducidas por García Márquez.

Pero, claro, cómo iba a saber que todo habría de coincidir. Precisamente la fecha de realización del taller, del lunes 21 al 23 de octubre, era la misma en que la Secretaría del Master de *ABC* tenía programado realizar esos exámenes de preselección. ¿Cómo resuelvo este asunto? Entre mi conciencia y las consultas que hacía al respecto, Carmen Rigalt, escritora y periodista de *El Mundo*, con quien tengo una amistad que inició vía Internet digna de contarse en otra ocasión, me ofreció una respuesta definitiva:

– *Gabo* es mi dios.

ANTES DE VIAJAR A MADRID decidí asistir al encuentro con ese señor, creador y dueño del universo del realismo mágico, en un retiro de tres mañanas, plenas de conversaciones entre un hombre sabio, abierto y disponible y doce jóvenes reporteros mexicanos, guatemaltecos y colombianos con infinidad de preguntas en la cabeza que poco a poco fueron desnudando sueños y ambiciones, dudas y esperanzas que encontraron consejo y estímulo en cada gesto del profesor, en cada frase tan contundente que registro en citas directas a pesar de que a *Gabo* –como permitió que también le llamáramos –el empleo desafortunado de comillas en declaraciones falsas o ciertas permite equívocos inocentes o deliberados, manipulaciones malignas y tergiversaciones venenosas que le dan a la noticia la magnitud de un arma mortal.

Para evitar esos accidentes, la Fundación advierte que, como el taller tiene como objetivo la formación profesional de los asistentes, no habría entrevistas y que no se admitiría en el salón el uso de grabadoras, ese instrumento que para él no es más una evolución de la humilde libreta de apuntes que tan buenos servicios prestó en los orígenes del oficio pero que nunca sustituirá a la memoria, “puesto que la grabadora oye pero no escucha, repite como un loro digital pero no piensa, es fiel pero no tiene corazón porque al

fin de cuentas su versión literal no será tan confiable como la de quien pone atención a las palabras vivas del interlocutor”.

Precisamente el uso de la memoria y de la inteligencia cuando se observa y escucha fue uno de los temas de García Márquez; particularmente para mi aleccionador, puesto que con la ansiedad de formularle muchas preguntas descuidé algunas intervenciones de los compañeros.

– Pon atención: no estás escuchando por pensar en la pregunta. –Me reprochó con justa razón y derecho al desatender las explicaciones que María Teresa del Riego Cortinas, del *Reforma*, ofrecía en torno a su experiencia como corresponsal de ese diario en Chiapas.

Sin una pedagogía dogmática del periodismo, pues al fin y al cabo no estamos proponiendo un nuevo modelo de enseñarlo sino tratando de inventar otra vez el viejo modo de aprenderlo, el taller de García Márquez es tal como lo había leído en los testimonios (algunos originales y emotivos como el de Renato Ravelo de *La Jornada*, escrito a manera de carta dirigida a su hijo recién nacido, o estupendamente literario como el de César Romero Jacobo de *Reforma*) que daban cuenta de cómo al parecer no se cansa de predicar, una y otra vez, lo nefasto de la grabadora y el uso de citas directas, por ejemplo.

– Supongo que García Márquez advierte lo cíclico de sus talleres –me ha dicho mi buen amigo y colega César Cepeda, de *El Norte*, también discípulo del autor de *El amor en los tiempos del cólera*. Lo fantástico –le he comentado a César- es escucharle de frente: saboreando la musicalidad de su voz caribeña y mirándole su sonrisa de dientes blanquecimos y perfectos.

AL MARGEN del posible debate sobre lo necesario o no de un taller para pulir el talento con el que se nace o que se quiere aprender, el conducido por García Márquez resulta estimulante en cuanto a la experiencia de sentir entrañablemente la presencia del personaje que, por otra parte, provocó en Monterrey la expectación inédita de su primera visita pública a la capital de Nuevo León (lo cual le sometió, como si poco tuviera entonces –y también ahora- con la escritura de sus memorias *Vivir para contarlo* y el rodaje que el cineasta mexicano Arturo Ripstein dirigía en esos momentos en el puerto de Veracruz de la versión fílmica de *El Coronel no tiene quien le escriba*, a una agenda de actos privados propios de sus anfitriones: los directivos de la empresa regiomontana de cementos, Cemex, que patrocina junto con la UNESCO las actividades de la Fundación, así como de Nina Zambrano, presidenta del Museo de Arte Contemporáneo donde tuvo sede el taller).

– ¡Están asustados! –exclamó García Márquez al ingresar al salón y mirar los rostros atónitos, absortos, de quienes por primera vez le dan la mano. Pero paré un momento la emoción. Conseguí controlarme y calmar esos nervios que por poco hacen que tire el juguito de naranja que nos habían ofrecido. La idea de volverme loco de felicidad me atraía de un modo claramente tortuoso: quería darle un abrazo, tomarle por supuesto una fotografía y ponerle en mano algunos ejemplares de su obra para que me los firmara; comportarme como lo haría cualquier fan ante el *superstar* que quizá nunca más volverá a tener enfrente. Pero no el primer día, claro, pensé. No tiene sentido quedar en ridículo antes de que empiece el taller.

Formal, casi como uno de esos *cachacos* colombianos tan elegantes y caballerosos que hacen que a su mujer Mercedes le parezca que así lo está volviendo la inminencia de una

vejez que por fortuna está muy retrasada a sus setenta años de edad; vestido con camisa negra y saco de cuadritos, reclinado en el sillón ejecutivo que le dispusieron en la cabecera de la mesa, García Márquez inauguró sin protocolos el taller, para el que se había pedido la lectura de ese texto que parece un cuento pero que en realidad es una entrevista registrada en primera persona: *Relato de un naufrago*; la antología de fantásticas crónicas y estupendos reportajes, correspondientes a su etapa venezolana de los años cincuenta: *Cuando era feliz e indocumentado*; y el grandioso reportaje novelado *Noticia de un secuestro*. Además de que, para discusión y ejercicio práctico, también se había pedido leer el informe del fiscal Kenneth Starr sobre el caso Lewinsky que por esos días estaba archí difundido, y que García Márquez pensaba que estaba escrito por un estupendo narrador anónimo.

¿Que con cuál tema arrancó el taller? El problema resulta siempre, precisamente, el comienzo. Y por el comienzo de un reportaje, sus complicaciones y posibilidades, empezó a hablar García Márquez: El reportaje es como una salchicha: debes saber dónde empieza y dónde acaba, porque si no la vas llenando de datos y nunca acabas. Por eso recomendó pensar en lo que más te haya gustado de la historia reportada, quizá una anécdota. Y escribelo; siempre es difícil, pero siempre sale y te impulsa a seguir. Asimismo aconsejó que hay que tener frialdad para escribir bien caliente, es decir: someterse a la angustia infernal que supone el que en cada línea se procure dar humanidad, vida y suspenso al texto periodístico, puesto que finalmente dónde tú te aburras, el lector también se aburrirá.. Hay que dar a conocer el hecho como si el lector hubiera estado ahí, da igual que la noticia se haya olvidado porque cuando el lector se encuentre con el final de la historia se acordará del principio. El truco está en transmitir emociones en las historias cotidianas; toda historia bien contada debe ser también la historia de la humanidad.

¡Pero un momento! Antes de avanzar, García Márquez deseaba conocer el *background* de los muchachos. Y preguntó:

– ¿Cuál es el mejor reportaje que han leído?

Marianne Ponsford, de la revista *Cromos* de Bogotá, mencionó el trabajo que la formidable cronista latinoamericana Alma Guillermoprieto había publicado recientemente sobre Cuba.

– Alma es nuestra tallerista estrella –afirmó orgulloso García Márquez.

Mencioné entonces en mi turno que en busca de literatura sobre el deporte más popular del planeta, a propósito del Mundial de Francia, descubrí un libro de reportajes fenomenales del extraordinario reportero polaco Ryszard Kapuscinski: *La guerra del fútbol*, título del trabajo principal dedicado al registro de los hechos bélicos entre Honduras y El Salvador originados por la lucha de las respectivas selecciones por clasificarse para el campeonato que se celebraría en México durante 1970.

García Márquez asintió:

– Sí, Kapuscinski es muy bueno. Queremos invitarlo a impartir un taller.

Como ya puede saberse, García Márquez piensa que los recursos literarios como los empleados por personajes como Guillermoprieto o Kapuscinsky son válidos para los géneros periodísticos: el periodismo es un género literario y así hay que asumirlo y desarrollarlo; hay una dignidad del periodista fundada en el hecho de que es un escritor;

hay que vivir para ser escritores. Y la prueba está, mencionó, en la naturaleza de relatos-reportajes con más de dos siglos de vida como *Diario del año de la peste* de Daniel de Foe. El reportaje es entonces, para García Márquez, el relato de un acontecimiento, un cuento de lo que pasó: un género literario asignado al periodismo para el que se necesita ser un narrador esclavizado a la realidad.

Tal y como lo hizo al contar en primera persona la historia de Luis Alejandro Velasco en *Relato de un naufrago*, García Márquez explicó que al buscar narrar una historia, cuya forma como crónica o reportaje por ejemplo será exigida por el hecho mismo, lo ideal es tener todos los detalles, hasta los más mínimos.

Tampoco se trata de describir todo, dijo, sino utilizar imágenes, metáforas; incluso fundamentar la fuerza del relato en el uso de adjetivos no tanto en el hecho mismo sino en los personajes y las atmósferas. Describir siempre es complicado y a veces nos quedamos a medias: hay que buscar esos datos por el lado del corazón, por la intuición: describir es hablar de la sensación que nos suscita.

– ¿Ser fiel a los hechos es ser fiel necesariamente a la verdad?

– Los hechos no suponen siempre la verdad –respondió. Hay que investigarlos, revisarlos, analizarlos. Pero todo depende de los hechos, hasta dónde puedan verificárseles, pero lo fundamental es no inventar nada ni tergiversar.

García Márquez tiene establecido que una de las reglas ha de pasar por la honestidad, y por la certeza de que la objetividad no existe pero hay que aparentar que existe, puesto que la verdad es un problema de conciencia y de criterio en cuanto a saber qué es lo que puede dar más credibilidad. Mi trabajo es convencer al lector de que me crea, pero no lo complazco. El periodista debe creer en lo que hace. En el oficio del reportero se puede decir lo que se quiera con dos condiciones: que se haga de forma creíble y que el periodista sepa en su conciencia que lo que escribe es verdad. Así confiesa que no hay sólo episodio de mis libros que no esté alimentado de la realidad.

En este contexto reveló que el personaje de Samuel Burkart del fantástico reportaje *Caracas sin agua*, contenido en *Cuando era feliz e indocumentado*, no es otro que él mismo, es decir: el reportaje desde la perspectiva personal, desde la implicación del reportero en el hecho. La singular aventura de un ingeniero alemán por conseguir una botella de agua mineral para resolver el problema diario de la afeitada, en medio de la crisis y el pánico por la ausencia del vital líquido en la capital venezolana en junio de 1958, no es otra que la asfixia que el colombiano experimentó en el apartamento que ocupaba en el barrio de San Bernardino cuando en temporadas de sequía penetrante, como la histórica de ese momento, tenía que reservar cinco centímetros cúbicos de agua para rasurarse al día siguiente.

– ¿Y dónde queda la ética? –Se le pregunta al Nobel.

– La ética no es una condición ocasional, sino que debe acompañar siempre al periodismo como el zumbido al moscardón. Para García Márquez, la ética es un problema de conciencia y el más peligroso en desarrollar.

Aunque todos los métodos son legales para conseguir una historia verdadera, hasta disfrazarse como Gabriela Fonseca de *La Jornada* lo recordó que así lo hacía el extraordinario alemán Günter Wallraff que se hacía pasar por turco para denunciar el

maltrato a los inmigrantes o que cambiaba de identidad para revelar el tejemaneje de un diario sensacionalista como el *Bild*, para García Márquez hoy en día las fronteras de la ética en el periodismo se están esfumando. El caso Lewinsky, por ejemplo, le evidenció que no hay derecho a revelar la vida privada de esa forma y que la mentira no es un delito cuando se trata de preservar la vida privada, tal como considera que bien lo hizo en su momento su amigo Bill Clinton.

– ¿Cómo evitar el sensacionalismo?

– Está en tú sabiduría –respondió de tajo. Se necesitan muchas virtudes para ser escritor y periodista, igual se requiere talento para ir creando personajes y situaciones: la vocación de narrador es congénita: se tiene o no se tiene; y el que no la tiene jamás la tendrá: nunca podrá contar un cuento, es algo así como el que no tiene voz para cantar.

CADA PALABRA DE GABO fue apuntada por los talleristas en ejercicios angustiantes: nadie quería dejar al viento nada. Nadie quería perder esa expresión que en otras circunstancias daría la nota. Ah, la naturaleza del reportero, base del andamiaje periodístico. La virtud más importante de un reportero es la compasión, consideró García Márquez que trazó, desde esa perspectiva, dos perfiles, reporteros o redactores de dos tiempos: los de noticias y los de reportajes de esas noticias. Opinó que las ediciones dominicales de algunos medios iberoamericanos están abriendo la posibilidad de dignificar al oficio, volviendo a producir trabajos que permiten un seguimiento de los hechos, lo cual piensa que es lo que finalmente a la gente le agrada: conocer historias. Lo que más le interesa a la gente es lo que le sucede a la gente. Por eso no logra entender cómo es que una vez de visita en Madrid una reportera le solicitó una entrevista, ofreciéndole mejor a cambio la invitación a que le acompañara junto a Mercedes durante toda la mañana; al final de la jornada, después de la comida, la redactora volvió a pedirle la conversación: ¡Cómo es posible! Cualquier periodista de primera línea nunca disimula la ansiedad de dar lo que fuera por un minuto a solas con el Nobel y ella había estado con él todo el tiempo necesario como para trazar un buen perfil en el contexto de una mañana de visita por la capital española.

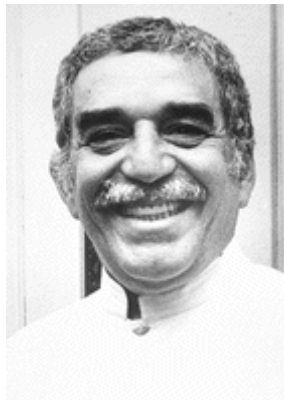
Sin embargo reconoció que siempre hay que advertir la importancia de la noticia por sentido del honor, y que la noticia es más importante que el cierre de edición. En tal contexto, y tras conocer la experiencia contada por los colegas centroamericanos de *Prensa Libre*, Pavel Arellano y Luisa Fernanda Rodríguez, sobre la cobertura detectivesca en torno al asesinato del Obispo de Guatemala, García Márquez manifestó su reserva ante el sentido intrépido del oficio: ante la certidumbre de la muerte, piénsalo dos veces: lo más importante es estar vivo; siempre hay que trazar los límites de la historia al iniciar un trabajo periodístico, aunque uno se engolosina sin remedio hasta la muerte.

Sobre los modos de recoger información, García Márquez explicó que no hay que ser víctimas ni esclavos de las fuentes y que como la información es la información no tiene caso citar las fuentes cuando el reportero sabe esa información, es decir, eliminar los “dijo” y los “expresó” por una narración directa y fluida de los hechos tal y como si se hubiera estado ahí. Así armó *Noticia de un secuestro*. Se confesó que nunca fue un buen entrevistador en cuanto a desarrollar el género mismo, aunque sí como recurso para conseguir información.

Las reporteras de *El Norte*, Silvia Ruano y Leticia Lozano, expresaron el deseo de conocer el secreto para superar las relaciones con editores que de pronto cortan las alas para elaborar un texto periodístico fuera de las convenciones, precisamente cómo él lo sugiere. Gabo es un mago pero la varita mágica tiene limitaciones: sabe muy bien que hubiera tenido esa infinidad de problemas laborales de no haber sido quien precisamente es. Reconoció que efectivamente el editor (el jefe de sección o redactor jefe) tiene demasiado poder y que la profesión está llena de obstáculos. Lo único es hacer lo que uno cree que debe de hacer y hacerlo honestamente.

EL FINAL de las tres jornadas ocurrió con la firma de libros; cada uno de los tallerista trasladó hasta el salón una cantidad suficiente de volúmenes como para armar una pequeña biblioteca dedicada al Nobel. Les pido ser el primero: en una hora saldría el avión que, con escala en la ciudad de México, me llevaría a Madrid para resolver esos exámenes que debía acreditar para asistir al Master de *ABC*. En pleno vuelo sobre el Atlántico pensaba en lo intensamente maravilloso de esa semana de septiembre que me brindó la oportunidad de conocer y escuchar a García Márquez y la posibilidad de estudiar en Madrid. ¡Qué emocionante! Aunque luego me surgiría una sospecha en torno a eso que dice García Márquez de que la vocación es la única condición humana que alguna vez ha logrado derrotar al amor. Que me lleve muy lejos el extraño viento de las aguas termales de San Joaquín de la Azufrosa si un día les niego un beso y un abrazo a mis mujeres, Marisa, Teresita y Camila, por preferir mantenerme ante el ordenador.

### 6.3. GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: RESEÑA BIOGRÁFICA



**Gabriel García Márquez (1928)**

Nació en Aracataca, Colombia, en 1928. Fue criado por sus abuelos, quienes acostumbraban a contarle relatos, fábulas, e historias desde que era muy pequeño, lo que indudablemente llegaría a ser una fuente de inspiración perdurable para el escritor. García Márquez estudió derecho aunque no terminó estos estudios universitarios. Prefirió dedicarse al periodismo. Fue colaborador regular de varios periódicos. Su primer libro, *La Hojarasca*, se publicó en 1955, seguido por *El coronel no tiene quien le escriba*, en 1961.

García Márquez siempre fue un pensador liberal cuya ideología política de izquierda llegó a indignar tanto a partidarios de la derecha como también a líderes políticos, entre los cuales figura el dictador colombiano Laureano Gómez, y su sucesor, el General Gustavo Rojas Pinilla. Su trabajo en 1960 como reportero para la agencia de noticias cubana, *La Prensa Latina*, además de su admiración del gobierno cubano y su amistad con Fidel Castro, fue suficiente motivo para que el gobierno de los Estados Unidos le negara la entrada a García Márquez a este país por razones políticas. Debido a las diferencias, desacuerdos en ideologías políticas e intolerancias García Márquez no tuvo otra alternativa que vivir en exilio político por muchos años en Europa, Venezuela y Méjico. Finalmente, al principio de la década del 1980, fue invitado de nuevo a Colombia, en capacidad de mediador entre el gobierno y los rebeldes izquierdistas.

Fue en México, mientras se encontraba en exilio, donde García Márquez pudo ver el fruto de todos sus esfuerzos literarios, mediante la obra que llegaría a convertirse en su logro más extraordinario personificado en la novela *Cien Años de Soledad*. La fabulosa novela relata la épica historia de la familia Buendía y sus generaciones en la comunidad mítica de Macondo. Desde hacía casi dos décadas la idea del libro acompañaría a García Márquez, hasta que finalmente, después de dos años de redacción y correcciones fue finalmente publicada en 1967. El eje principal de la famosa novela es el *realismo mágico*, el género de literatura latinoamericana que mezcla elementos fantásticos con elementos reales. El propio García Márquez ha confesado la influencia que ejerció en ese estilo suyo tan genuino el escritor norteamericano William Faulkner, a quién admiraba.

García Márquez ha confesado que siempre visualiza el origen de sus relatos como una imagen, "no una idea, o concepto. La imagen crece en mi mente hasta que se forma una historia completa como si fuese en la vida real." Sus escritos contienen análisis políticos y sociales. Al escribir *Cien Años de Soledad* y relatar la historia de la mítica familia en *Macondo*, García Márquez narra la historia de su país, Colombia, y analiza el porqué de sus éxitos y fracasos como una república independiente.

En el año 1975 publicó *El Otoño del Patriarca*, una novela cuyos protagonistas son tres dictadores latinoamericanos: Rafael Leonida Trujillo, de la República Dominicana; Marcos Pérez Jiménez, de Venezuela y Anastasio Somoza García, patriarca del clan que gobernó a Nicaragua por más de medio siglo. La exitosa novela significaba un testigo más del inmenso talento literario de García Márquez.

*Por sus novelas y relatos, en los cuales lo fantástico y lo real son combinados en una rica composición del mundo de la imaginación, reflexionando así la vida de un continente y sus conflictos*, García Márquez recibió en 1982 el Premio Nobel de Literatura en reconocimiento a su espléndida literatura, la cual ha quedado reconocida en todo el mundo como una de las más representativas del siglo XX.

Otras obras famosas de García Márquez son: *La Mala Hora* (1968); *Relato de un naufrago* (1970); *La Cándida Eréndira-Relatos Cortos*, (1978); *Crónica de una Muerte Anunciada*, (1981) *El Amor en los Tiempos del Cólera*, (1988); *El General en su Laberinto*, (1990, un relato de ficción sobre los últimos días del famoso líder y revolucionario sudamericano, Simón Bolívar); *Del Amor y Otros Demonios*, (1994); y *Noticia de un Secuestro*, (1996), un extraordinario recuento de varios secuestros de renombres que ocurrieron en Colombia en el año 1990, llevado a cabo por el cartel de Medellín y encabezado por su líder, el narco-traficante Pablo Escobar.

Desde 1992 se encuentra recopilada y publicada su ingente obra periodística en la que son absolutamente sobresalientes sus reportajes.



En 2002 publicó su autobiografía *Vivir para contarla*.

## 7. ALMA GUILLERMOPRIETO

### 7.1. *Ciudad de México, 1990* (fragmento)

La basura se ha vuelto una obsesión para los habitantes de Ciudad de México, dando lugar a toda suerte de relatos fantásticos, todos ellos verdaderos. Está, por ejemplo, el cuento de los basureros que se incendiaron espontáneamente un día de julio, lanzando fuego y humo tóxico sobre hectáreas enteras de basura apilada a casi 20 metros de altura. Está la historia del cacique que controlaba a más de la mitad de los 17 mil pepenadores, o recolectores de basura, de la ciudad, le exigía favores sexuales a las hijas de los pepenadores y también se los llevaba a todos de vacaciones a Acapulco, una vez al año. Está la historia de un tiradero de basura de 60 kilómetros cuadrados de extensión que el gobierno municipal decidió convertir en parque, completo con mesas para picnic –mesas que desde la inauguración se han ido hundiendo dulcemente junto con las capas movedizas de basura y arcilla.

También están las ratas. Un cuento memorable se remonta al inicio del decenio pasado, cuando un periódico de la tarde anunció en primera página que había aparecido una “rata mutante gigante” flotando en un canal de aguas negras. Según el artículo, la rata tenía el tamaño de un Volkswagen, y en la foto adjunta se podía verificar la descripción del pie de grabado, según el cual la bestia tenía “cara de oso, manos de hombre y cola de rata”. A los dos días un periódico matutino explicó que en realidad se trataba del cadáver de un león, propiedad de un circo ambulante de mala muerte. El anciano felino había acabado por morir, pero antes de arrojar su cadáver al canal de desagüe sus dueños decidieron desollarlo, por si la piel resultaba vendible. Los puristas que coleccionan cuentos sobre la basura mexicana desdeñan esta historia porque resultó ser falsa, pero el punto no es que la rata mutante fuera una ficción sino que, en el estado general de desarticulación y descuido de una de las ciudades más congestionadas del mundo, muchos de los que leímos la historia en su momento la dimos por cierta. El hecho es que, una vez que arrancan con el tema, la mayoría de los residentes de la ciudad salen con sus propios cuentos de ratas raras, y pocas son contadas con tanta convicción como el que ofrece Iván Restrepo, un locuaz especialista en basura que dirige un instituto de investigación ecológica financiado por el gobierno: el Centro de Ecodesarrollo. Hace cinco años, en Chapultepec, el parque público más popular de la ciudad, Restrepo y su centro montaron un enorme toldo, diseñado por un artista, con una larga y oscura entrada, llena de dibujos gigantescos de microbios y de insectos asociados a la basura, del cual el público emergía al “mundo de la basura”. En uno de los aparadores, según Restrepo, estaba “la rata más gigantesca que encontramos”.

El doctor Restrepo contaba su historia en uno de los mejores restaurantes de la ciudad. Se interrumpió brevemente para ordenar cabrito asado, guacamole y una milhojas de chiles poblanos y crema: “¡Era enorme!”, continuó, gesticulando con entusiasmo. La rata, es de presumir, era del tamaño de un gato grande. “Pesaba casi cuatro kilos. Pero hubo un problema. Empezamos a darnos cuenta de que se nos estaba muriendo. No estaba acostumbrada a la comida fina y saludable –enlatados o lo que fuera– que le estábamos dando. Entonces tuvimos que salir a recogerle basura fresca todas las noches. Para que

estuviera contenta. Y eso era importante, porque miles y miles de personas fueron a ver la exposición de basura, y la rata fue la estrella absoluta del espectáculo”.

Si los capitalinos –los residentes de Ciudad de México– acuden a una exhibición sobre basura estelarizada por roedores gigantes es porque el tema nunca está muy lejos de su mente. Aunque el problema de la disposición de la basura es apenas uno de los aspectos críticos de la actual emergencia en los servicios públicos en la ciudad, ciertamente es de los más agudos. Para empezar, la ciudad –uno de los tres mayores conglomerados urbanos del mundo– nunca tuvo una infraestructura de servicios adecuada, y ha estado creciendo demasiado, y demasiado rápido, durante muchos años. Las cifras del censo nacional de 1990 muestran que aunque el Distrito Federal, o la capital propiamente dicha, tiene una población relativamente estable de 8,2 millones, la desbordada conurbación en el estado vecino (llamado también México) lleva la población urbana total a 16 millones. Esto es el tripe del total estimado en 1965, y la tasa no disminuye. Para el año 2000, de segur las actuales tendencias, el área urbana abrigará a 20 millones de almas, todas clamando por servicios ya sobrecargados al tope en algunas áreas, e inexistentes en otras.

No es sólo que los servicios sean de una insuficiencia peligrosa; es que no hay manera de ampliarlos. Ya hay que traer el agua a una distancia de 140 kilómetros. Rodeada de volcanes, el área urbana se asfixia por falta de aire. Por lo menos 14 toneladas de desperdicios, incluido plomo, monóxido de carbono y los residuos de lo que ahora se conoce eufemísticamente como “fecalización al aire libre”, flotan en lo que la ciudad respira cada día. La visibilidad ha mejorado notablemente desde fines del año pasado, cuando el gobierno aprobó una ley restringiendo la circulación entre semana de la quinta parte de los 2,5 millones de vehículos de la ciudad, pero como el transporte público también está en un estado lamentable, los dueños de carros están comprando otros vehículos para usar los días en que normalmente no deberían circular. Los pobres, que no pueden costearse carro alguno, suelen pasar hasta cuatro horas diarias viajando entre los hacinamientos suburbanos y sus sitios de trabajo: el sistema del metro, que tiene más de 150 kilómetros de extensión y transporta a más de cuatro millones de pasajeros al día, sólo sirve a una pequeña parte del Distrito Federal, que abarca 1,4000 kilómetros cuadrados, y lo mismo se puede decir de los abarrotados, destartalados buses que van por las feas calles de la ciudad escupiendo humo negro. Otros 12 millones de pasajeros viajan en una red de colectivos –camiones y pequeños buses de propiedad privada– que congestionan el tránsito y devoran los salarios de la clase obrera. Y el sistema de alcantarillado profundo –compuesto por 137 kilómetros de túneles cavernosos y miles de kilómetros de tubos, y que fue aclamado como una maravilla de la ingeniería cuando fue inaugurado, hace apenas 15 años– ya está irremediamente sobrecargado, como lo sabe cualquiera que haya visto las alcantarillas rebosantes durante los aguaceros de este verano.

Por graves que sea las dificultades de los servicios públicos, la mayor parte parecen tener soluciones claras: construir más líneas de metro, instalar más teléfonos. No pasa así con la basura. La cuestión no es poner más de lo mismo en alguna parte sino reducir el simple volumen de lo que ya hay. Los pobres, que constituyen la vasta mayoría de la población de México, últimamente generan tanta basura como los ricos; ávidos iniciados en el consumo-chatarra, encuentran cierto consuelo para su destino en las chucherías envueltas en plástico del Primer Mundo. Y aun cuando la ciudad está ahora ha lograd heroicamente mantenerse más o menos al día frente al creciente tonelaje de desperdicios, los problemas de la basura apenas comienzan en los basurales. Aquí convergen y entran en

proceso de fermentación el primero y el tercer mundo de México. Las ratas son lo de menos. Esta la contaminación y, sobre todo, la maraña de miseria humana e intriga política que representa un sector peculiar de la política mexicana –los miles de pepenadores y sus jefes, que obstaculizan el camino hacia cualquier solución satisfactoria.

## 7.2. ALMA GUILLERMOPRIETO: RESEÑA BIOGRÁFICA



**Alma Guillermoprieto (1949)**

Alma Guillermoprieto nació el 27 de mayo de 1949 en la ciudad de México. Inició su carrera periodística en 1978 como reportera en América Central para el diario inglés *The Guardian* y, posteriormente, para el *Washington Post*. En la década de 1980 fue redactora de planta del *Washington Post* y jefe de la oficina para América del Sur del semanario *Newsweek*. Posteriormente ha trabajado para las prestigiosas revistas norteamericanas *The New Yorker* y *The New York Review of Books*. Ha sido distinguida con los premios María Moors Cabot en 1990, Latin American Studies Association en 1992, y Fundación MacArthur en 1995. Su primer libro fue *Samba* (1990), una crónica sobre el carnaval carioca que fue nominada para el premio del National Book Critics Circle. Su segundo libro, *Al pie de un volcán te escribo – Crónicas latinoamericanas* (1995), fue publicado originalmente con el título *The Heart That Bleeds* (1994). Su tercer libro, titulado *El año en que no fuimos felices* es la recopilación de la crónica que publicó sobre la crisis mexicana de los últimos años. A petición de Gabriel García Márquez dirigió el taller inaugural de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano en abril de 1995. Desde entonces hasta la fecha ha conducido siete talleres con jóvenes periodistas de todo el continente.

## 8. ERNEST HEMINGWAY

### 8.1. *Las fiestas de julio en Pamplona* (fragmento)

En Pamplona, ciudad que aún conserva restos de su muralla y está situada en los montes pirenaicos, se celebran las corridas de toros más importantes durante la primera quincena de julio todos los años.

Allí concurren aficionados a los toros de toda España. Los hoteles duplican sus precios y es difícil encontrar habitación. Los cafés tienen llenas de gente sus mesas, puestas bajo los amplios porches que rodean la plaza de la Constitución, y en cada uno de ellas se ven el típico sombrero cordobés, la oscura boina navarra y vasca y el sombrero de paja madrileño.

Las mozas, verdaderamente atractivas, lucen con gracia mantones y mantillas de blonda negra y se pasean con su acompañante por el angosto y siempre concurrido pasillo que forman las mesas que están bajo los porches y en la iluminada plaza. La gente baila durante las veinticuatro horas del día en las calles. Grupos de mozos con camisa blanca, tamboril, chistu, que es una especie de flauta, y toda suerte de instrumentos de viento interpretan el riau riau, antiguo baile vasco. Y por la noche la gente baila al compás de la música de bandas militares en el amplio cuadrado que forma la plaza.

Llegamos de noche a Pamplona. Sus calles eran un hormiguero de parejas bailando. Ningún carnaval de todos los que he visto puede compararse con estas fiestas. Un cohete estalló sobre la plaza; su explosión produjo un gran resplandor, y su cola cayó silbando y dando vueltas. Las parejas de baile castañeteaban con los dedos, hacían perfectas mudanzas con los pies y movían el cuerpo y los brazos al compás de la música. Algunas chocaban contra nosotros mientras esperábamos alcanzar nuestros maletines, que estaban en la cubierta del autobús que nos llevó de la estación al hotel. Por fin, nos lo entregaron, y entramos en dicho establecimiento.

Con dos semanas de antelación había pedido por telégrafo y por carta que nos reservasen dos habitaciones. Pero nos encontramos con que no las habían reservado. Nos ofrecieron un angosto cuarto con una cama que daba al patio de la cocina; teníamos que pagar siete dólares diarios por persona. Hubo la correspondiente discusión con la dueña, que, de pie ante su mesa, apoyadas las manos en sus caderas y sereno su aplanado rostro moreno, nos dijo en un lenguaje con más palabras vascas que francesas que había de ganar dinero para todo el año en aquellos diez días; que no le faltarían huéspedes y pagarían lo que ella les pidiese. Nos ofreció una habitación mejor por veinte dólares diarios. Respondimos que era preferible dormir en una pocilga. Dijo que no lo dudaba. Insistimos en que ello era preferible a hospedarse en su hotel. Los ánimos se calmaron. La dueña estuvo meditando un rato, y nosotros nos mantuvimos firmes. Mrs. Hemingway estaba sentada sobre el equipaje.

– Bueno; les buscaré habitación en una casa particular, y pueden comer aquí si lo desean.

– ¿Qué nos costará?

– Cinco dólares.

Por unas angostas y animadas calles nos dirigios a la casa que la dueña del hotel nos había indicado; un muchacho nos ayudó a llevar el equipaje. La casa era antigua y tenía las paredes gruesas como una fortaleza; una habitación espaciosa y agradable, el suelo de baldosa coloradas, dos camas anchas y cómodas en la alcoba y un balcón que daba a la calle. En ella estuvimos cómodos.

En una calle más abajo, la música no cesó en toda la noche. Cuando se oía el redoble de tamboriles me levantaba y salía al balcón, y cada vez veía la misma escena: mozos con camisa blancas y la cabeza cubierta daban saltos y vueltas en un fantástico baile por las calles siguiendo el redoble de tamboriles y el tono agudo de chistus.

Al amanecer, la música de la susodicha calle se trocó por el estrépito de una banda militar. Mrs. Hemingway estaba vestida y, desde el balcón, me dijo:

– ¡Anda, levántate, que todo el mundo se dirige no sé adónde!

La calle en cuestión estaba abarrotada de gente. Eran las cinco de la mañana. El gentío se movía hacia un sitio determinado. Me vestí en un momento, y fuimos tras él.

Aquel torrente humano corría por todas las calles que desembocan en la plaza del Ayuntamiento y salían de ella hacia un campo raso, que pudimos ver por las angostas puertas de la alta muralla.

– Vamos a tomar café –dijo Mrs. Hemingway.

– ¿Crees que nos dará tiempo de tomarlo? –respondí, y dirigiéndome a un muchacho que vendía periódicos–: Dime, ¿qué ocurre?

– El encierro –contestó éste con apresuramiento–; empieza a las seis de la mañana.

– ¿Qué es eso del encierro?

– Mañana, mañana se lo diré –contestó el vendedor de periódicos, y apretó a correr.

Todo el mundo corría.

– Quiero tomar café –insistió Mrs. Hemingway–. Todo lo demás me tiene sin cuidado.

Un camarero nos echó un chorro de café y otro de leche, de dos botes distintos, a la taza. La gente continuaba corriendo a la plaza de referencia por las calles que desembocan en ella.

– ¿Qué quiere decir encierro? –preguntó Mrs. Hemingway, tomándose a sorbos su café con leche.

– Sólo sé que sueltan los toros de los corrales y dejan que corran por las calles.

Seguimos a aquel gentío que salía por una angosta puerta de la muralla a un amarillento, llano y desembarazado campo, donde se alza la nueva y blanca plaza de toros; estaba llena de público. La bandera roja y gualda ondeaba, impelida por el fresco airecillo de la mañana. Cruzamos el campo y, una vez dentro de la plaza, ocupamos dos asientos de la parte superior por una peseta. Los otros estaban vacíos. Allí había reunidas unas veinte mil personas. Todos, apiñados en la parte superior, contemplábamos el largo pasillo de madera que iba desde la entrada de la ciudad a la de la plaza.

Dicho pasillo era una doble barrera de madera a modo de callejón y tenía unas doscientas yardas de longitud. Había un gran concurso de gente a ambos lados de él que mantenía fija la mirada en la salida de la calle principal.

Hasta allí llegó el ruido de la explosión de un cohete, y los concurrentes dijeron:

– Ya los han soltado.

– ¿Qué ocurre? –pregunté a un hombre que estaba a mi lado.

– Han soltado los toros del corral del otro lado de la ciudad y, ahora, corren por sus calles.

– ¡Cómo...! –exclamó Mrs. Hemingway–. ¿Por qué lo han hecho?

A poco, una turbamulta de hombres y jóvenes llegó corriendo como alma que lleva el diablo por el pasillo de madera. Se abrió la puerta de la plaza y entró atropelladamente en ella. Seguidamente llegó otra que corría aún más que la primera.

– ¿Y los toros? –preguntó Mrs. Hemingway.

Y al momento aparecieron ocho toros, negros, relucientes, con los cuernos lisos y la cabeza levantada, que corrían detrás de los cabestros con cencerro; iban juntos y perseguían la retaguardia de los mozos pamploneses, que se divertían al verse perseguidos y corrían por las calles de la población.

Un mozo, con camisa blanca, faja rosa, alpargatas blancas y una bota de vino colgada del hombro, tropezó y vino a dar en el suelo. El toro que iba delante bajó la cabeza y la movió a un lado; el mozo chocó contra la parte superior de la barrera y, al volver a caer al suelo, el hato saltó por encima de él. Los presentes vocearon.

Toros y hombres corrían hacia el interior de la plaza; nos sentamos en un palco para ver la entrada de los toros que, siguiendo a los cabestros, cruzaron la plaza camino del toril mientras los que estaban en el ruedo escapaban por todos lados.

Esto es el encierro en Pamplona. Durante las fiestas de San Fermín es costumbre abrir los corrales a las seis de la mañana y soltar los toros que han de ser lidiados por la tarde; son conducidos por cabestros a través de la calle principal al toril; el recorrido es de una milla y media. Los mozos corren delante de ellos para dar colorido a la fiesta, la cual viene celebrándose desde la histórica audiencia que la reina Isabel dio a Cristóbal Colón en el campamento de las afueras de Granada.

Que no ocurran desgracias personales es debido a que los toros de lidia no se excitan ni embisten cuando van en manada y los cabestros los obligan a moverse continuamente.

## 8.2. ERNEST HEMINGWAY: RESEÑA BIOGRÁFICA



**Ernest Hemingway (1898-1961)**

Ernest Miller Hemingway nació en Oak Park, un suburbio de Chicago, el 21 de julio de 1898. Como sus personajes, buscó para su vida la violencia y la acción. Su padre, Clarence Edmonds Henmigway, que fue médico y se suicidó en 1928 debido a una enfermedad incurable, quería que Ernest fuera médico como él. Su madre, Grace Hall, que tenía aficiones artísticas, quería hacerlo músico y lo obligaba a practicar en el violoncelo por largas horas, durante las cuales, por el solo hecho de “permanecer sentado pensando”, se desarrolló en él su vocación de escritor.

A los quince años, Hémingway huyó de su hogar, pero regresó al poco tiempo para terminar sus estudios. En el colegio fue muy popular por sus proezas como jugador de fútbol y por sus condiciones de boxeador. Concluidos sus estudios humanísticos, entró como reportero al *Kansas City Star*, donde permaneció algunos meses. La guerra de 1914 le proporcionó la primera ocasión para entregarse a la aventura de la violencia. Antes de que los Estados Unidos ingresaran oficialmente a ella, Herningway se embarcó para Francia y actuó como voluntario en un servicio de ambulancia y, a continuación, con los famosos “Arditi” italianos, en cuyas filas fue herido. Al referirse a aquella guerra, Hemingway se ha limitado, sin embargo, a decir modestamente: “Pasé la mayor parte del tiempo en hospitales”.

De regreso a los Estados Unidos después del Armisticio, contrajo matrimonio con Hadley Richardson y reingresó al periodismo, como corresponsal del *Toronto Star*. Su periódico, junto con la cadena de periódicos de Hearst, le nombró corresponsal en Europa. En París, Hemingway se integró al grupo de los norteamericanos “emigrados” que se reunían en torno a Gertrude Stein, en la famosa casa de esta última, en la Rue de Flure n.º 27, a la cual solían concurrir los escritores y pintores de la postguerra: Picasso, Matisse, Sherwood Anderson, Francis Scott Fitzgerald y Jean Cocteau. Hemingway le leía a Gertrude Stein todo cuanto escribía. Ella fue la madrina de su primer libro y de su primer hijo, John Hadley. En su autobiografía, disfrazada con el título de *The Autobiography of Alice M. Toklas*, Stein escribió hablando en tercera persona: *Gertrude Stein y Sherwood Anderson son sumamente divertidos con respecto a Hemingway... Hemingway ha sido formado por ambos y ambos se sienten orgullosos y a la vez un poco avergonzados de su obra...*



No tardó, sin embargo, Hemingway en apartarse de la órbita de influencia de Gertrude Stein para transformarse en un astro con luz propia y en el líder de una generación nacida bajo el signo de la violencia y predestinada a una nueva guerra. En su obra *Death in the Afternoon* (Muerte en la Tarde) evoca Hemingway sus comienzos de escritor: “Me esforzaba por aprender el arte de escribir comenzando por las cosas más simples; y una de las cosas más, simples y fundamentales de todas, es la muerte violenta”. Se dirigió a España para iniciarse en las fiestas de “la muerte en las plazas de toros de Castilla y en los cafés de Andalucía”.

Su primera obra fue *Three Stories and Ten Poems* (Tres Historias y Diez Poemas, 1923), a la que siguió *In Our Time* (En Nuestro Tiempo, 1924), *Torrents of Spring* (Torrentes de Primavera, 1926) y *The Sun Also Rises* (El Sol también se alza) que causó sensación, pues era la primera novela que presentaba un cuadro realista de la desilusionada generación de postguerra simbolizada por un grupo de jóvenes que dedicaba su tiempo a charlar y beber incesantemente en los cafés de París. La obra siguiente de Hemingway fue, una colección de cuentos titulada *Men Without Women* (Hombres sin mujeres, 1927..

En 1929 publicó *A Farewell to Arms* (Adiós a las armas), una de las novelas más famosas sobre la guerra de 1914, traducida a todos los idiomas y llevada al cine. *Adiós a las Armas* está considerada como una de las más grandes novelas del siglo XX. En 1932 publicó *Death in the Afternoon* (Muerte en la Tarde), verdadero tratado de tauromaquia, a la vez que un himno apasionado en que celebra las bellezas del toreo. *Muerte en la Tarde* no sólo es un libro de toros: es también un cuadro de España.

En 1935, Hemingway publicó *Green Hills of Africa* (Verdes Colinas del Africa). Es la descripción de una partida de caza en la que participaron, además de Hemingway y de su segunda esposa, Pauline Pfeiffer, con la cual había contraído matrimonio en 1927, un guía inglés de apellido Jackson Phillips y un amigo llamado Karl, que siempre hacía desmerecer las hazañas de Hemingway con otras mayores. La obra, que contiene además descripciones de paisajes, de los nativos y sus costumbres, constituye, según su autor, una especie de experimento destinado a comprobar “si el paisaje de un país y la descripción de un mes de acción pueden competir con una obra imaginativa”.

En 1938 publicó *To Have and Have Not* (Tener y no Tener), el décimo libro salido de su pluma y el primero con un escenario típicamente americano. Al estallar la Guerra Civil española, en 1936, Ernest Hemingway fue uno de los numerosos intelectuales que se enrolaron para ir a combatir como voluntarios junto a los republicanos. Mientras residía en el Hotel Florida de Madrid, y entre visitas al frente, escribió *The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories* (La Quinta Columna y los primeros cuarenta y nueve Cuentos) recopilación de todos los cuentos aparecidos en los volúmenes anteriores, además del drama que da el título a la obra, “La Quinta Columna”, en cuyo prólogo explica por qué este drama no fue representado en su oportunidad: el empresario murió mientras seleccionaba al elenco y su sucesor se vio envuelto en dificultades financieras. La obra fue representada en Nueva York en 1940 y cuando ya se habla bajado el telón sobre la tragedia española. El conflicto español fue también el tema de *For Whom the Bell Tolls* (Por quien doblan las campanas), llevada a la pantalla con Ingrid Bergman y Gary Cooper, y que, a juicio de muchos, incluso de su autor, es su obra maestra. El extraño título de la novela fue tomado por Hemingway de una frase del poeta inglés John Donne que

concluye: “La muerte de cualquier hombre me disminuye a mí, porque yo formo parte de la Humanidad. Y por consiguiente, no envíes a preguntar por quién doblan las campanas. Doblan por ti”. Es una novela sobre la muerte, la guerra, el amor. Es también su primera novela cuyo héroe tiene un objetivo social, “un sentido de consagración a un deber hacia todos los oprimidos del mundo”.

No obstante la convicción de Hemingway de haber escrito su mejor novela con *Por quien doblan las campanas*, esta ha sido su obra más discutida. En primer término, por los propios republicanos españoles, quienes estimaron que no presentaba su causa como ellos lo hubieran deseado y, en segundo lugar, por los críticos.

En España, Hemingway conoció a Martha Gellhorn, corresponsal de la revista *Collier's* y autora de cuentos. Hemingway leyó sus relatos, le dio consejos literarios y se enamoró de ella. Pauline Pfeiffer se divorció de él en Key West, y el 21 de noviembre de 1940 Hemingway se casó con Martha Gellhorn, en Cheyenne, Wyoming. La pareja partió en viaje de luna de miel a China, donde ambos actuaron como corresponsales de guerra. A su regreso, se establecieron en La Habana y Hemingway comenzó a escribir una nueva novela, que fue interrumpida por la Guerra.

Hemingway actuó como corresponsal en los servicios de tierra, aire y mar. Oficialmente, era corresponsal de *Collier's*, agregado al Tercer Ejército, pero no le gustaba ser un mero observador y participó en numerosas y memorables batallas, principalmente en la de la selva de Hürtgen, cerca de la frontera alemana, que duró dieciocho días y en la que pereció casi la totalidad del 22 regimiento. .

En Londres, Hemingway había conocido a Mary Welsh, corresponsal de la revista *Times*. De regreso a La Habana, divorció de Martha Gellhorn y contrajo matrimonio con Mary Welsh. Después viajó con ella a Italia y allí escribió *Across the River and into the Trees* (Más allá del río y bajo los árboles), novela de amor y de muerte que se desarrolla en Venecia.

Escritor concienzudo, Hemingway siempre sostuvo que su talento fue obra de una paciencia tenaz y de gran disciplina dentro de su innata indisciplina. Todas sus obras fueron escritas varias veces y corregidas una y otra vez con supresión de todo lo superfluo hasta lograr ese estilo peculiar que ha pasado a ser tan característicamente suyo y tan profusamente imitado, un estilo obtenido a base de una cuidadosa selección y omisión.

Ernest Hemingway se suicidó en Ketchum (Idaho, Estados Unidos) el 2 de julio de 1961.

## 9. MICHAEL HERR

### 9.1. *Sorbos infernales* (fragmento)

Durante las primeras semanas de la ofensiva del Tet, el toque de queda empezaba a primera hora de la tarde y se imponía con todo rigor. Todos los días, a las dos y media, Saigón parecía el rollo final de *On the beach*, una ciudad desolada cuyas largas avenidas contenían únicamente desechos, papeles arrastrados por el viento, montoncitos diferenciados de excremento humano y las flores muertas y los armazones de los fuegos artificiales ya quemados del Año Nuevo Lunar. Viva, Saigón ya resultaba bastante deprimente, pero durante la Ofensiva se hizo algo tan duro que, de un modo extraño, resultaba vigorizante. Los árboles que se alineaban en las calles principales parecían como heridos por el rayo y el tiempo pasó a ser insólita e incómodamente frío, un brochazo más de demencia en un lugar donde nada parecía en su sitio. Con tanta basura floreciendo en tantas calles, se temía una epidemia de peste, y si ha habido alguna vez un lugar que sugiriese peste, que la pidiese, ese lugar esa Saigón cuando la Emergencia. Obreros de la construcción, ingenieros y civiles norteamericanos que estaban triunfando allí como jamás habían triunfado en su tierra, empezaron a organizarse en grandes bandas armadas, con 45s y pistolas inyectoras de grasa y *Swedish Ks* y jamás hubo chusma de vigilantes histéricos que prometiese perspectivas peores. Les veías a las diez de la mañana en la terraza del Continental esperando que abrieran el bar, apenas capaces de encender sus cigarrillos hasta que abrían. La gente de la calle Tu Do era como una plaga de langostas, y había en el aire una corrupción que nada tenía que ver con las actividades de los funcionarios de gobierno. Después de las siete de la tarde, cuando el toque de queda incluía a los norteamericanos y se hacía total, sólo andaban por las calles las patrullas de Ratonés Blancos y los jeeps de la policía militar, y algunos chavales que corrían entre las basuras y escombros lanzando cometas de papel de periódico al áspero viento.

Tuvimos una crisis nerviosa inmensa y colectiva, era la presión y era 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 deprisa 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 al peligro amarillo se hicieron realidad; les veíamos ahora muriendo a miles por todo el país, y sin embargo parecía que ni se amilanaban, ni parecían agotarse siquiera, tal como proclamaba la Misión al cuarto día. Recuperábamos rápida y costosamente el espacio perdido, con pánico absoluto y bordeando la máxima brutalidad. Nuestra máquina era devastadora, y flexible. Podía hacerlo todo, salvo parar. Como dijo un comandante norteamericano, en una afortunada tentativa de entrar en la historia: “Tuvimos que destruir Ben Tre para salvaros”. Así fue como la mayor parte del país volvió a estar bajo lo que nosotros llamábamos control, y cómo continuó básicamente ocupado por el Vietcong y el Norte hasta años después, hasta el día en que ya no quedaba allí ninguno de nosotros.

Los consejeros de la Misión se dieron la mano y pasaron todos juntos a través del Espejo. El carro de nuestro general estaba en llamas, él envuelto en humo, y nos contaba tales historias increíbles de triunfos y de victorias que unos cuantos norteamericanos de alto rango tuvieron que pedirle que no exagerara y que les dejase hablar a ellos. Un corresponsal británico comparó la postura de la Misión con el capitán del Titanic proclamando: “No hay motivo alguno de alarma, sólo hemos parado un momento a coger un poco de hielo”.

Cuando volví a Saigón al cuarto día, se había confirmado mucha información de todo el país, y era mala, incluso después de que localizabas los hilos del rumor: como el de los “caucasianos”, norteamericanos evidentemente, que luchaban con el Vietcong, o el de las miles de ejecuciones del NVA [Ejército de Vietnam del Norte] en Hue y las “tumbas superficiales” de las llanuras de los alrededores de la ciudad, rumores ambos que resultaron ciertos. El Tet estaba poniendo a los corresponsales, casi tanto como a los soldados y a los vietnamitas, más cerca del precipicio de lo que nunca hubiese deseado. Yo comprendí más tarde que, aunque pudiese seguir siendo muy infantil, me habían exprimido la verdadera juventud en sólo los tres días que me llevó recorrer los casi cien kilómetros que hay entre Can To y Saigón. En Saigón, vi a amigos desmoronarse casi por completo; unos cuentos 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 importaban tanto sus pesadillas como el impulso que sentía al despertar de escribir sobre ellas. Un veterano que había sido corresponsal de guerra desde los años treinta, nos oía quejarnos y gemir por lo *terrible* que era aquello y nos dijo burlón: “Vaya, sois tremendos, muchachos. Sois una maravilla, ¿qué como creíais 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 acabará siendo aquello, quizás nos hubiésemos sentido mejor. Las rutas aéreas se abrieron de nuevo al cabo de unos días y yo subía hasta Hue.

De viaje, sesenta hombres metidos en un dos-y-medio, ocho camiones avanzando en convoy desde Fu Bai, transportando trescientos soldados que cubrirían las bajas de los primeros combates al sur del Río Perfume. Había habido una tormenta dura y sombría que llevaba días, y la ruta del convoy era un barrizal. En los camiones hacía un frío tremendo, la carretera estaba cubierta de hojas que había arrancado a los árboles la tormenta o nuestra artillería, que había castigado duramente todo el terreno que bordeaba la carretera. Muchas de las cosas estaban completamente destruidas, no había una sola sin huellas de metralla. A los lados de la carretera, al pasar, veíamos centenares de refugiados, muchos heridos. Los chavales se reían y chillaban, los viejos miraban con aquella tolerancia silenciosa ante el dolor que hacía sentirse incómodos a tantos norteamericanos, y que solía malinterpretarse como indiferencia. Pero los hombres y las mujeres jóvenes solían mirarnos con inconfundible desprecio, y apartaban a sus bulliciosos hijos de los camiones.

Allí íbamos sentados intentando animarnos mutuamente, poner buena cara al mal tiempo y a la incomodidad, compartir el primer miedo, contentos de no ir a la cabeza ni a la cola. Habían estado atacando metódicamente a nuestros camiones, y muchos de los convoyes habían tenido que dar la vuelta. Las casas antes las que pasábamos tan despacio

eran un magnífico escondite para los pacos, y un cohete B-40 habría convertido en bajas a la carga entera de un camión. Los soldados iban silbando todos, y ni dos silbaban la misma melodía, parecía un vestuario antes de un partido que nadie quisiese jugar. O casi nadie. Había un marine negro que se llamaba Filly Perro que había sido jefe de una banda en Filadelfi y que echaba de menos las peleas callejeras después de seis meses de selva, ya verían lo que era capaz de hacer él en un medio urbano. (En Hue resultó increíblemente valioso. Le vi vertiendo unas cien ráfagas de fuego calibre 30 en una brecha del muro, entre carcajadas: “Para conseguir algo, hay que dar”; era, al parecer, el único hombre de la Compañía del Delta al que aún no habían herido.) Y había un corresponsal de la infantería de marina, el sargento Dale Dye, que llevaba una gran flor amarilla saliendo del casco, un blanco realmente notable. Giraba los ojos y decía: “Oh, sí, oh, sí, Charlie ha metido aquí toda su mierda. Esto va a ser muy *duro*”, y sonreía feliz. Era la misma sonrisa que vi una semana después cuando la bala de un paco mordió una pared a cinco centímetros de mi cabeza, extraño movimiento de alegría si uno no es un soldado.

Todos los demás que iban en el camión, tenían aquella expresión desquiciada y angustiada camino-del-Oeste que decía que era perfectamente correcto estar allí, donde la lucha sería más dura, donde no tendrías ni la mitad de lo que necesitaba, donde hacía más frío del que jamás hubiera hecho en Vietnam. En los cascos y en los chalecos antibalas habían escrito los nombres de viejas operaciones, de novias, sus nombres de guerra (MÁS ALLÁ DEL VALOR, VENGADOR V, MECANISMO POCO SEGURO), sus fantasías (NACÍ PARA PERDER, NACÍ PARA ARMAR LA DE DIOS, NACÍ PARA MATAR, NACÍ PARA MORIR), su información presente (SORBOS DE INFIERNO, EL TIEMPO ESTÁ DE MI PARTE, SÓLO TÚ Y YO, DIOS, ¿VALE?). Me llamó un chaval, “¡Eh, amigo! ¿Quieres que te cuenta una historia? Escucha, escribe esto: Yo estuve allá en la 881, esto era un mayo, andaba por allí por aquella loma igual que un artista de cine, y aquel zip va y salta y se me echa encima y me coloca su maldita AK-47, sólo se quedó tan *asombrado* ante mi temple que le metí todo el cargador en la barriga antes de que supiese como agradecerme. Me lo cargué, sí”. Después de veinte kilómetros de esto, pese al lúgubre y turbio cielo que se extendía delante, pudimos ver humo que venía del otro lado del río, de la Ciudadela de Hue.

El puente estaba al fondo de la extensión del canal que separa An Cuu del sector sur de Hue, el Vietcong lo había volado la noche antes, y la zona primera de la otra orilla no se consideraba segura, así que vivaqueamos en An Cuu aquella noche. Estaba absolutamente abandonado, y nos instalamos en cabañas vacías, echando los ponchos sobre cristales rotos y trozos de ladrillo. Al oscurecer, mientras nos esparcíamos por la orilla del canal para cenar, cayeron sobre nosotros dos aparatos de la infantería de marina y empezaron a bombardearnos, enviando proyectiles trazadores a lo largo del canal, y corrimos a cubrirnos, más sorprendidos que asustados. “Malditos cabrones, ¿por qué no le tiráis al enemigo?”, decía uno de los soldados, y alzó la ametralladora M.60 por si volvían. “No creo que tengamos por qué aguantar estar mierda”, decía. Se enviaron patrullas, se montaron guardias y nos fuimos a dormir a las cabañas. No sé el motivo, pero aquella noche no tiraron ni siquiera un mortero.

Por la mañana, cruzamos el canal de un dos-por-cuatro y empezamos a avanzar hasta que nos encontramos al primero de los cientos de civiles muertos que habríamos de ver en las semanas siguientes: un viejo arqueado sobre su sombrero de paja y una chiquita a la

que habían alcanzado cuando iba en bici, y que estaba allí tendida con el brazo alzado como un reproche. Llevaban así una semana, agradecemos el frío por primera vez.

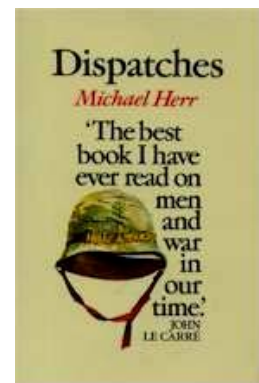
A lo largo de la orilla sur del Río Perfume hay un largo y gracioso parque que separa Le Loi, la avenida más agradable de Hue, del río. La gente hablaba de lo agradable que era sentarse allí al sol y ver los sampanes bajar por el río, o ver a las chicas subiendo en bicicleta por Le Loi, más allá de las villas de los oficiales y los edificios estilo francés de la universidad. Muchas de aquellas villas habían sido destruidas y había quedado dañada gran parte de la universidad. Un par de ambulancias de la Misión Alemana habían sido voladas en plena calle, y el Círculo Deportivo estaba lleno de agujeros de bala y de metralla. La lluvia había hecho crecer la yerba. Se extendía embutida en una espesa niebla blanca. En el parque mismo, cuatro muertos verdes y godos yacían espatarrados alrededor de una jaula alta y barroca, dentro de la cual estaba sentado un tembloroso monito. Uno de los corresponsales que pasaba por allí saltó por encima de los cadáveres para darle un poco de fruta al animal. (Volví allí días después. Los cadáveres habían desaparecido, pero también el mono. Había tantos refugiados y tan poco comida, que seguro que alguien se lo comió). Los marines del 2/5 había ocupado casi toda la zona central de la rivera sur y se desplegaban ya en abanico hacía el oeste, combatiendo y despejando uno de los canales principales. Nosotros aguardábamos si se había decidido que la infantería de marina norteamericana entrase en la misma Ciudadela o no, pero nadie tenía dudas de cuál iba a ser la decisión. Estábamos allí aguardando, asimilando el espanto mientras contemplábamos las columnas de humo del otro lado del río, recibiendo esporádicas ráfagas de algún paco, raras andanadas del calibre 50, viendo cómo bombardeaban desde el muro los aparatos de la marina. Un marine que estaba a mi lado decía que era una absoluta vergüenza, todos ellos gente pobre, todas aquellas casas tan majas, tenían incluso una gasolinera de la Shell. Estaba mirando las negras explosiones del NAPALM y todo el destrozo a lo largo de la muralla. “Parece como si la Ciudad Imperial tuviese el schnitz”, dijo.

## 9.2. MICHAEL HERR: RESEÑA BIOGRÁFICA



**Michael Herr (1940) en Vietnam en 1967  
como corresponsal de *Esquire* (© by Tim Page)**

A Michael Herr se le considera uno de los escritores contemporáneos más privados en el sentido de que ha revelado muy poco sobre su biografía. Nació y residió durante su juventud en Syracuse, New York, y estudió en la Universidad de Syracuse. Después se trasladó a New York City y allí trabajó en la editorial Holiday Magazine como escritor de artículos y crítico de cine. En 1967 consiguió que la revista *Esquire* lo enviara a Vietnam como corresponsal de guerra. Permaneció allí hasta 1969 y fue testigo ya histórico de lo más cruento de una guerra brutal. Como periodista su misión en Vietnam gozaba de gran libertad. Podía viajar cómo y dónde quisiera, enrolarse con las tropas e ir a su aire. Su compromiso con *Esquire* consistía en entregar un reportaje mensual. Herr no se sintió satisfecho con lo publicado en la revista ya que no podía reflejar lo horrible de aquella guerra. No fue hasta 1977 cuando pudo escribir todas sus experiencias en un libro que, en realidad, fue su diario: *Despachos de guerra*. En esta obra retrata la esencia brutal de la guerra en una combinación de distanciamiento y escepticismo. *Despachos de guerra* es el libro más literario y brillante sobre Vietnam. Como producto periodístico ha sido objeto de numerosas críticas por las dudas que ha suscitado en cuanto a la realidad narrada, es decir, porque se han cuestionado ciertas descripciones, su situación de testigo en primera línea y que resultara ileso y, sobre todo, por la caracterización de sus personajes. *Despachos de guerra* es el estilo y la mirada de una época, como lo fueron Bob Dylan, Los Stones, Jimmy Hendrix... tan admirados por Herr.



Después de la guerra, Herr vivió en Nueva York una época. Cuando terminó la escritura de *Despachos ...* colaboró en el guión para el filme *Apocalypse Now* (Francis F. Coppola) y, más tarde, para *Full Metal Jacket* (La chaqueta metálica) de Stanley Kubrick.

La historia de *Apocalypse Now* comenzó en 1969 cuando John Milius -un guionista mediocre- y George Lucas le pidieron ayuda a Coppola para preparar un guión acerca de los avatares americanos en Vietnam. Coppola sugirió utilizar la estructura de *El corazón de las tinieblas* (J. Conrad) como marco narrativo, y la Warner Brothers le ofreció a

Milius quince mil dólares por un primer borrador. En seis semanas estuvo escrito el guión de *Apocalypse Now*. Con el tiempo, por motivos poco claros, la Warner canceló los proyectos que tenía con Coppola y su compañía productora -American Zoetrope-, forzándolo a recuperar el guión, ahora a un costo de 400 mil dólares. Entonces Coppola se propuso realizar el filme de manera independiente, sin contar siquiera con Milius y Lucas, involucrados en ese momento en otros proyectos. Ya en 1975 Coppola buscó inspiración para rescribir el guión con dos textos del periodista que cubrió la guerra desde el frente, Michael Herr: el artículo "The Battle of Khe Sanh" y de su diario personal *Despachos de guerra*, escrito a lo largo de diez años



## 10. JOHN HERSEY

### 10.1. *Hiroshima* (fragmento)

Cerca de una semana después de que cayera la bomba, un rumor vago e incomprensible llegó a Hiroshima: la ciudad había sido destruida por la energía que se libera cuando los átomos, de alguna manera, se parten en dos. Estos informes, transmitidos de boca en boca, se referían al arma con el término *genshi bakudan*, cuyas raíces pueden describirse como “bomba primogénita”. Nadie entendió la idea, ni le dio más crédito del que se le daba al polvo de magnesio, por ejemplo. Los diarios que se traían de otras ciudades seguían ateniéndose a declaraciones extremadamente generales como la que hizo Domei el 12 de agosto: “No podemos más que reconocer el tremendo poder de esta bomba inhumana”. Para este momento, físicos japoneses habían entrado en la ciudad con electroscopios Lauritsen y electrómetros Neher; habían entendido la idea perfectamente.

El 12 de agosto los Nakamura, aún bastante enfermos, viajaron al pueblo vecinos de Kobe, y se alojaron en casa de la cuñada de la señora Nakamura. Al día siguiente la señora Nakamura regresó a Hiroshima, a pesar de encontrarse demasiado enferma para caminar; llegó en tranvía a los alrededores; desde ahí, continuó a pie. Durante la semana en el noviciado no había dejado de preocuparse por su madre, su hermano y su hermana mayor, que vivían en la parte de la ciudad llamada Kufuro; además sentía una especie de fascinación, tal como la había sentido el padre Kleinsorge. Descubrió que toda su familia había muerto. Regresó a Kabe tan asombrada y deprimida por lo que había visto y oído en la ciudad, que no dijo ni una palabra esa tarde.

Un orden relativo se fue estableciendo en el hospital de la Cruz Roja. El doctor Sasaki regresó de su descanso y empezó a clasificar a sus pacientes (que todavía se encontraban dispersos por todas parte, incluso en las escaleras). Poco a poco el personal del hospital barrió los escombros. Lo mejor de todo fue que las enfermeras y los ayudantes empezaron a retirar los cadáveres. El problema de los muertos, de darles una cremación decente y de su conservación ritual, es para un japonés una responsabilidad moral más importante que el cuidado de los vivos. La mayoría de los muertos del primer día fueron identificados por sus familiares dentro del hospital y los alrededores. A partir del segundo día, cuando un paciente se encontraba moribundo se le ataba a la ropa una etiqueta con su nombre. La cuadrilla encargada de los cadáveres los llevaba a un claro de las afueras, los ponía sobre piras hechas con la madera de las casas destruidas, las quemaba, repartía las cenizas en sobres para las placas de rayos X, marcaba los sobres con el nombre del muerto y los apilaba, ordenada y respetuosamente, en la oficina principal. En pocos días, las columnas de sobres cubrieron un lado entero del improvisado templo.

En Kabe, la mañana del 15 de agosto, el niño Tosió Nakamura escuchó que un avión se acercaba. Salió corriendo y con ojo experto lo identificó: era un B-29. “¡Ahí va el señor B!”, exclamó.

Uno de sus parientes le gritó: “¿Es que no te cansas de señores B?”

En la pregunta había un cierto simbolismo. En ese mismo instante, la voz sosa y desanimada de Hirohito, el emperador Tenno, hablaba a través de la radio por primera vez en la historia. “Tras considerar profundamente las tendencias generales de este mundo y

las condiciones actuales de nuestro imperio, hemos decidido liquidar la presente situación recurriendo a una medida extraordinaria...”

La señora Nakamura había vuelto a la ciudad para recuperar un poco de arroz que había enterrado en el refugio de su Asociación de Vecinos. Lo encontró y emprendió el camino de vuelta a Kabe. En el tranvía se topó, por casualidad, con su hermana menor, que el día de la bomba estaba fuera de Hiroshima. “¿Has oído las noticias?”, preguntó su hermana.

- “¿Qué noticias?”

- “La guerra ha terminado.”

- “No digas tonterías.”

- “Pero si yo misma lo escuché en la radio.” Y luego, en susurros: “Era la voz del Emperador”.

- “Ah”, dijo la señora Nakamura (nada más necesitaba para renunciar a la posibilidad de que Japón ganara la guerra, a pesar de la bomba atómica), “en ese caso...”.

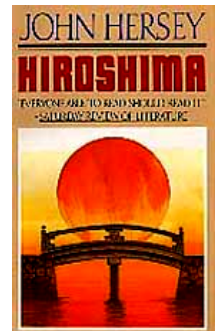
Poco después, en carta a un norteamericano, el señor Tamimoto describió los eventos de esa mañana. “Al momento de después de la guerra, ocurrió la cosa más maravillosa en nuestra historia. Nuestro Emperador transmitió su propia voz por radio, para que la escucháramos nosotros, la gente común y corriente de Japón. El 15 de agosto nos dijeron que escucharíamos una noticia de gran importancia y que todos deberíamos escucharla. Entonces fui a la estación de trenes de Hiroshima. Allí habían puesto un altavoz en las ruinas de la estación. Muchos civiles, todos ellos estaban con vendados, algunos de ellos ayudados por hombros de hijas, algunos sostienen pies heridos con palos, escucharon la transmisión y cuando se dieron cuenta de que era el Emperador, lloraron con los ojos llenos de lágrimas. “Qué bendición es que Tenno en persona nos hable y oigamos su propia voz. Nos sentimos plenamente satisfechos en tal sacrificio”. Cuando supieron que la guerra había terminado, o sea que Japón había sido derrotado, ellos, por supuesto, sintieron desilusión profunda, pero siguieron los preceptos de su emperador con el espíritu en calma, haciendo sacrificios de todo corazón para la paz del mundo, y Japón comenzó un camino nuevo.

## 10.2. JOHN HERSEY: RESEÑA BIOGRÁFICA



**John Hersey (1914-1993)**

John Hersey nació el 17 de junio de 1914 en Tientsin (China), donde sus padres trabajaban como misioneros. Vivió en Tientsin sus primeros diez años, hasta 1924, año en el que su familia regresa a Estados Unidos. Hersey estudió en la Universidad de Yale y luego completó sus estudios en Cambridge. En el otoño de 1937 se incorporó a la revista *Time*. Dos años más tarde fue trasladado a las oficinas de *Time* en Chungking. Durante la Segunda Guerra Mundial cubrió los combates tanto en Europa (Sicilia) como en Asia (Guadalcanal), escribiendo artículos para *Time*, *Life* y *The New Yorker*.



Desde 1942, año en el que publica su primer libro *Men on Bataan*, una visión patriótica del General Douglas MacArthur y sus tropas en el Pacífico al comienzo de la Segunda Guerra Mundial, Hersey compaginó su trabajo de periodista con la escritura de libros. En 1943 publica *Into the Valley*, una descripción de los combates en Guadalcanal desde la perspectiva de los soldados. En 1944, ganó el Premio Pulitzer por su primera novela, *A Bell for Adano*, un relato de ficción del gobierno de ocupación en una pequeña localidad italiana. Ese mismo año, fue enviado a Moscú por *Time*, pero tras la guerra en el Pacífico recibió el encargo de cubrir conjuntamente China y Japón para *The New Yorker* y *Time*.

Hersey fue uno de los primeros periodistas occidentales que llegó a Hiroshima después de la explosión de la bomba atómica el 6 de agosto de 1945. *The New Yorker* le encargó una serie de artículos sobre los efectos de una explosión nuclear. Pero él decidió mostrar antes que explicar y para ello se centró en las experiencias de 6 personas que habían estado en aquella ciudad japonesa: dos doctores, un pastor protestante, una costurera, una joven trabajadora de fábrica y un sacerdote católico alemán.

La publicación de *Hiroshima* en *The New Yorker* y su oposición a la línea editorial de *Time* durante la guerra, le valió la enemistad del editor, Henry R. Luce, anticomunista acérrimo. Hersey fue acusado públicamente de darle un sesgo izquierdista a sus crónicas. Tras su salida de *Time*, siguió publicando relatos y artículos en *The New Yorker*, *The Atlantic Monthly* y en *The Magazine of the Year*. Su segunda novela, *The Wall*, una minuciosa investigación histórica sobre la destrucción nazi del gueto de Varsovia, se

publicó en 1950. A *The Wall*, le siguieron *The Marmot Drive A Single Pebble*, *The War Lover*, *The Child Buyer*, *White Lotus*, entre otras.

Entre sus intereses políticos figuró hacer campaña a favor de Adlai Stevenson durante las campañas presidenciales de 1952 y 1956, y trabajar como uno de los autores de discursos de Stevenson en la segunda campaña. Hersey también ejerció la docencia universitaria cuando fue nombrado Master del Pierson College en la Universidad de Yale, donde fue primero profesor y más tarde catedrático.

Murió el 24 de marzo de 1993 en su casa de Key West. Un obituario publicado en *The New Yorker* afirmaba que es posible que *Hiroshima* hubiera sido “el más famoso artículo de revista jamás publicado” y continuaba afirmando que “si hubo alguna vez un tema proclive a hacer que un escritor fuera recargado y un artículo farragoso, ése era la bomba de Hiroshima; pero el reportaje de Hersey fue tan meticuloso, sus frases y párrafos tan claros, serenos y contenidos, que el horror de la historia que tenía que contar nos resultó especialmente espeluznante.”

## 11. RYSZARD KAPUSCINSKI

### 11.1. *Hotel Metropol*

Vivo en una balsa que se encuentra en un callejón del barrio comercial de Acra. La balsa, que se levanta sobre unos postes, alcanza la altura de un primer piso y se llama Hotel Metropol. En la época de las lluvias, esta rareza arquitectónica se pudre y se enmohece, y en los meses de sequía cruje y se resquebraja. Y, sin embargo, ¡se mantiene en pie! En el centro de la balsa hay una construcción dividida en ocho compartimentos. Son nuestras habitaciones. El resto del espacio, rodeado por una barandilla de madera tallada, lleva el nombre de terraza. Allí tenemos una mesa grande, donde comemos y cenamos, y varias pequeñas, donde nos sentamos para tomar whisky y cerveza.

En el trópico, beber se convierte en una necesidad perentoria. En Europa, cuando se encuentran dos personas, se saludan diciendo ¡Hola!, ¿qué tal?: “¿Qué vas a tomar?” Aunque también se beba durante el día, el beber verdadero, obligado, metódico, empieza con la puesta del sol, cuando se sabe que pronto se hará de noche, y la noche aguarda agazapada acechando al osado que pretenda desdeñar el alcohol.

La noche tropical es un aliado incondicional de las fábricas de whisky, coñac, cerveza y toda clase de licores y aguardientes. A todo aquel que no contribuya al aumento de las ganancias de las destilerías lo combate y lo vence la noche esgrimiendo su mejor arma: el insomnio. El insomnio es siempre agotador, pero en el trópico puede llegar a ser mortal. Maltratado por el sol durante el día y martirizado, el hombre tiene que dormir.

Se dice pronto, pero ¿cómo, si no puede pegar ojo?

Hace demasiado bochorno. El aire pegajoso y sofocante llena la habitación. Ni siquiera es aire, sino algodón húmedo. Respirar equivale a tragar bolas de algodón empapado en agua caliente. Es algo inaguantable. Es algo que da náuseas, que envilece, doblega y exaspera. Los mosquitos pican implacables y gritan los monos. El cuerpo, empapado de sudor, se vuelve pegajoso y repugnante al tacto. El tiempo se detiene y el sueño reparador no llega. A las seis de la mañana –invariablemente a las seis, todos los días del año– sale al sol, añadiendo el abrasador calor de sus rayos al bochorno de esta sauna, sofocante y petrificada. Hay que levantarse, pero faltan fuerzas para hacerlo. Napoleón no se ata los cordones de los zapatos porque dice que agacharse hasta el suelo le supone un esfuerzo demasiado grande. Una noche así causa estragos en el ánimo. La persona se siente derrotada e inútil como zapatilla vieja. Apagada, aplastada, inerte. La atormentan añoranzas extrañas, nostalgias inexplicables, pesimismo lúgubres. Espera que se acabe el día, que se acabe la noche, ¡que todo se acabe de una puñetera vez!

Y, ¿cómo no?, bebe. Bebe contra la noche, contra la desesperanza, contra la inmundicia de la cloaca de su destino. Es la única batalla que es capaz de dar.

El tío Wally tiene un motivo más para beber: su tuberculosis. Asegura que el alcohol les sienta bien a sus pulmones. Es un hombre sumamente delgado, de respiración dificultosa y sibilante. Se sienta en la terraza y grita: “¡Papá, lo de siempre!” Papá se dirige al bar y vuelve con una botella. Las manos del tío Wally empiezan a temblar. Vierte un poco de whisky en el vaso, que acaba de llenar con agua fría. Lo apura hasta la última

gota y sin perder un segundo se prepara el siguiente. Los ojos se le llenan de lágrimas y el cuerpo se estremece entre las sacudidas de un llanto silencioso. Está hecho una ruina, una piltrafa. Londinense, en Inglaterra trabajó como maestro de albañil. La guerra lo arrastró hasta África. Y aquí se quedó. Sigue siendo albañil, sólo que ahora se ha dado a la bebida y tiene los pulmones tan podridos que ni siquiera intenta curárselos. Y aunque quisiera, ¿de dónde sacaría dinero para pagar el tratamiento? Una mitad del sueldo se le va en el hotel y la otra en whisky. No tiene nada, nada en el sentido estricto de la palabra. Unas camisas hechas jirones, un único par de pantalones, remendados y zurcidos, y unas sandalias que dan pena. Sus compatriotas, impecablemente elegantes, se apartaron de él como de un apestado y lo expulsaron de su círculo, prohibiéndole incluso llamarse inglés. *Dirty lump* ¡Sucio despojo! Cincuenta y cuatro años de vida. ¿Qué le queda? El poder beber un poco de whisky e irse de este mundo. Así que bebe mientras espera su turno para bajar al sepulcro. “No te cabrees con los racistas”, me dice, “ni con los burgueses. ¿Acaso piensas que no acabarán criando malvas en la misma tierra que tú?”

Su amor por An. ¡Dios mío, vaya un amor! An venía cuando le faltaba dinero para pagar taxi. Tiempo atrás había sido novia de Papá, y seguía exigiendo por ello pequeñas recompensas: dos chelines. Tenía la cara llena de tatuajes porque provenía de los Nankani, una tribu del norte donde tatúan los rostros de los recién nacidos. La costumbre había surgido en la época en que las tribus del sur conquistaban a las del norte para luego venderlas como esclavos a los blancos. De modo que los norteños se desfiguraban la frente, las mejillas y la nariz, para así convertirse en una mercancía invendible. En la lengua nankani, feo equivale a libre, son sinónimos. An tenía unos ojos rebosantes de ternura y sensualidad. Aquellos ojos se fundían con ella en un todo. Lanzaba hacia alguien una de sus miradas largas y felinas, y cuando sabía que lo tenía atrapado, esbozaba una sonrisa y pedía: “Dame dos chelines para el taxi” El tío Wally no falló nunca; se los dio todas y cada una de las veces. Luego le servía un whisky y le sonreía mientras se le llenaban los ojos de lágrimas. Solía decirle: “An quédate conmigo. Dejaré de beber. Te compraré un coche.” Ella le contestaba: “¿Para qué quiero yo un coche? Prefiero hacer el amor.” Y seguía él, insistente “También vamos hacer el amor, tú y yo.” “Dónde”, preguntó ella en una ocasión. Wally se levantó de la mesa y recorrió los pocos pasos que lo separaban de su habitación. Abrió la puerta y, aferrando convulsivamente el picaporte, la aguardó en una espera llena de tensión. En su lóbrega pocilga no había sino una cama de hierro y una mesilla de noche. “¿Aquí? ¡No me hagas reír! El lugar para mí está en los palacios. ¡En los palacios de los reyes blancos!”

Todos presenciamos la escena. Papá se acercó a An, la cogió del hombro y gruñó: “Desaparece”. Divertida, An se alejó agitando el brazo en señal de despedida, bye, bye. El tío Wally volvió a la mesa. Agarró la botella, se la llevó a la boca y se puso a beber a grandes tragos. Antes de acabarla, cayó sobre la silla, derrotado. Lo llevamos a su cuchitril y lo acostamos en la sábana blanca que cubría su camastro de hierro..., sin An.

Desde aquella escena, solía decirme: “Red, tu madre es la única mujer que nunca te traicionará. No cuentes con nadie más.” Me gustaba escucharle; era todo un sabio. Una vez me dijo: “Las mantis religiosas son más honestas que nuestras mujeres. ¿Las conoces? En su mundo, el período de galanteo no dura mucho. Después de las nupcias, los insectos consuman el apareamiento durante la noche de bodas, y por la mañana la hembra devora al

macho. ¿Para qué martirizarlo toda la vida? El resultado sería el mismo. Y como lo hacen antes, al principio, es más honesto.”

Esa nota amarga en las divagaciones del tío Wally le preocupaba mucho a Papá. Él nos tenía sometidos a una severa disciplina. Cada vez que me disponía a salir, tenía que decirle a dónde iba y para qué. Si no se le decía me echaba una bronca. “¡Tengo miedo de lo que pueda pasarte!”, gritaba. Pero cuando el que grita es un árabe, no hay que tomárselo demasiado a pecho. Es su forma de hablar. Y Papá era árabe, libanés. Aviv Zacca. Arrendaba el hotel desde hacía un año. “Después del gran Desastre”, solía decir. Y era cierto. La mala suerte lo había golpeado con saña. “¿Zacca? Zacca era millonario, ¡millonario!, exclamaba un amigo suyo. “Zacca tenía un chalet, coches, tiendas, jardines.” “Cuando se me paraba el reloj, lo tiraba por la ventana”, suspiraba Papá. “Mi casa tenía las puertas siempre abiertas. Día tras día se llenaba de invitados. Come, bebe, has lo que quieras, ésta es tu casa. ¿Y ahora? Ahora hacen como que no me conocen. Tengo que presentarme, decir quién soy, a esos mismos que no hacen tanto se atiborran bajo mi techo de carísimos manjares.” Papá llegó a Ghana hace veinte años. Para empezar, abrió una pequeña tienda de artículos textiles, y logró amasar una fortuna considerable, que luego perdió en un año, apostando en las carreras. “los caballos acabaron conmigo, Red”.

Me llevó a ver sus establos. Los tenía en un palmeral en las afueras de la ciudad. Nueve caballos blancos, magníficos ejemplares de raza árabe. ¡Qué bien los conocía, cómo los acariciaba! Todo lo contrario que a su mujer, que tenía que aguantar sus frecuentes broncas. Papá mimaba a sus caballos como un tierno amante. Sacó uno para enseñármelo. “El mejor caballo de toda África”, dijo con desesperanzas, porque su campeón tenía una llaga incurable en la cuartilla. Los demás caballos también tenían el mismo tipo de llagas, y se iban muriendo uno tras otro. Para él, esas muertes suponían una tragedia muy superior a la pérdida de un millón. Sin caballos se veía privado de la única pasión de su vida. En los días en que no podía visitar el establo, se ponía furioso, cualquier cosa lo sacaba de quicio. Sólo se calmaba en el palmeral, contemplando cómo el mozo de cuadra hacía desfilar ante él, uno a uno, los veloces ejemplares de raza árabe con ojos del color de la sangre.

A su mujer, Papá nunca la llevó a ver los caballos. La trataba con severidad y dureza. Ella solía sentarse en un sillón, inmóvil y en silencio, mientras se fumaba un cigarrillo. Un día le pregunté: “¿Cuántos años tiene, señora?” “Veintiocho”. Veintiocho años y el pelo blanco como una paloma, una tez extremadamente pálida y el rostro cubierto de arrugas. Había dado a luz cuatro hijos, dos de los cuales vivían en Líbano y otros dos en el Acra. Algunas veces había traído a Ghana a su hija, una niña subnormal que se arrastraba a cuatro patas por el suelo, víctima de convulsiones, y que chillaba de forma tan inhumana que al oírla se nos helaba la sangre en las venas. Aunque había cumplido los diez años, no sabía andar ni hablar. Gateando, se arrastraba hasta el rincón donde estaba el gramófono, alzaba la cabeza y lanzaba miradas suplicantes. La madre ponía un disco de Dalida. La voz de la cantante se oía entremezclada con un agudo y aterrador aullido de la niña. Su rostro irradiaba felicidad. Terminando el disco, la garganta de la criatura emitía un gruñido ininteligible: pedía más música.

La pequeña se había encariñado con Primer Ministro. Sólo él sabía sonreírle. Ella se abrazaba a sus pies, se restregaba contra sus piernas, ronroneaba. Él le acariciaba la cabeza

y le daba suaves tironcitos de las orejas. Lo llamábamos Primer Ministro porque se jactaba de ser amigo personal de muchos de los miembros del gobierno de Guinea. Antes, había vivido en Konkari, dedicado a comerciar con Dios sabe qué. “Si alguno de vosotros se dispone a viajar a Guinea, sólo tiene que decírmelo. Le daré una carta para Sékou Touré”, decía dándoles importancia. “Es un amiguete mío. ¿Los ministros? ¡Qué ministros ni qué ocho cuartos! No merece la pena ni gastar saliva con tan poco cosa.”

Para Primer Ministro soy algo así como un cómplice. Me coge por banda y me invita a una cerveza. “Escúchame, Red”, empieza, “tú que has viajado tanto por el mundo, dime, ¿en qué país podré yo montar un gran *business*? En Ghana tengo un *business* pequeño. Un *business* muy pequeño.”

Contemplo el rostro sudoroso de este gordinflón, su cara de perro apaleado. ¿Qué puedo aconsejarle? Pienso para mis adentros: he aquí un hombrecillo con ambiciones de capitalista, de ningún modo un tiburón de las finanzas sino uno más del vasto ejército de pequeños comerciantes. Debería sugerirles alguna idea. ¿Por qué no? Se me ocurren Birmania, Japón, Pakistán. Pero todos esos lugares ya están más que saturados. “¿La India, tal vez?”, pregunta Primer Ministro. De ninguna manera, pienso, La India es muy difícil. Además, en todos esos países se han instalado monopolios poderosos. “Demasiados monopolios”, le digo “maldito capitalismo.” Él asiente con la cabeza y, dándome la razón, repite apesadumbrado: “Maldito Capitalismo.” Primer Ministro recorre el país en un intento de hacerse un lugar en el mercado, de crecer en importancia. Bajo no pocos cielos ha intentado desplegar su tienda. Pero nada de han servido sus esfuerzos. En vano se consume en una lucha estéril que no lo lleva sino al desgaste y a la desilusión. “¿No existirá un país donde montar un gran *business*?”, pregunta. “Me parece que no”, le contestó, “al menos eso creo.”

Primer Ministro me da pena. Deambula, sopesa posibilidades, hace preguntas. Se ha comprado un globo terráqueo, y lo recorre con la mano. A veces se detiene el dedo en un lugar determinado y se dirige a mí, interrogante “¿Y aquí, Red? Miro hacia el punto que señala Filipinas, “No”, le digo, “lo tienen copado los americanos.” “¿Los americanos?”, pregunta respetuosos, cerciorándose de haber oído bien. “Así pues, ¿no queda sino un pequeño *business*? “Eso es”, confirmo sus temores, “no queda sino un pequeño *business*.” Se pone a reflexionar, y al cabo de un rato me confiesa: “Quisiera tener un gran *business*. Me gusta más que las mujeres”, le interrumpo. “También poco es eso. De todas formas, las mujeres más bellas son las de Dakar.”

Respecto de esta materia, Primer Ministro siempre discute con el joven Khouri, hijo del Gran Khouri (libaneses todos). El joven Khouri-Nadir es un verdadero hombre de mundo. Tiene coches esperándolo en París, Londres y Roma. También es un perfecto majadero. Nada me divierte más que una charla con él. “Ven conmigo a Australia”, me propone. “No puedo, no tengo dinero”, respondo. “Pues no tienes más que escribir a tu padre diciéndole que te lo envíe.” “Mi padre es un tacaño”, le explico. “No me permite volar a mis anchas.” Nadir no conoce límite en lo que al despilfarro y la vida disoluta se refiere. Lo tiene todo. Su padre no para de ferrarlo de dinero. El Gran khouri adora al khouri pequeño. El viejo vive en Nsawan, un pueblo de las afueras de Acra, en una casa humilde que amenaza ruina y entre escasos muebles, modestos. El conjunto ofrece un aspecto pobre, por no decir mísero. Y pensar que se trata de la residencia del que tal vez



sea el hombre más rico del África occidental, el multimillonario Gran Khouri. Poseedor de un gran capital, este comerciante callejero de Beirut no parece tener exigencias ni necesidades. Se alimenta de tortas de trigo mientras multiplica unos beneficios que alcanzan sumas astronómicas. Es un anciano que quizá morirá este mismo año. Dueño de toda una calle de casas en Beirut, no las ha visto en su vida. Gran Khouri es analfabeto. Necesita a alguien de confianza para que escriba las cartas comerciales.

Convivía con nosotros en el Metropol otro hombre. El joven Khouri sentía por él un gran respeto. “Es un intelectual”, me explicaba con una actitud rayana en la veneración. Sociable y divertido, el intelectual se pasaba horas contándonos chistes. También solía enseñarnos fotografías en las que aparecía, bajo una sombrilla, una señora de aspecto agradable, ya entrada en años. “Es mi novia”, aclaraba. “Vive en California y lleva quince años esperándome. Esperará otros quince y se morirá. Pero la muerte no es tan terrible. Sólo hay que estar suficientemente cansado.” Y soltaba una carcajada. El intelectual se emborrachaba a escondidas, nunca en la terraza. Sostenía que beber en público era una muestra de mala educación. Se levantaba en medio de una conversación y se metía en su cuarto para allí vaciar ávidamente el contenido de una botella. Luego oíamos, el ruido sordo de un cuerpo que caía desplomado sobre el suelo; nunca le dio tiempo de llegar hasta la cama.

El intelectual, cuando no escribía cartas para Khouri, se enzarzaba en unas disputas interminables con Napoleón. Era éste un hombrecillo, dotado de una pequeña redondez: la barriga. “Echo d menos mi casa”, solía decir, “cuánto le echo de menos”. Pero no hacía ningún esfuerzo por marcharse. Recorría la terraza de un extremo a otro, paso dl desfile militar. Sacaba un espejo y contaba sus arrugas. “Tengo sesenta años, y, sin embargo, ya veis lo joven y fuerte que me mantengo. Puedo caminar durante horas ¡sin una pizca de cansancio! ¿Qué edad me echaríais, eh?” Papá le contestaba: “Unos veinte.” “Ya lo habéis oído. ¿No os lo decía ya?, celebraba su triunfo al tiempo que sacaba el pecho y tensaba los músculos con un esfuerzo tal que sus sienes cubrían de venas abultadas. Creo que estaba chalado. Un buen día, por fin, se marchó. Sus pasos marciales dejaron de sonar. Disfrutamos del silencio.

Iluminada por varias bombillas de poca potencia, nuestra terraza se veía desde la calle. A la débil luz se podían divisar desde abajo unas sombras moviéndose sobre la basa, sombras que no pertenecían a nadie, a pesar de que protagonizaban su muda pantomima, su daza lenta, en pleno corazón de Kokompe. Sin embargo, el barrio –negro por excelencia- las ignoraba por completo. Kokompe tenía su propia vida, inaccesible y ajena a los del Metropol. Para el barrio, las sombras de la balsa pertenecían a otro mundo, al mundo poblado por bungalows de los representantes blancos de la administración y el comercio, al barrio de Cantonments. “¡Sois como ellos, ésa es vuestra familia!”, decía Kokompe mientras multitud de sus habitantes pasaban indiferentes por delante del hotel.

A los ojos de Cantonments, sin embargo, las sombras tampoco existían. ¡Hasta ahí podíamos llegar! El barrio de Cantonments les volvía la espada, en una muestra de desprecio mezclado con vergüenza. Para Cantonments, ese burócrata europeo y esnob, ese burgués rico y de exquisitos modales, la balsa constituía una deshonra que era preferible ignorar.

En resumidas cuentas, la balsa no quedaba amarrada a ningún barco; las sombras existían por sí mismas. Podían multiplicarse o desaparecer; no tenía importancia. “¿Y qué es lo importante?”, preguntaba el tío Wally, pero nunca le contestó nadie.

## 11.2. ENTREVISTA PERSONAL CON AGATA ORZESZEK

La suya es una labor indispensable no sólo para el mundo de los libros sino para el entendimiento entre los hombres y las mujeres. Una vez que se tiene de frente un texto de algún pensador francés o un escritor chino, por ejemplo, pocas ocasiones surge la idea de si el español es la lengua en la que escribe originalmente quien firma el material. En octubre de 2000 envió una carta a *El País* para quejarse al respecto. Al publicar un adelanto de diez cuartillas de la nueva obra, *Ébano*, de un prestigiado periodista polaco, el diario español omitió un pie de página con dos palabras: el nombre y el apellido de Agata Orzeszek, traductora de los cinco libros de Ryszard Kapuscinski (Polonia, 1932) publicados por la editorial española Anagrama: *El sha* (sobre la caída del monarca iraní Reza Palhevi), *El imperio* (en torno al desmoronamiento del mundo soviético), *El emperador* (sobre Haile Selassie de Etiopía), *La guerra del fútbol* (antología de reportajes) y *Ébano* (sobre África).

A pesar de la soltura con que usa el español, Kapuscinski es un autor empeñado en escribir en su lengua materna, por lo que en lugar de apuntar “Negros cristales de la noche”, como titula el capítulo 17 de *Ébano*, estampa “Czarne kryształy nocy” y continúa escribiendo: “Na koncu drogi, ktora jedziemy, widac staczajaca sie za horyzont kule slonca”. El texto así de verdad que no se entiende, pero Orzeszek se ha encargado de convertirlo al castellano en procesos largos y trabajosos.

Orzeszek me indica que la forma correcta en que debe escribirse Kapuscinski es con acentos sobre la “n” y la primera “s”. Pero soy incapaz de encontrar el atributo que mi computadora debe tener para acentuar consonantes. Continuaré escribiendo sin tildes el apellido de autor, considerado uno de los mejores reporteros del mundo: entre 1958 y 1981 cubrió para una agencia polaca de noticias revoluciones, golpes de Estado, guerras y movilizaciones en países de América Latina, Asia, África y el extinto imperio soviético. Sin dejar de viajar y escribir, las últimas dos décadas ha estado concentrado en la producción de libros en los que reconstruyen toda su experiencia reporteril, eje vivo de sus relatos vinculados con el periodismo y en los que conjuga autobiografía, historia, filosofía y, por la forma en que están escritos, “literatura de *collage*” ha dicho él, una escritura de altos vuelos narrativos.

Su traductora, Orzeszek, catedrática de lengua y literatura rusas en la Facultad de Traducción de la Universidad Autónoma de Barcelona, me informa que existen otras traducciones en nuestra lengua de algunas obra de Kapuscinski, como de *El emperador* y *La guerra del fútbol*, editado bajo el título de *Las botas*. Me dice también que existe una edición en español, no publicada por Anagrama, de *La guerra de Angola* cuyo título original es *Un día más de vida*. Orzeszek está enterada del interés que la editorial de *El País* tiene por publicar otra obra de Kapuscinski que ya tiene traducida: *Lapidarium*; “pero aún no se han puesto en contacto conmigo”, aclara.

La labor de traducción de Orzeszek también está extendida a otros autores polacos como Andrzejewski, célebre (gracias a la película de Wajda) por *Cenizas y diamantes*; Hlasko y Tryzna; y a Turguénev del ruso.

Como traductora habitual de Kapuscinski, Orzeszek responde mis preguntas.

José Garza: *¿Cómo descubrió la obra de Ryszard Kapuscinski?*

Agata Orzeszek: Fácil: estudié con su hija en la Universidad de Varsovia y, a mis veinte años, debo reconocer (no sin cierto rubor de vergüenza), conocí antes al autor que a su obra.

J.G.: *¿Por qué decidió traducir al español la obra de Kapuscinski? ¿Existieron, existen, retos o motivaciones especiales para emprender esa labor? ¿Traducir a Kapuscinski al español ha sido una iniciativa del autor, de la editorial, de usted?*

A.O.: Traducir a Kapuscinski era traducir a un amigo, así que al establecerme en España (para entonces, 1977, ya conocía por supuesto toda su obra escrita hasta aquella fecha y tenía perfectamente formada la idea de su valor) no tuve que pensar mucho a la hora de proponer sus libros (“textos”, como a él le gusta definirlos) a las editoriales barcelonesas. La respuesta, empero, fue “no” en un primer momento, porque en España las editoriales suelen esperar a que el libro tenga éxito internacional. Y así fue: tras la Feria de Francfort de 1986 (creo recordar) donde se habló mucho de *El sha*, Jorge Herralde, de Anagrama, me llamó (aún se acordaba de mi visita en su despacho varios años antes con la encarecida propuesta de publicar *El emperador*) para encargarme la traducción de *El sha*, que decidió subtítular (siguiendo a los franceses: y le aplaudí la decisión) “o la desmesura del poder”.

J.G.: *¿Cuál es el proceso de traducción? ¿Cuál es su relación con Kapuscinski como traductora de su obra al español? ¿Durante el proceso de traducción usted consulta al autor, trabaja junto con él o trabaja en forma independiente sin que el resultado tenga que estar aprobado por el autor?*

A.O.: El proceso es largo (por suerte, la sabiduría traductora y editora de Anagrama hace que Herralde nunca me haya apremiado con plazos de entrega imposibles: siempre dispongo de un mínimo de seis meses) y trabajoso. En primer lugar porque la prosa de Kapuscinski es exacta y rigurosa al tiempo que extremadamente trabajada desde el punto de vista literario. A él no le basta el dato; la reelaboración literaria es tan (o más) importante que los hechos descritos (espero que se note en mis traducciones). Además, al no ser el español mi lengua materna, mis traducciones pasan por la exigente criba de un catedrático de lengua y literatura española: no las entrego a la editorial sin sus correcciones. La relación es muy buena: desde la primera (que ojeó en persona y de la que había oído comentarios halagadores, aunque esto resulta poco modesto por mi parte, pero es cierto) se fía ciegamente de mis traducciones. Y no, no trabajo con él, porque tal cosa es imposible. Cuando escribe un nuevo libro, no está disponible para nadie. Y cuando no escribe, no está en su casa de Varsovia: viaja. Pero nunca cunde el pánico: cuando hay algo que necesito consultar envío una lista de dudas a su mujer y ella me manda la respuesta lo antes que puede (conoce muchas respuestas de antemano –no debo ser la única traductora que le consulta cosas– y las que ignora se las plantea a su marido por teléfono, cuando él la llama desde... Paraguay, por ejemplo). Lo dicho en el punto anterior (confianza ciega) aclara la cuestión del visto bueno del autor: no lo necesito.

J.G.: *¿Cuál es el idioma en el que Kapuscinski escribe originalmente y en qué idioma o idiomas está mejor traducido y es más conveniente leerlo?*

A.O.: A pesar de conocer muchas lenguas, escribe exclusivamente en polaco. Es muy delicado (no me corresponde a mí hacerlo) hablar de otros colegas traductores. Lo que sí puedo decir (lo comprobé al traducir *El sha* o *El emperador*: el editor me había facilitado

la traducción al inglés, edición norteamericana) es que los estadounidenses omiten algunos fragmentos, curiosamente aquellos que se refieren a su intervención e indigna participación en los hechos descritos (antes esto se llamaba censura política, pero creo adivinar que ahora lo definirían como lo políticamente correcto).

J.G.: *¿Cómo describe la escritura de Kapuscinski?*

A.O.: Exacta, rigurosa, literariamente trabajada. Kapuscinski cambia de registro cada vez que lo necesita su texto inmediato. Por ejemplo, barroco y rebuscado cuando describe el interior de un piso pequeño burgués bonaerense; escueto, hasta telegráfico, cuando los acontecimientos descritos se precipitan y quiere dar la impresión de una crónica periodística; casi naturalista o impresionista cuando plasma el horror (guerra) o la belleza (un paisaje); natural y coloquial en los poquísimos diálogos; bíblico o con sabor a la antigüedad cuando lo considera oportuno (ya me ve a mí empapándome de la Biblia o de Fray Luis de Granada antes de abordar la traducción de un capítulo de *El emperador*: me consta que él hace lo mismo). En resumen: sus muchos estilos (escritura acorde con lo que se dice, o, lo que es lo mismo, forma al servicio del fondo) han formado un estilo propio de Kapuscinski.

J.G.: *¿A quién evoca la escritura de Kapuscinski? ¿Estilísticamente dónde se nutre este autor?*

A.O.: No evoca a nadie en concreto. Se nutre de todo (no exagero: su biblioteca es impresionante y, lo más importante: está leída).

J.G.: *¿La traducción de la obra de Kapuscinski también está sujeta al rigor periodístico en cuanto a la oportunidad en que debe aparecer? (Y es que la aparición de la traducción es casi simultánea a la publicación del original; El imperio, por ejemplo, apareció en 1993 y su traducción en 1994).*

A.O.: No. Un "no" rotundo. El imperio y *Ébano* salieron tan deprisa porque Kapuscinski ya era mucho Kapuscinski en el mercado editorial. Pero *El emperador* salió bastantes años más tarde, una década, creo (incluso más tarde que *El sha*, que es posterior). No se trata de una escritura inmediata: sus libros son tal válidos hoy como lo fueron ayer y como lo serán mañana.

J.G.: *¿Cuáles son las principales dificultades al traducir su obra? ¿Qué obra le ha resultado con más escollos?*

A.O.: Dar con el registro de lengua exacto. Documentarse hasta la saciedad, buscar equivalencias españolas (cuando existen) para todo lo "exótico" (que no es poco) hasta por debajo de las piedras o inventar palabras cuando él las inventa. *El emperador*, sin duda alguna.

J.G.: *¿La traducción al español de la obra de Kapuscinski implica modificaciones a la misma, es decir si implica cambios de estructura, gramática?*

A.O.: Por supuesto implica cambios gramaticales: he aquí el escollo: cómo ingeniárselas para decir lo mismo e igual de bien que en el original sin modificar el "espíritu" de lo dicho y de cómo está dicho.

J.G.: *¿La traducción, en su caso, qué dimensiones tiene, es decir: es un fiel espejo de la obra traducida, es una versión o es otra obra? ¿Cómo define usted la traducción?*

A.O.: Para ser escueta, diré que es espejo sin acabar de serlo. Más bien es un retrato, no fotografía.

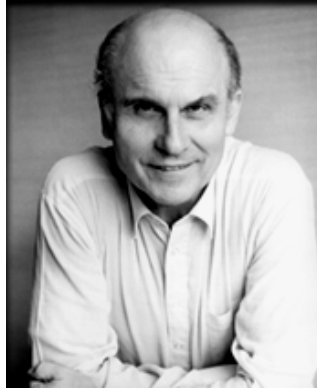
J.G.: *La obra de Kapuscinski conjuga una serie de relaciones del periodismo con la literatura, la historia, la filosofía y la política. ¿Cómo traductora usted cuestiona, digamos, la fiabilidad del narrador o este tipo de aspectos están fuera de sus competencias?*

A.O.: Como persona (y se supone que pensante) puedo cuestionar cosas (y no dejo de hacerlo, diciéndoselo al autor cada vez que tengo oportunidad). Como traductora tengo que ceñirme a su texto, y es lo que hago.

J.G.: *La obra de Kapuscinski es rica en visibilidad en cuanto a que siempre muestra los hechos por medio de la acción: usa palabras efectivas y usa verbos: nos ofrece acción. ¿Es esta una de las virtudes de su escritura? ¿Qué piensa usted al respecto, cuál es el aspecto más atractivo de la escritura de Kapuscinski? ¿Qué obra ha disfrutado más al traducir?*

A.O. En la traducción, los verbos (excepto los de movimiento: pesadilla de mis estudiantes de ruso y mía cuando traduzco del polaco) son lo que menos me preocupan. En cambio los sustantivos, los adjetivos y las estructuras adverbiales (tan naturales en polaco) y, sobre todo, el uso que él hace de ellos me hacen pasar noches en vela cuando lo traduzco. El aspecto más atractivo: el detalle elevado a una categoría (por ejemplo: el alambre de espino en *El imperio*). Por eso mismo sus libros no son inmediatos: hay un pensamiento filosófico detrás de lo narrado. No sabría decirle qué obra he disfrutado más al traducir. Cuando traduzco, lucho (con cada palabra, cada frase). Disfruto cuando veo la traducción publicada y la leo. A veces (no pocas) no comprendo cómo se me había ocurrido tal o cual solución.

### 11.3. RYSZARD KAPUSCINSKY: RESEÑA BIOGRÁFICA



**Ryszard Kapuscinsky (1932)**

Ryszard Kapuscinski nació en Pinsk (Bielorrusia) en 1932. Ingresó en 1951 en la Universidad de Varsovia, en la que estudió Historia y obtuvo un master en Arte (1955). Ha impartido clases en las Universidades de Caracas (1978) y en la Temple University de Filadelfia (1988) como profesor visitante, y como lector en Harvard, Londres, Canberra, Bonn y la British Columbia University de Vancouver (Canadá).

Entre los años 1959 y 1981 se dedicó al periodismo como corresponsal de la agencia de noticias *Polish Press* en África, Asia y América Latina y colaboró con publicaciones como *Time*, *The New York Times* y *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Está considerado como uno de los mejores reporteros del mundo. Es miembro de varios consejos editoriales, ha compaginado desde 1962 sus colaboraciones periodísticas (que han llevado a García Márquez a llamarle “maestro”) con la actividad literaria. Es autor de diecinueve libros de los que se han vendido cerca de un millón de ejemplares y de los que algunos se han traducido a más de treinta idiomas. *Bus po polsku* (1962) fue la primera de sus obras, a la que siguieron títulos como *El Emperador* (1978, sobre la decadencia del reinado en Etiopía de Haile Selassie), *El Sha* (1987), *La guerra del fútbol* (1992), *Lapidarium* (1990), *El imperio* (1994, sobre la descomposición de la Unión Soviética), *Ébano* (1998, sobre el futuro del continente africano), así como el álbum de fotografías *Desde África* (2000). En 2002 publicó una obra, *Los cíniucos no sirven para este oficio*, que es una lección y una reflexión sobre el periodismo plenas de sabiduría, humildad y claridad.

Ryszard Kapuscinsky fue nombrado *doctor honoris causa* por la Universidad de Silesia en 1997, ha obtenido diversos galardones por su creación literaria como el premio Alfred Jurzykowski (Nueva York, 1994), el Hansischer Goethe (Hamburgo, 1998), o el Imegna (Italia, 2000). Ha sido Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades en 2003. Ryszard Kapuscinsky es uno de los periodistas más respetados y reconocidos del mundo.

## 12. EGON ERWIN KISCH

### 12.1. *El permiso para jugar al fútbol*

Mi hermano pequeño, al regresar ayer del instituto, comentó:

– Hoy nos han dado permiso para ingresar en un club de fútbol.

Vaya, vaya. Yo ya conocía ese acuerdo del consejo escolar regional. No obstante..., lo que leyeron del libro negro a los alumnos del instituto fue el epílogo de una época repleta del fanatismo monomaniático de la juventud, de un período cuyo significado trasciende con crecer el marco de lo deportivo. El reinado del fútbol ha terminado. *Le roi est mort*.

Ahora ya se puede ingresar en un club de fútbol. Si alguien nos hubiera dicho hace quince años que algún día llegaría ese permiso, no lo habríamos creído. Por aquel entonces, jugar fútbol se castigaba con las penas más atroces de que dispone la escuela: severos exámenes, permanencias, suspensos. Nosotros, los que padecíamos la consuntiva “fiebre del balón”, el “mal inglés”, nos vimos obligados a aburrirnos incluso en los torneos juveniles, en los que jugábamos al marro y a la campana, y solo cuando todos dejamos de intervenir en estos torneos nos autorizaron un partido de fútbol cortísimo por cada día de competición.

Ay de aquel cuya pertenencia a un club llegara a conocerse en la escuela. Y no obstante, casi todos jugábamos en algunos. Qué significaban los más terribles castigos frente a la satisfacción de perseguir durante dos períodos de treinta y cinco minutos la posibilidad de marcar un gol. Ciertamente, se observaban todas las precauciones posibles. Muchas de las veces los veintidós jugadores y el árbitro de una competición se anunciaban en el periódico con pseudónimos; como terreno de juego se elegían los márgenes más extremos de Kaiserwiese, del campo de maniobras de Dejwitz y de la Invalidenplatz (la zona colindante con la finca de Heine estaba siempre abarrotada de equipos escolares), para estar lo más cubierto posible de las eventuales miradas de un profesor vigilante, y las reuniones del equipo se celebraban en los figones más escondidos del Belvedere, de Dejwitz y Karolinental. Los alumnos de instituto no sólo sufrían el miedo a los profesores, sino también un montón de incomodidades inherentes al deporte en el siglo pasado, a mediados de su última década. Para ingresar en los clubes que disponían de un campo propio no bastaba el valor (no me refiero al valor frente al colegio, sino frente a las normas del club), ni los recursos económicos. Así que había que tomar como bandera la divisa “mi campo es el mundo” y ejercitar la técnica del balompié en los solares sin edificar de Praga. Nos poníamos en casa camisa deportiva, medias, espinilleras y pantalón de deporte, nos enfundábamos encima la ropa de calle y, pese al sol abrasador, marchábamos a grandes zancadas con nuestra doble indumentaria a la Kneippwiese, a la Invalidenplatz, al campo de maniobras de Dejwitz, a la campiña de Holeschowitz, al parque del Canal. Allí nos quitábamos la ropa de calle y apilábamos las prendas unas encima de otras en dos montones, situados a seis metros uno de otro, que constituían los palos de la portería. La adquisición del balón, así como las reparaciones de su envoltura terrenal y de su alma, que por desgracia tampoco era inmortal, se costeaban con la paga de los once, y cuando uno encargaba al zapatero que le clavase en las suelas de las botas cinco fuertes tacos de cuero, vivía con la ilusión de poseer un par de botas inglesas. No necesitábamos red, ni postes, ni



vestuarios, ni maletín con cerradura, a veces ni siquiera árbitro o juez de línea, y tampoco permiso de los profesores. Sencillamente jugábamos.

A cambio te conocían los alumnos de todo el instituto, y los escolares alzaban la vista con tímida e ilimitada admiración hacia las aptitudes futbolísticas de la clase inmediatamente superior. Y cuando en el patio del colegio o en el pasillo una de esas “personas de primera” “chutaba” una cáscara de naranja hacia lo alto, un murmullo de admiración recorría las filas. Cuando un alumno de séptimo de algún instituto conocía a uno de tercero de secundaria, ¿cuál era el tema de conversación? Los nombres de los grandes del imperio del balompié con los que el escolar había tenido el honor de compartir centro de enseñanza. No es de extrañar que la ambición de semejante gloria atizase aún más la fiebre del fútbol, que en casa y en la escuela se “regatease”, se “combinase” y se “chutase” con todos los objetos que estuvieran adheridos al suelo. Sea como fuere, los profesores no compartían ni el amor por el fútbol ni la comprensión hacia las habilidades de sus discípulos. Odiaban ese “juego toscó”, y su odio solía hacer germinar las más extrañas flores. Si en alguna clase había algún chico melancólico que de verdad no participaba en el fútbol, era del todo seguro que levantaría sospechas entre los profesores de ser un paladín del deporte del balompié. Y un profesor de gimnasia que criticaba con especial dureza ese juego, durante un campeonato escolar le echó en cara al mejor delantero que al correr adoptaba una mala postura. Como es natural, tales críticas suscitaban las mismas burlas que la propuesta de un pedagogo escolar, por lo demás muy inteligente, que aseguraba que, para ejercitar en igual medida pies y manos, había que practicar después de cada gol ejercicios de halterofilia en pleno encuentro de fútbol... Desde esa infancia del deporte del fútbol han transcurrido quince años. Algunos de los mártires que antaño vistieron el traje de futbolista pertenecen hoy al cuerpo docente de un centro de enseñanza media, lo que ha propiciado una legislación más amigable hacia el deporte.

¿A qué viene entonces la necrológica? Ahora que se ha salvado el último obstáculo, ¿acaso no comienza el renacimiento del deporte del fútbol? En absoluto. Precisamente ahora que se ha arrebatado a la juventud que juega al balompié hasta el último asomo de martirio, pues ya no tiene el atractivo romántico de lo prohibido, y hasta cierto punto se puede ser ya defensa o delantero con el patrocinio de la escuela, precisamente ahora la juventud dejará de dedicarse al asunto con aquel unánime entusiasmo. El amor al deporte era un mero ingrediente.

Y si encima llega a promulgarse un edicto del consejo escolar regional que permita a los alumnos de instituto y de formación profesional formar asociaciones de estudiantes, quemaré la banda verde-plaza-azul de nuestra pandilla colegial y diré definitivamente adiós a mi juventud.

## 12.2. EGON ERWIN KISCH: RESEÑA BIOGRÁFICA



**Egon Erwin Kisch (1885-1948)**

Nació en Praga el 29 de abril de 1885. Comenzó su carrera periodística como reportero en la guerra de Los Balcanes en 1913. Fue oficial de la Armada imperial y se afilió al partido comunista en 1919. Se instaló en Berlín en 1923 porque en Praga no podía publicar sus textos por su significación ideológica. Desde allí trabajó para la prensa liberal de Praga y de Berlín hasta la llegada del nazismo, cuando emigró a México. A Kisch se le llamó el “reportero rojo”. y. Al final de su vida volvió a Praga donde murió.

Egon Erwin Kisch fue en su juventud un vividor de la noche praguense en el café Montmartre donde se reunían los artistas. Al local solían acudir, entre otros, los escritores Jaroslav Hasek, Franz Kafka y Franz Werfel... Kisch conocía también el mundo del hampa praguense donde encontró muchísimos temas para pintorescos reportajes, publicados en el periódico praguense *Bohemia*, editado en alemán, y para su novela *El Proxeneta*. Al estallar la Primera Gran Guerra, Kisch fue llamado a filas. Combatió en los frentes serbio y ruso. Su hoja de servicios revela que fue un soldado valiente, varias veces herido y varias condecorado.

La muerte de su hermano Wolfgang conmocionó profundamente a Kisch, y causó un cambio radical en su manera de pensar. En 1915 solicitó y se le concedió el destino del departamento de prensa en Viena. La corrupción de la que fuera testigo en la retaguardia radicalizó su pensamiento de tal manera que en 1918, al estallar en Viena una revolución, Kisch se convirtió en comandante de las Guardias Rojas y en 1919 ingresó en el Partido Comunista de Austria. Tras la ascensión de Hitler al poder, la vida nómada llevó al “reportero rojo” a París. Al iniciarse la guerra civil en España, el PC encargó a Kisch una misión en este país. En marzo de 1939 las tierras checas fueron ocupadas por la Alemania nazi- dos hermanos de Kisch y numerosos amigos suyos perecerían en los campos de concentración de los ocupantes nazis-. Cuando Hitler invadió su país de origen, Egon Erwin Kisch estaba en Francia y ante el peligro de la ocupación nazi emigró a México, importante centro del exilio antifascista. El Gobierno mexicano respaldaba las actividades de los emigrantes antifascistas de manera que los exiliados alemanes pudieron fundar en México una editorial, dos revistas y el Club Heinrich Heine.

Terminada la Segunda Guerra Mundial, Kisch regresó a Praga en 1946. Al principio fue objeto de grandes homenajes, pero no tardó en darse cuenta de que su país natal había

cambiado. La guerra había barrido a la multiétnica sociedad praguense y en el país se recrudecía el antisemitismo. Murió en Praga el 31 de marzo de 1948

Kisch fue un fecundo corresponsal de guerra - acudió como periodista a todas las luchas políticas de su tiempo: Rusia, China, la Alemania prenatal, España, con las Brigadas Internacionales-y pionero del periodismo de investigación. En 1913 ayudó a la policía a desvelar el caso del espía coronel Alfréd Rédl, un homosexual que había entregado informaciones militares a una potencia europea.

Además, Kisch está considerado en Europa como el maestro del gran reportaje, del reportaje periodístico y literario. Su idea del periodismo era la contraria a las mesas de redacción. A él le hacía falta salir fuera, conocer a las gentes, describir las escenas. Su divisa era que todo buen periodista es un buen reportero. Y fue sumamente crítico con el periodismo de las sensaciones, el periodismo buscador de escándalos, porque distraía a la gente de lo verdaderamente importante para él: la crisis permanente y la inmoralidad del capitalismo.

El fenómeno Kisch representa un reto para quienes pretenden encasillar a las personas. Kisch escribía solamente en alemán. Ante sus amigos de extracción burguesa se definía como un comunista, pero hacia sus compañeros del partido asumía una actitud de pensador crítico; Egon Erwin Kisch rechazaba el judaísmo ortodoxo, pero el holocausto lo convirtió en un partidario del Estado de Israel. Kisch ganó la fama internacional como "reportero furioso", pero él mismo se consideraba un poeta, y no sólo un periodista.

El periodista Egon Erwin Kisch, "el reportero rojo", el hombre que cubrió la Primera Guerra Mundial, el ascenso del fascismo, la guerra revolucionaria de China y la guerra civil en España, así como los crímenes del imperialismo en Ceilán o en los propios Estados Unidos, pronunció estas palabras en el Primer Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, en París, 1935:

“... (El escritor) no debe perder el conocimiento de su arte, debe configurar como obra de arte el horroroso modelo con la elección de color y perspectiva, debe hacerlo como obra de arte denunciatoria, debe presentar el pasado y el futuro en relación con el presente: eso es la fantasía lógica, eso es la evitación de la trivialidad y la demagogia”.

## 13. MANUEL LEGUINECHE

### 13.1. “Yo pondré la guerra” (fragmento)

#### CAPITULO XIII

##### El sueño norteamericano

Como diría años más tarde el general Eisenhower, “lo que es bueno para la General Motors es bueno para EE UU”. Así también Hearst creía que lo que era bueno para el *Journal* es bueno para Estados Unidos. La “espléndida guerrita” de la que habló con tanta frivolidad el futuro secretario de Estado John Hay, cuando era embajador de Londres, le vino en el momento justo. “Ha sido una espléndida guerrita. Comenzó con los motivos más elevados, se ha llevado con una inteligencia y un valor magníficos, favorecida por la fortuna que ama al valiente”. Norteamérica será la gran potencia del siglo XX con la ayuda de una España en su fase crepuscular.

“Lo quieran o no los norteamericanos, tendrán que empezar a mirar hacia fuera”. La frase es del capitán Mahan, el teórico de la expansión naval. El que tiene los barcos es el que manda, como queda demostrado en la Conferencia de Berlín de 1885, donde los grandes proceden a un nuevo reparto del mundo en áreas de influencia. A España no le va a tocar nada, aunque siempre le espera Marruecos. Sus barcos son cáscaras de nuez. Dios ayuda a quien más cañones tiene, creía Napoleón. La guerra hispano-norteamericana le sirve a EE UU para pasar la última esponja sobre la guerra civil, para cauterizar las feas cicatrices de esa guerra, para ensayar armas y ejércitos. Su comportamiento en Cuba no fue muy glorioso, pero qué más le daba. Todo era cuestión de empezar, de practicar. El destino manifiesto se ponía en marcha. Hay de todo: inagotables con ambición. Las empresas estadounidenses de acero producen más toneladas que Gran Bretaña y Alemania juntas. Estados Unidos es la gran potencia industrial. La Estándar Oil Company monopoliza el 98 por ciento del refinado de crudo en el mundo. Brotan los rascacielos, la riqueza aparece por doquier con nombres de multimillonarios como Rockefeller, el petróleo, Carnegie, la siderurgia, Morgan, la banca Vanderbilt, los ferrocarriles, que amasan inmensas fortunas. El sueño norteamericano. “Las viejas naciones marchan a pasos de caracol y EE UU a la velocidad de un tren expreso”. Hearst es la punta de lanza de ese sueño; “el gobierno de los periódicos llegará”, afirma, “en el siglo XX, los líderes políticos caen en el olvido, los votos (ejemplares) de los periódicos se cuentan cada día. Esto es lo que vale”.

Nueva York es el centro de los dos sueños, el norteamericano y el de Hearst, la ciudad vibrante, crisol de razas, con los últimos descubrimientos, con luz eléctrica y teléfonos para las grandes empresas. La tecnología cambia la piel de la metrópoli, tres millones y medio de habitantes. Las dos caras de la moneda, el Bowery, el barrio de los marginales, para los que el sueño es pesadillo, y el rutilante Wall Street. Con su medio millón de habitantes, San Francisco es una versión rústica de Nueva York, una pálida imitación. Al principio le chocó el cambio, sólo al principio. Después el admirador, el émulo de César, de Napoleón, de Carlomagno, de Washington, Jefferson y Lincoln se deslizó por el tobogán del éxito, de las iniciativas, de las nuevas ideas capitalista, de las ofertas

populares. Hearst libera una energía en consonancia con la ciudad, la del optimismo, una nueva identidad que se basa en un “belicoso chovinismo”, jingoísmo se le llamaba entonces, la patriotería exaltada. En una ocasión regalará con el ejemplar del *Journal* una inmensa bandera de las barras y estrellas e invitara al lector a que decore la casa con ella. En 1893 el historiador Turner anuncia que los norteamericanos son distintos al resto de los pueblos del mundo, por encima incluso de los europeos, 75 millones de habitantes. Hearst es el demiurgo del modo de vida norteamericano, el intérprete de esos sueños imperiales, de la cruzada norteamericana en Cuba contra la “tiranía española”.

En su historia de Cuba, Hugh Thomas cita las aspiraciones anexionistas de los jóvenes del sur de EE UU: “La pura raza angloamericana está destinada a extenderse por todo el mundo con la fuerza de una tornada. La raza hispano-morisca será abatida”. En un editorial del *New Orleans Courier* se niegan los sureños a que emancipen a los esclavos de Cuba. “Este continente es para los blancos”, asegura la *Democratic Review*, “y no sólo el continente sino las islas adyacentes y los negros han de seguir en la esclavitud”. En 1865 llegó a Cuba el último cargamento de esclavos. Biógrafos de Hearst, como Winkler, atribuyen este impulso a la nobleza del personaje, a su defensa de los pobres y los desvalidos, a su repulsión por la injusticia. Para el resto responde a la egomanía del Jefe, a su lucha por la tirada del *Journal* frente al *World* de Pulitzer. Como apunta el historiador Wayne Morgan, lo que Hearst quiere es ser famosos, pasar a los libros de historia y lograr poder e influencia. “Es el más megalómano de los hombres”, añade Swanberg, “siempre seguro de su grandeza”.

Los enviados de Hearst se contagian de su agresividad. Creelman escribe desde la terraza del Inglaterra: “Sangre en las orillas de las carreteras, sangre en las puertas de las casas, sangre, sangre, sangre. Los viejos, los jóvenes, los débiles, los impedidos, todos son exterminados sin piedad. ¿No hay nación lo bastante sabia, lo bastante intrépida y lo bastante fuerte como para restaurar la paz en esta ensangrentada tierra?”. Suenan los tambores de la “Cuba libre”. En un momento dado se reunirán en Cuba treinta y cinco enviados especiales de Hearst: todos tocarán la melodía antiespañola que desee escuchar El Jefe. Se inventan la información espectáculo. La ficción interesada invade las fronteras de la verdad. Dan cuatro o cinco veces por conquistada La Habana, aunque los insurrectos no disponen de la artillería necesaria. “Lo esencial”, señala Procter, “es contar atrocidades, cuanto más inhumanas mejor. El público lector devora relatos brutales sobre hospitales pasados a cuchillo, prisioneros rebeldes enviados a la hoguera para diversión de los soldados españoles, presos del castillo de El Morro, a la entrada de la bahía de La Habana, devorados por perros salvajes o arrojados al mar para alimentar a los tiburones”. Otro titular: “25 sacerdotes españoles asados vivos por sus feligreses”. Ésa era la idea que transmitían de los españoles.

### 13.2.MANUEL LEGUINECHE: RESEÑA BIOGRÁFICA



**Manu Leguineche (1941)**

El escritor y periodista Manuel Leguineche nació en Arrazua, Vizcaya en 1941. Ha sido fundador de las agencias de noticias Colpisa y Fax Press. Estudió Derecho y Filosofía en las universidades de Deusto, Valladolid, Madrid y Toulouse. Su carrera periodística, televisiva y literaria es impresionante, 22 libros publicados y premios muy importantes. Entre los muchísimos galardones que ha recibido, están el Premio Nacional de Periodismo, el Pluma de Oro, el Cirilo Rodríguez, el Godó, el Julio Camba, y el Ortega y Gasset. Se le puede considerar como uno de los periodistas más prestigiosos de España

Ha escrito numerosos libros, de viajes, de crónicas, de reportajes, de análisis históricos de figuras y hechos. Entre todas estas obras figuran *La vuelta al mundo de un periodista*, *Adios, Hong Kong*, *Annual 1921*, *El viaje prodigioso*, *Yo te diré*, *Hotel Nirvana*, *Los años de la infamia: crónica de la II Guerra Mundial*, *Apocalipsis Mao*, *Yo pondré la guerra (Cuba 1898: la primera guerra que se inventó la prensa)*, y *La felicidad de la Tierra* (obra más personal en la que hace un análisis de su vida y sus impresiones vitales en la Alcarria de Guadalajara en la que vive), *Recordad Pearl Harbour* y *Gibraltar*. Algunos de los galardones que ha merecido su obra son el Premio Nacional de Periodismo, el Pluma de Oro, el Cirilo Rodríguez, el Godó, el Julio Camba y el Ortega y Gasset.

## 14. VICENTE LEÑERO

### 14.1. *Asesinato* (fragmento)

#### 3. DISTINTO AMANECER

(viernes 6 de octubre)

Al abrir los ojos, Javier Pérez Mancera se dio cuenta que se hallaba tendido dentro del Datsun de los Flores Muñoz. Su reloj Eternamatic marcaba las 4 de la mañana. Enderezó el cuerpo, recogió la gorra de policía que se le había caído y bostezando salió del auto para dirigirse a la puerta de entrada. Confirmó que se hallaba cerrada, tal como había dejado en la noche: con el dispositivo automático fijo y los seguros echados. Regresó al Datsun y entró. Ahora no se tendió en el asiento trasero; se mantuvo sentado para defenderse del sueño, con la cabeza echada hacia atrás.

La noche era oscura. Aún no empezaba a clarear.

Quince minutos antes de las 6 de la mañana se levantó Alicia Flores Alavez. Siempre lo hacía a esa hora para arreglarse con calma y llegar a la Universidad Anáhuac a las 7 de la mañana. Salió del cuarto de visitas donde ella y su hermana Patricia habían dormido en sus respectivas camas gemelas y se dirigió al cuarto de baño. Patricia se despertó enfadada porque Alicia hizo mucho ruido al recoger del buró medianero las pinturas de su maquillaje; refunfuñó un par de protestas pero ya no volvió a conciliar el sueño.

Después de ducharse, Alicia se secó el pelo con su secadora portátil, se vistió, se maquilló meticulosamente: tardó poco menos de media hora en su arreglo. Ni ella ni Patricia oyeron sonar el timbre de la casa a eso de las 6 de la mañana. Era Francisco Fernández Alonso quien llegaba a recoger a Gilberto para ir a nadar juntos, tal como había quedado el día anterior. El policía Pérez Mancera salió del Datsun y fue a abrir la puerta de peatones.

– Avísele por favor a Gilberto que aquí está Feni –dijo Fernández Alonso–. Él ya sabe.

Cómo no se veían señales de que hubieran bajado las sirvientas ni Toño salía aún de su departamento, Pérez Mancera no se atrevió a llamar a Gilberto: tenía prohibido entrar en la zona habitacional, Prefirió dejar esperando al amigo del nieto.

Fernández Alonso esperó inútilmente durante media hora y decidió irse a nada solo. Al subir a su automóvil vio llegar a Paseo de las Palmas 1535 a Domingo Padilla Pérez, el chofer de Alicia, pero ya no se detuvo.

Las sirvientas Agustina y Lupe bajaron de su cuarto a la cocina, por la escalera de servicio, como a las 6:30. Lupe se ocupó en tender la mesa del comedor y Agustina en preparar los jugos de naranja.

Quince minutos antes, a las 6:15, un estruendo de tambores y cornetas resonó en el interior de la casa de Paseo de las Palmas: por las calles vecinas cruzaban un grupo de cadetes o conscriptos en improvisado desfile militar. Alicia entró en el cuarto de Gilberto y Poncho y los despertó con un susto, bromeando:

– La revolución francesa, ¡ya estalló la revolución francesa!

Poncho meneó la cabeza. Gilberto abrió los ojos:

– ¿Qué pasa?

– La revolución francesa –volvió a decir Alicia mientras sacudía a sus hermanos, riendo–. Despiértense. ¿No oyen?

– Ay qué chistosa –dijo Poncho, y se incorporó–. Cerca de mi colegio siempre tocan tambores los viernes.

También Gilberto se incorporó hasta quedar sentado en la cama, con las piernas anguladas. Traía su pijama de franela.

– ¿Qué horas son?

– Van a dar las seis y media –dijo Alicia–, levántense.

Patricia entró en el cuarto de los hermanos, ya vestida, con su libreta de calificaciones. La alargó hacia Gilberto.

– ¿Ya viste qué bien me fue en los exámenes? Mira.

Gilberto observó la libreta del Instituto Yaucali. Estaba adormilado pero alcanzó a distinguir, efectivamente, puro MB.

– Enséñasela a la Nena, le va a dar mucho gusto. ¿No les contó qué bien nos fue en el desfile de modas?

– Que tú dirigiste el show –dijo Patricia–. Que lo hiciste muy bien.

– Y a ella no saben cómo la quiere todo el mundo, la respetan muchísimo. Ustedes deberían portarse mejor con mis abuelitos, caray, luego yo soy el único que se preocupa por ellos.

Gilberto salió de la cama por el lado de Poncho. Al quitarse el pijama quedó en calzoncillos. Se puso el pantalón gris y la camisa azul que había usado el día anterior, mientras preguntaba a Alicia:

– ¿Qué vas a desayunar?

– Nada más café.

– ¿Nada más café? La Nena dice que te hace daño estar tanto tiempo a dieta. Estás muy flaca.

– Bueno, si vas a bajar pídemelo pan tostado.

Gilberto salió del cuarto y bajó a la cocina por la escalera de servicio. Encontró a Agustina exprimiendo naranjas.

– Pon café, Agustina. Nada más vamos a tomar café y pan tostado.

Por la puerta de servicio, el policía Pérez Mancera se asomó a la cocina.

– Ya llegó el chofer de la señorita Licha, ¿no subes a avisarle?

Agustina subió por las escaleras de atrás y llegó al departamento de visitas. Alicia estaba en el vestíbulo, junto al baño.

– Que ya llegó su chofer, señorita.

– Sí, gracias, orita voy–. Alicia entregó a Agustina su bolsa de mano y un altero de cuadernos y papeles de escuela: –Veme bajando esto mientras, ¿quieres?



Siempre por la escalera de servicio, Agustina regresó a la planta baja mientras Gilberto, en la cocina, conectaba la tostadora e introducía dos rebanadas de pan; abrió el refrigerador: sacó un vaso de leche. Agustina cruzó hacia el comedor llevando los útiles de Alicia. Al llegar al pie de la escalera alfombrada de rojo oyó el grito: un grito horrible, de Alicia, en la planta alta.

– ¡Un doctor, Quile, un doctor! –siguió gritando Alicia–. ¡Quile! ¡Agustina! ¡Agustina, dile a Quile que llame a un doctor, pronto, rápido!

La sirvienta corrió a la cocina. Gilberto había oído los gritos pero no claramente.

– ¿Qué le pasa a Alicia?

– No sé, joven. Le hablan pero rápido, pronto.

Gilberto echó a correr hacia la escalera alfombrada de rojo.

Segundos antes de gritar, Alicia había salido del departamento de visitas y al pasar frente a las habitaciones de sus abuelos vio entreabierta la puerta de don Gilberto. Sólo dijo:

– Buenos días, abuelito –pero don Gilberto no le contestó.

También vio entreabierto el baño interior de la recámara de su abuela y por ahí se introdujo para despedirse. Al llegar al vestidor se detuvo en seco: el relámpago. Tendida en la cama sobre un impresionante charco de sangre yacía doña Asunción Izquierdo, cercenada a machetazos. El machete se hallaba aún sobre su cuello destrozado y el semblante parecía una máscara monstruosa.

Alicia percibió la escena como un relámpago y entonces gritó.

Salió corriendo por la puerta principal de la recámara. Encontró a Pati en el pasillo.

– Entra, Pati, entra –gimió tartamudeando–. A ver si es cierto lo que yo vi–. Temblaba.

Patricia entró en la recámara y en seguida salió. Aterrada. Llorosa.

– ¡Un doctor, un doctor!

Corrió Alicia al cuarto de su abuelo para pedir ayuda. Gilberto Flores Muñoz también yacía en sangre, bocarriba, semicubierto por la sábana. Sobre el cobertor, al pie de la cama, se extendían aún los periódicos de la noche.

Alicia volvió a soltar un alarido.

Por la escalera alfombrada de rojo subía Gilberto, a zancadas. Entró en el cuarto de doña Asunción seguido por Alicia y Alfonso.

Poncho oyó decir a su hermano.

– Qué cosa tan espantosa–. Luego lo vio acercarse al cadáver como si tratara de ayudar a su abuela.

Alicia abandonó la habitación desatada en llanto.

– Ya salte, Gilberto, ya vámonos, ya salte– suplicaba Poncho.

Cubriéndose la cara con las manos Gilberto cruzó por fin el pasillo y entró en el cuarto del abuelo. Su hermano menor lo seguía.

Los gritos de ¡auxilio! ¡auxilio!, ¡un doctor! ¡un doctor!, alertaron a la servidumbre.

Gilberto bajó por la escalera principal hasta la puerta de cristal pero la encontró cerrada: la llave había desaparecido de la cerradura. Corrió entonces a la puerta de servicio posterior que comunicaba con la zona del garaje y frente al departamento del chofer gritó a Toño.

– Auxilio, Toño, ven pronto; algo le pasó a mi abuelita.

Gilberto creyó ver a Toño con el cabello mojado, subiéndose los pantalones. Mientras el nieto regresaba al interior de la casa cruzando la puerta de servicio, Toño terminó de abrocharse el cinturón y salió de su departamento. Regresó a su cuarto al darse cuenta de que iba con el torso desnudo, sin camisa. Rápidamente se usó la camisa y corrió hasta la entrada principal. Ahí alcanzó al policía Pérez Mancera y a Domingo Padilla, el chofer de Alicia, quienes trataban de abrir la puerta de cristales. Desde el interior lo hacía también Alicia, Pati y Gilberto: tironeaban de la manija porque no estaba la llave.

– Entra por detrás, Toño –gritó Gilberto.

Toño se echó a correr rumbo a la puerta de servicio posterior, pero cuando iba a la altura de su departamento oyó a Domingo Padilla:

– ¡Ya se abrió la puerta!

Entraron Toño y Domingo Padilla. Las nietas gemían y temblaban.

– Mataron a mi abuelita –sollozó Alicia.

– ¿Qué hacemos, Toño? –preguntó Gilberto.

– Hay que avisarle al señor –respondió Toño al tiempo que subía la escalera alfombrada de rojo al lado de Agustina.

José López Hernández, el relevo de Javier Pérez Mancera, llegó en esos momentos a la casa para iniciar su turno, y al enterarse de lo ocurrido desenfundó su pistola como un cowboy. También él, junto con Pérez Mancera y Domingo Padilla se precipitaron rumbo a las recámaras del primer piso para constatar la tragedia.

Cuando Toño se asomó a la habitación de Gilberto Flores Muñoz no percibió de momento el cadáver y pensó incluso que el funcionario no se hallaba en su cuarto. Fue Agustina quien le hizo ver que sí, que ahí estaba, cubierto por la sábana, acribillado, sangrante.

En el pasillo, mientras las nietas y Poncho se abrazaban llorando, Pérez Mancera preguntó a Gilberto:

– ¿Qué hacemos, joven? ¿Avisamos?

– tu no hagas nada –interrumpió Gilberto–. Yo voy a avisarle al general Durazo.

Pérez Mancera regresó a la zona de estacionamiento, fue hasta el Galaxie blanco de Gilberto Flores Muñoz y del piso del asiento delantero recogió la pistola tipo ráfaga que utilizaban los guardaespaldas del funcionario. Con ella montó guardia en la entrada de la residencia, alerta por si trataba de escapar algún posible sospechoso.

Después de observar los cadáveres de don Gilberto y doña Asunción, Toño se dirigió a Quile, en el mezanine de la planta alta. Lo encontró más calmado, ya no gemía: parecía darse cuenta de que su deber, como hermano mayor de la familia, era ponerse al frente de la situación. Así lo dijo:

– Aquí no ha pasado nada. De ahora en adelante yo me encargo de todo—. Enseguida ordenó al chofer: Ve a ver si hay alguna puerta abierta, yo voy a revisar allá abajo.

Mientras Gilberto descendía a los salones de la planta baja, Toño se puso a recorrer el primer piso: la escalera del mezanine rumbo a la biblioteca, el departamento de visitas, la escalera posterior de servicio. Bajó por ella y al llegar a la cocina oyó a Gilberto:

– La puerta del comedor está abierta.

Efectivamente, la puerta de fierro y cristal que comunicaba el comedor con el jardín se hallaba abatida, lo cual resultó muy significativo para Toño porque era puerta no se abría jamás. En el piso estaba la llave de la cerradura y sobre la alfombra del comedor se distinguían claramente huellas de lodo: pisadas.

– Hay huellas –dijo Gilberto—. No toques nada, Toño.

El chofer miró al nieta: se había puesto una gabardina; la gabardina que la noche anterior dejó colgada en la silla de la cabecera.

– Me dio frío –explicó Gilberto.

Instantes después, los teléfonos de Paseo de las Palmas 1535 empezaron a lanzar llamadas al exterior.

Gilberto telefoneó primeramente a Gustavo Martínez Cárdenas, hermano de Sergio Martínez Cárdenas, secretario del secretario particular del Presidente de la República. Le contó brevemente la tragedia y le pidió que le avisara al presidente, a la policía, a todos. Llamó también a médicos amigos de su padre, a parientes, a amigos: a Irma Yolanda Rivero, a Anarcasis Peralta.

Cuando Anarcasis levantó la bocina oyó a Gilberto decir, entre sollozos:

– Se echaron a mis abuelitos.

– ¿Cómo fue? ¿Qué pasó? –preguntó Anarcasis, pero la única respuesta fueron sollozos acrecentados de Gilberto unidos a los sollozos de sus hermanas, que se oían a un lado. Voy inmediatamente para allá –completó Anarcasis, y colgó.

Gilberto reunió a Alicia, Patricia y Alfonso en la sala principal de la residencia, y los cuatro hermanos, de rodillas, se pusieron a rezar.

Empezó a llegar gente a Paseo de las Palmas 1535: parientes, amigos, funcionarios. Antes de las ocho de la mañana llegó Anarcasis Peralta, de los primeros, enfundado en una gabardina.

Gilberto subió con su amigo a la recámara donde había dormido esa noche (*relato de Anarcasis*). Anarcasis permaneció en la puerta mientras Gilberto entraba y salía con un par de guantes negros, de piel o de plástico.

– ¿Qué pasó, Gilberto? ¿Qué hiciste?

– No hagas preguntas y deshazte de estos guantes, hoy mismo. Luego te explico.

Anarcasis guardó en una de las bolsas de su gabardina los guantes que el otro le entregaba, e impulsado por Gilberto ambos regresaron a la planta baja.

## 14.2. Entrevista personal con Vicente Leñero

Aquí está Leñero, sentado en el comedor del Hotel Ancira con una helada y espumosa cerveza. Leyenda viva involucrada en aquel proceso que encontró fecha culminante el 8 de julio de 1976, cuando el diario capitalino *Excélsior* sufrió lo que él mismo ha dicho que se merece calificar como el más duro golpe de la historia de ese diario, incluso tal vez de la historia del mismo periodismo nacional.

Dos décadas ya cumpliéndose están del boicot que sufrió el matutino dirigido entonces por Julio Scherer y un grupo de colaboradores que enfrentaron al Gobierno, a los anunciantes y hasta colegas en una lucha que, finalmente, perdieron pero que, de la misma manera, convencieron en la necesidad de hacer un periodismo de verdad autónomo, libre, surgiendo así, casi inmediatamente, el semanario *Proceso* y, de otros personajes de la pléyade que se separaron, periódicos como el *Unomásuno*.

Vicente Leñero, periodista, dramaturgo, narrador guionista. Aquí está, pues. Más veterano pero con la inquietud de nuevos aires: está en proyecto, revela, dejar el mando de *Proceso*.

Más sabio y disponible, cabello cano y vestimenta casual caqui, gurú de generaciones de periodistas, al menos regiomontanos, que en las aulas nutren el proceso de aprendizaje con esa "biblia" del aprendiz de reportero que es *El Manual de Periodismo* que insta a conocer las reglas en beneficio de una escritura periodística decorosa, literaria incluso.

“Sucede muchas veces que el periodista no tiene conciencia de escritor”, dice Leñero en entrevista. “Y cree que, porque su trabajo es muy efímero y eventual, de poca duración, no tiene que cuidar el estilo ni las formas. Pienso que, no obstante las reglas de redacción de las noticias, la búsqueda de un estilo propio y de una forma de escribir personal es necesaria con conocimiento de ortografía, puntuación, sintaxis. A los reporteros se les olvida mucho eso, al cabo, dicen, esto no es literatura. (En el periodista) No hay una conciencia de escritor, pero sí una conciencia maravillosa de la realidad que hoy en día, es más importante que la ficción”.

José Garza: *¿Puede compartírnos su visión de la realidad mexicana y de esa perspectiva, su opinión sobre el desempeño de la prensa nacional?*

Vicente Leñero: Yo no tengo ninguna visión. El periodista no hace juicios ni da respuestas. El periodista hace preguntas. Yo no puedo juzgar al país. Tengo un juicio, pero no importa mi juicio. Al periodista, como al escritor, le toca ser testigo de la realidad. Pienso que debe haber un sentimiento amoroso por la vida, por las personas, por lo que pasa. El periodista vive así, efímeramente: un día está con una actriz y mañana está con un político, y luego con un deportista. Y debe saber amar esos momentos. El periodista, como escritor, vive esos momentos. En ese sentido, creo que uno de los defectos del periodismo de nuestro tiempo es que los periodistas sienten que el medio es una tribuna para dictaminar cómo debe ser. El periodista está para hacer preguntas, no para escribir artículos. A los que escriben en los periódicos artículos de fondo y ensayos se les dicen periodistas, pero no lo son propiamente: son editorialistas porque los verdaderos periodistas son los reporteros que se dedican a buscar, descubrir y hacer preguntas”.

J.G.: *¿La prensa actual mexicana trabaja con esta mística del sentimiento amoroso por la vida... o prefiere la información "per se"? (tanto que el rumor o la especulación llega a cubrir las ocho columnas)*

V.L.: El periodismo no trabaja con rumores más cuando se les trabaja objetivamente. Pero el rumor proviene, muchas veces, no por culpa de los periodistas, sino por una cerrazón informativa. Cuando las oficinas de prensa y gobierno se cierran a la información surge entonces el rumor.

J.G.: *A propósito, después de volver a leer Los Periodistas (al escuchar el título de su novela y observar el ejemplar que se le muestra, Leñero exclama un sorprendente "¡Uuuffff!")... Ya son 29 años ¿verdad? ¿Cómo son hoy en día las relaciones entre la prensa y el gobierno?*

V.L.: Igual. Cualquier poder se defiende. Y la prensa resulta un enemigo del poder. La libertad es una conquista del periodista, del medio. La sociedad tiene derecho a saber; entre más conocimiento la sociedad será más sana, ésa es la misión de la prensa. Pero sucede que la prensa en general medida está muy mantenida por el Gobierno cuando debería estar mantenida por sus lectores. Además, gran parte de los periódicos mexicanos están hechos por empresarios, no por políticos, no por lectores. El ideal de un periódico es que sus lectores lo mantengan.

J.G.: *Ya que hablamos de rumores, ¿qué hay de las salidas de Proceso de Julio Scherer y suya?*

V.L.: [Leñero prolonga con silencio la respuesta tajante]: ¡Es un proyecto! Está bien, pues, ¿no? Toda la gente tiene derecho a jubilarse, ¿no?

Y asegura que con la responsabilidad de dejar los mandos de la revista ésta no se debilitaría: "Aquí no es como los políticos que creen que cuando se van nadie va a poder".

#### Apasionado por la escritura

Vicente Leñero está apasionado por la escritura. Habla sin cansancio. Abre los brazos, frunce el ceño, pero de pronto desaparece ese aspecto amenazador para abrir los ojos con una chispa de humor. Sensaciones, estados de ánimo, en tan sólo 30 minutos. Y eso que solicitó "rapidito, ¿no?" el desarrollo de este diálogo que, de haberse prolongado, quién sabe por dónde se hubiera extendido la disposición del maestro.

Pero la celeridad de Leñero por cubrir la entrevista estaba en el hecho de que su deseo era ofrecer la mayor parte del tiempo de este fin de semana en Monterrey al taller con dramaturgos regiomontanos, organizado por el programa Creadores en los Estados de la Coordinación de Descentralización del CONACULTA.

Aquí, entonces, el autor de *Pueblo Rechazado*, *Los Albañiles*, *El Juicio* y *La Mudanza*.

J.G.: *¿Qué momento atraviesa la dramaturgia en México?*

V.L.: Pienso que existe un movimiento muy importante de dramaturgos, después de una presencia determinante de directores. Durante los 60, los 70, los 80, el empuje teatral lo dieron los directores: el director se volvió el eje del fenómeno teatral, dejando a un poco de lado al dramaturgo que, entonces, como tal, nos sentíamos marginados. Pero ahora ha

habido una reacción más equilibrada: ha regresado el interés por la dramaturgia. Pienso que ahora los escritores mexicanos han descubierto nuevas formas de contar las historias, con un lenguaje mucho más vivo que el viejo costumbrismo de historias muy esquemáticas y muy simples, cuando la dramaturgia internacional avanza a grandes pasos.

J.G.: *La dramaturgia, el periodismo, la narrativa, el guionismo. ¿Cuál de estas posibilidades resulta la más prioritaria para Vicente Leñero?*

V.L.: Usigli era un hombre de teatro. Todo lo que pensaba lo pensaba para el teatro. Pienso que dada la diversidad de los lenguajes, la complejidad de los mismos, la obra es la que pide el género. Uno piensa en una historia, lo analiza y uno concluye si resulta para la escena o para televisión.

J.G.: *¿El hecho determina la forma?*

V.L.: Sí. La obra la pide que sea una pieza teatral o un cuento o una novela o una película o un reportaje, finalmente.

J.G.: *¿Cómo descubrió que usted podía registrar la realidad como reportero, como dramaturgo?*

V.L.: Yo quise ser escritor. Y ser escritor significa escribir todos los géneros, aprender a escribir en todos los géneros, aunque todos los haga uno mal. Pienso que todo lo que he escrito, en mis novelas, sólo el 20 por ciento se salva, y lo demás, pues, fue talacha. La literatura no es para escribir perfecto. La perfección nunca se alcanza. Dudo que la literatura alcance los niveles del arte, aunque a veces sí por lo bien hecha que está.

J.G.: *Hablar de perfección y calidad en el arte es hablar en terrenos subjetivos, como que la regla es la honestidad. García Márquez dice que el periodista puede decir lo que quiera siempre y cuando sepa en su conciencia que lo que escribe es verdad y creíble.*

V.L.: La honestidad, pero también lo bien escrito. De nada sirve ser un periodista honesto si es mal escritor. De nada sirve tener una buena historia sin saber escribirla. Pienso que es necesaria la búsqueda obsesiva y entregada por hacer las cosas bien, pero no excelente, finalmente genios como García Márquez son pocos, pero los demás somos gente de la talacha.

A esta altura de la conversación, Leñero está ya más inquieto por recorrer el centro regiomontano, visitar museos como Marco. El compromiso con los dramaturgos apenas le permite la concesión del descanso. De hecho, fue imposible una sesión con reporteros deseosos de platicar con él.

Leñero deja ya el vaso de cerveza sólo con los restos de la sabrosa espuma. Animado camina por la Plaza Hidalgo rumbo al museo; escucha los detalles de la presentación de una obra suya en la pasada Muestra Nacional de Teatro en torno a la censura; se le dice también sobre el espectacular montaje de *Genesisio* en medio de la arqueología industrial de Fundidora por parte de Julián Guajardo, a quien recuerda con admiración. También a Luis Martín y a Hernán Galindo: “Si como no, lo conozco desde que era chiquito”.

Posando para la cámara fotográfica del reportero, Leñero anuncia los próximos montajes de dos obras nuevas, una sobre deportes y otra sobre ancianos. Firma libros *Los Periodistas* y *Talacha Periodística* con deseos de que el aprendiz convierta, con el tiempo, al periodista no sólo en oficio, sino en una pasión.

J.G.: *En verdad que el periodismo es una pasión. Aquí los reporteros todo el día hablamos de trabajo, ¿no estará mal eso?*

V.L.: Claro que no. Mira, Julio (Scherer) puede estar con alguien comiendo pero siempre está buscando una idea, un tip. Más tarde nos vemos y me dice: “Fíjate que comí con un fulano y creo que podemos buscar...”. “Ya Julio”, le digo yo entre risas, “deja de hablar del trabajo que estamos ¡hasta la madre!”.

### 14.3. VICENTE LEÑERO: RESEÑA BIOGRÁFICA



**Vicente Leñero (1933)**

Vicente Leñero nació 9 de junio de 1933 en la ciudad de Guadalajara, Jalisco (México). Hizo sus estudios de periodismo en la escuela Carlos Septién García, los concluyó en 1956 y tres años más tarde se graduó como ingeniero civil en la Universidad Nacional Autónoma de México. Su trayectoria profesional ha destacado por su trabajo como periodista y escritor. El mismo año en que terminó sus estudios en la UNAM, fue becario del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid y a finales de la década siguiente lo fue de del Centro Mexicano de Escritores y de la Fundación Guggenheim.

Dramaturgo, periodista, escritor y guionista de cine y televisión. Su carrera en las letras ha recibido importantes reconocimientos como los dos primeros lugares en el Concurso Nacional del Cuento Universitario de 1958, el premio de la Biblioteca Breve Seix Barral por *Los albañiles* en 1963, y el galardón Juan Ruiz de Alarcón a la mejor obra de teatro realizada por un autor mexicana en los años de 1969 y 1979.

Como periodista comenzó en la revista *Señal* y ha sido director de *Claudia*, de 1969 a 1972; de *Revista de Revistas* entre 1973 y 1976; y fundador de la revista analítica y política *Proceso*. En su faceta de escritor, ha mostrado su talento en el género de la novela. Algunos de sus títulos son: *La voz adolorida* (1961), que fue publicada con el título de *A fuerza de palabras*, en 1967; *Los albañiles* (1963), *Estudio Q* (1965), *El garabato* (1967), *Redil de ovejas* (1972), *Los periodistas* (1978) y *El evangelio de Lucas Gavilán* (1979). También ha publicado cuentos: *La polvareda y otros cuentos* (1959) y *El cajón del sastre* (1981). Para teatro ha escrito: *Pueblo rechazado* (1968), *Los albañiles* (1969), *Compañero* (1970), *La carpa* (1971. Es una versión de *Los hijos de Sánchez*), *El juicio* (1972), *La mudanza* (1979), *Alicia tal vez* (1980), *La visita del ángel* (1981), *Martirio de Morelos* (1981), *Pelearán 10 rounds* (1985), *Teatro documental* (1985), *Jesucristo Gómez* (1986) y *Nadie sabe nada* (1988). En los géneros periodísticos de crónica y reportaje, destacan: *Viaje a Cuba* (1975), *La gota de agua* (1984), *Asesinato* (1985) y *Ruta crítica del Martirio de Morelos* (1985). Para el cine, Vicente Leñero ha escrito *Autobiografía* (1968), *Justos por pecadores* (1982) y *Vivir del teatro* (1983).



## 15. TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

### 15.1. *Santa Evita* (fragmento)

#### 16. “TENGO QUE ESCRIBIR OTRA VEZ”

La historia puede llevarnos a cualquier parte,  
a condición de que nos salgamos de ella.  
CLAUDE LEVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*

A fines de junio de 1989, vencido por una ráfaga de depresión, me acosté decidido a no moverme de la cama hasta que la tristeza se retirara sola. Estuve así mucho tiempo. La soledad iba envolviéndome como el tejido de una crisálida. Un viernes, poco antes de medianoche, sonó el teléfono. Por desconcierto o por letargo, atendí.

– ¿Qué quiere? –pregunté.

– Nada –dijo una voz filosa, imperativa–. ¿No era usted el que trataba de saber algo? Ahora por fin estamos todos juntos y podemos hablar.

– No quiero hablar con nadie –dije–. Se equivocó de número.

Casi corté. La voz me detuvo.

– ¿Tomás Eloy?

Hay poca gente que me llama así: sólo amigos cercanos, del exilio; también, a veces, mis hijos.

– Soy yo –dije–. Pero no estoy buscando a nadie.

– Usted quería escribir sobre Evita.

– Eso fue hace mucho tiempo. Lo que quise decir ya está en una novela. Salió hace cuatro años.

– La leímos –insistió la voz–. Se le escaparon muchos errores. Sólo nosotros sabemos lo que pasó.

En el fondo, se oían esquirlas de sonidos: conversaciones indescifrables, bataholas de cristales y de lozas. Parecían los ecos desvelados de un restaurant.

– ¿Quién habla? –dije.

– Lo vamos a esperar hasta la una, en el café Tabac de Libertador y Coronel Díaz. Es por el cadáver, ¿sabe? Nosotros nos hicimos cargo.

– ¿Cuál cadáver?

En esos tiempos, Evita era para mí un personaje histórico, inmortal. Que fuera un cadáver no me entraba en la cabeza. Conocía, por supuesto, los azares de su pérdida y de su devolución al viudo, en Madrid, pero los había apartado de la memoria.

– Qué pregunta. El de Eva Perón.

– ¿Quién habla? –repetí.

– Un coronel –dijo la voz–. Servicio de inteligencia del Ejército.

Al oír ese nombre, todas las hienas del pasado me hundieron los colmillos. Hacía sólo seis años que los militares se habían retirado del poder en la Argentina, dejando tras sí la

estela de una matanza atroz. Tenían la costumbre de llamar por teléfono en medio de la noche para asegurarse de que las víctimas estaban en sus casas y, cinco minutos después, abatiéndose sobre ellas, las despojaban de sus bienes en nombre de Dios y las torturaban por el bien de la patria. Uno podía ser inocente de todo delito, salvo el de pensamiento, y eso bastaba para esperar, cada noche, que los jinetes del Apocalipsis llamaran a su puerta.

– No voy a ir –dije–. A usted no lo conozco. No tengo por qué ir.

El tiempo había pasado. Ahora eran posibles esos desaires.

– Como quiera. Llevamos meses discutiendo el asunto. Esta noche, por fin, decidimos contar la historia completa.

– Cuéntemela por teléfono.

– Es muy larga –insistió la voz–. Es una historia de veinte años.

– Entonces llámeme mañana. ¿Se ha dado cuenta de qué hora es?

– Mañana no. Esta noche. Es usted el que no se da cuenta de qué estamos hablando. Eva Perón. Imagínese. El cadáver. Un presidente de la república me dijo: “Ese cadáver somos todos nosotros. Es el país”.

– Debía estar loco.

– Si usted supiera de qué presidente hablo, no diría eso.

– Mañana –repetí–. A lo mejor, mañana.

– Entonces, la historia se pierde –dijo.

Presentí que era él, ahora, quien iba a cortar. Me he pasado la vida sublevándome contra los poderes que prohíben o mutilan historias y contra los cómplices que las deforman o dejan que se pierdan. Permitir que una historia como ésta me pasara de largo era un acto de alta traición contra mi conciencia.

– Está bien –dije–. Espéreme. En menos de una hora estoy allá.

Apenas colgué, me arrepentí. Me sentí desnudo, inerme, vulnerable, como la noche antes de mi exilio. Tuve miedo, pero la humillación del miedo me liberó. Pensé que si tenía miedo estaba aceptando que los verdugos eran invencibles. No lo eran, me dije. El sol / callado / la belleza / sin cólera / de los vencidos / los había vencido. Miré la ciudad a través de las persianas. Llovía tenues astillas de escarcha. Me puse el impermeable y salí.

Una de las ventajas del Tabac es que, junto a las ventanas, brotan inexplicables oasis sin sonido. El enloquecedor bochinche que arde junto a la barra y en los pasillos se apaga, respetuoso, en las fronteras de esa mesa privilegiadas, donde se puede hablar sin que oigan los de las mesas vecinas. Quizá por eso nadie las ocupa. Cuando llegué, la franja de silencio desentonaba, indiferente, con el trajín insomne del café. En Buenos Aires, mucha gente despierta sólo a medianoche de sus largas siestas y sale entonces a rastrear la vida. Parte de esa fauna estaba despezándose en el Tabac.

Nadie me hizo señas cuando entré. Estudié las caras, desorientado. Sentí, de pronto, el roce de un dedo en el hombro. Los tipos que me habían llamado por teléfono estaban a mi espalda. Eran tres: dos debían tener más de setenta años. El tercero, calvo, de pómulos altos y con un bigote fino, dibujado, era un calco de Juan Duarte, el hermano de Evita que había caído en desgracia con Perón en 1953 y que, por desesperación o por culpa, se había

pegado un tiro en la cabeza. Me pareció que el pasado en persona venía a buscarme, arbitrario, implacable.

– Soy el coronel Tulio Ricardo Corominas –habló uno de ellos. Estaba erguido, tieso, tal vez incómodo. Ni siquiera me tendió la mano y yo tampoco se la tendí. –Va a ser mejor que nos sentemos.

Me interné en la franja acústica. Con alivio, advertí que mi depresión estaba retirándose sola. Volví a ver la realidad como un vasto presente donde todo, por fin, era posible. El más alto de los tres militares se instaló a mi lado y dijo, con voz ronca y atropellada:

– Yo no estuve en el grupo que se llevó el cadáver. Soy Jorge Rojas Silveyra, el que lo devolvió.

Lo reconocí. En 1971, el gobierno militar le había dado plenos poderes para negociar con Perón en Madrid. Regresó a Buenos Aires con las manos vacías, pero le entregó a Perón dos regalos envenenados: el cuerpo de Evita, con el que no sabía qué hacer, y cincuenta mil dólares de salarios presidenciales atrasados, que a Perón le quemaron las manos.

El calvo juntó los tacos con marcialidad.

– A mí llámeme Maggi, como las sopas –dijo–. En uno de mis documentos fui, alguna vez, Carlo Maggi.

– Vine porque había una historia –les recordé–. Cuéntenmela y me voy.

– Leímos la novela suya sobre Perón –aclaró Corominas–. No es verdad que el cuerpo de esa persona estuvo en Bonn.

– ¿Qué persona? –pregunté con malicia. Quería saber cómo la nombraban.

– Ella –contestó–. La Eva. –Se llevó las manos a la papada soberbia, colgante, y de inmediato se corrigió: –Eva Perón.

– Como usted dijo, es una novela –expliqué–. En las novelas, lo que es verdad es también mentira. Los autores construyen a la noche los mismos mitos que han destruido por la mañana.

– Ésas son palabras –insistió Corominas–. A mí no me convence. Lo único que vale son los hechos y una novela es, después de todo, un hecho. Pero el cadáver de esa persona nunca estuvo en Bonn. Morí Koenig no lo enterró. Ni siquiera pudo saber dónde estaba.

– A lo mejor tenía una copia y creía que era el cuerpo verdadero –arriesgué. Habían aparecido artículos que aludían a copias desparramadas por el mundo.

– No hubo copias –dijo Corominas–. Hubo un solo cuerpo. Lo enterró el capitán Galarza en Milán, y desde entonces estuvo ahí, hasta que yo lo recuperé.

Durante dos horas, narró con la prolijidad de un anatomista las desventuras nómadas de la Difunta: el fracaso del Coronel en el palacio de las aguas, la noche del vendaval en el cine Rialto, el crimen de Arancibia en el altillo de Saavedra y lo que él llamaba “sacrilegios” de Morí Koenig, que sólo conocía, dijo, “por rumores y delaciones anónimas”. También habló de las tenaces, ubicuas ofrendas de flores y de velas. Después, me mostró un fajo de documentos.

– Ve a –dijo–. Acá está el acta que firmó Perón cuando recibió el cuerpo. Fíjese en la factura que me dio la aduana cuando embarcamos a la Difunta para Italia. Éste es el título de propiedad de la tumba. Échele una ojeada.

Me tendió un papel amarillo, trasegado, inservible.

– El título de propiedad está vencido –dije, señalándole la fecha.

– No importa. Es la prueba de que la tumba fue mía. –Guardó el papel y repitió: –Fue mía.

Pedí otro café. Sentí que los músculos se me habían cristalizado o alisado por el peso de aquellos recuerdos ajenos. Todos fumaban mucho pero yo respiraba otro aire: el de la calle inmóvil y sin luz, o el del río, allí cerca.

– ¿Usted cree que fue suya, Corominas? –dije–. Siempre, de un modo u otro, fue de todos.

– Ya no es de nadie –dijo–. Ahora está por fin donde debió estar siempre.

Recordé el sitio: el fondo de una cripta en el cementerio de la Recoleta, bajo tres planchas de acero de diez centímetros, detrás de rejas de acero, puertas blindadas, leones de mármol.

– No siempre va a estar ahí –dije–. tiene la eternidad para decidir qué quiere. Tal vez se ha convertido en una ninfa que está tejiendo su capullo. Tal vez volverá un día y será millones.

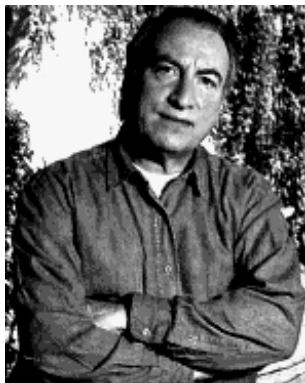
Volví a mi casa y, hasta que amaneció, seguí pensando qué hacer. No quería repetir la historia que me habían contado. Yo no era uno de ellos.

Así estuve tres años: esperando, rumiando. La veía en mis sueños: Santa Evita, con un halo de luz tras el rodete y una espada en las manos. Empecé a ver sus películas, a oír las grabaciones de sus discursos, a preguntar en todas partes quien había sido y cómo y por qué. “Era una santa y punto”, me dijo un día la actriz que le había dado refugio cuando llegó a Buenos Aires. “Si lo sabré yo, que la conocí desde el principio”. Acumulé ríos de fichas y relatos que podrían llenar todos los espacios inexplicados de lo que, después, iba a ser mi novela. Pero ahí los dejé, saliéndose de la historia, porque yo amo los espacios inexplicados.

Hubo un momento en que me dije: Si no la escribo, voy a asfixiarme. Si no trato de conocerla escribiéndola, jamás voy a conocerme yo. En la soledad de Highland Park, me senté y anoté estas palabras: “Al despertar de un desmayo que duró más de tres días, Evita tuvo al final la certeza de que iba a morir”. Era una tarde impasible de otoño, el buen tiempo cantaba desafinando, la vida no se detenía a mirarme.

Desde entonces, he remado con las palabras, llevando a Santa Evita en mi barco, de una playa a la otra de ciego mundo. No sé en qué punto del relato estoy. Creo que en el medio. Sigo, desde hace mucho, en el medio. Ahora tengo que escribir otra vez.

## 15.2. TOMÁS ELOY MARTÍNEZ: RESEÑA BIOGRÁFICA



**Tomás Eloy Martínez (1934)**

Tomás Eloy Martínez nació en Tucumán, Argentina, en 1934. Se graduó como licenciado en Literatura Española y Latinoamericana en la Universidad de Tucumán y obtuvo en 1970 una Maestría en Literatura en la Université de París VII.

En Buenos Aires fue crítico de cine del diario *La Nación* (1957-1961) y jefe de redacción del semanario *Primera Plana* (1962-1969). Entre 1969 y 1970 fue corresponsal de la editorial Abril en Europa, con sede en París, y luego director del semanario *Panorama* (1970-1972). Dirigió el suplemento cultural del diario *La Opinión* (1972-1975). Entre 1975 y 1983 vivió exiliado en Caracas, Venezuela, donde fue editor del Papel Literario del diario *El Nacional* (1975-1977) y asesor de la Dirección de ese mismo diario (1977-1978). Allí fundó *El Diario de Caracas*, del que fue director de redacción (1979). En 1991 participó en la creación del diario *Siglo 21* de Guadalajara, México. En junio de 1991 creó el suplemento literario “Primer Plano” del diario *Página/12* de Buenos Aires, que dirigió hasta agosto de 1995. Desde mayo de 1996 es columnista permanente del diario *La Nación* de Buenos Aires y de *The New York Times Syndicate*, que publica sus artículos en doscientos diarios de Europa y las Américas.

Además de su trayectoria periodística y literaria ha desarrollado una extensa carrera académica que comprende conferencias y cursos en importantes universidades de Europa, Norteamérica y Sudamérica, así como su vinculación como profesor a la universidad de Maryland (1984-1987). Desde julio de 1995 es profesor distinguido de Rutgers University en New Jersey y director del Programa de Estudios Latinoamericanos de esa universidad. Recibió títulos de *doctor honoris causa* de la Universidad John F. Kennedy de Buenos Aires y de la Universidad de Tucumán. Ha sido *fellow* del Wilson Center de Washington DC, de la fundación Guggenheim y del Kellogg Institute de la Universidad de Notre-Dame, Indiana.

Ha publicado las siguientes obras: el ensayo *Estructuras del cine argentino* (1961); la novela *Sagrado* (1969); el relato periodístico *La pasión según Trelew* (1974), cuya tercera edición fue quemada en la plaza del III Cuerpo de Ejército, en Córdoba (Argentina), por la dictadura militar; los ensayos de crítica literaria *Los testigos de afuera* (1978), y *Retrato del artista enmascarado* (1982); la colección de relatos *Lugar común la muerte* (1979); las novelas *La novela de Perón* (1985) y *La mano del amo* (1991) y, por supuesto, *Santa Evita* (1995), la novela argentina más traducida de todos los tiempos. En 1996, publicó *Las memorias del general*, una crónica sobre los años 70 en la

Argentina. Es también autor de diez guiones para cine, tres de ellos en colaboración con el novelista paraguayo Augusto Roa Bastos, y de varios ensayos incluidos en volúmenes colectivos.

## 16. CARLOS MONSIVÁIS

### 16.1. *Los días del terremoto* (fragmento)

LA SOLIDARIDAD DE LA POBLACIÓN EN REALIDAD FUE TOMA DE PODER

(*Collage de voces, impresiones, sensaciones de un largo día*)

Día 19. Hora: 7:19. El miedo. La realidad cotidiana se desmenuza en oscilaciones, ruidos categóricos o minúsculos, estallido de cristales, desplome de objetos o de revestimientos, gritos, llantos, el intenso crujido que anuncia la siguiente impredecible metamorfosis de la habitación, del departamento, de la casa, del edificio... El miedo, la fascinación inevitable del abismo contenida y nulificada por la preocupación de la familia, por el vigor del instinto de sobrevivencia. Los segundos premiosos, plenos de una energía que azora, corre, intimida, se convierte en la debilidad de quien la sufre. “El fin del mundo es el fin de mi vida”, versus “No pasa nada, no hay que asustarse. Guardemos la calma”... Y los consejos no llegan a pronunciarse, el pánico es segunda o primera piel, a ganar la salida, a urdir la fuga de esta cárcel que es mi habitación, a distanciarse de esa trampa mortífera que fue hogar o residencia provisional. El crujido se agudiza, en el bamboleo la catástrofe se estabiliza, la gente se viste como puede o se viste sólo con su pánico, el miedo es una mística tan poderosa que resucita o actualiza otras místicas, las aprendidas en la infancia, las que van de la superstición a la convicción, las frases primigenias, las fórmulas de salvamento en la hora postrera.

El 19 de septiembre, en la capital, muchos carecieron de la oportunidad de profundizar en su miedo.

– Me di cuenta de todo a fondo, como que el pavor lo hace a uno consciente de cada movimiento, y al mismo tiempo, como que el pavor es una inercia autónoma. Advertí que sólo pensaba en mí mismo, y que trataba como podía de pensar en los demás, en los míos. Me afligía y me serenaba, pero sin dejar de hacer las cosas, de gritar, de apresurar, de tranquilizar, de planear la salida, todo tan acelerado que no oía, sólo veía espectáculos. Estaba aterrado, pero el llanto de mi hija retumbaba dentro de mí, era interminable, lo seguí oyendo mucho rato después.

El sonido de los desplomes, las imágenes de los derrumbes, las poses fantásticas de los edificios al reducirse abruptamente a escombros. Paulatinamente, en un lapso de dos o tres horas, los habitantes de la ciudad se asomaron a la dimensión de lo ocurrido, los hoteles y condominios en tierra, las escuelas y los hospitales desvencijados, la precipitación del gran edificio de Tlatelolco, los miles y miles de víctimas, la respuesta masiva ante el desastre. Se implanta, con reiteración orgánica, los términos que en los casos extremos cubren las dos funciones: descripción y síntesis, evaluación y pena: *Tragedia, bombardeo, catástrofe*, vocablos que, en primera instancia, son declaraciones de impotencia ante las fuerzas naturales, pesadumbre que al magnificarse se precisa, relatos que ya no necesitan extenderse.

El primer panorama lo proporcionó la radio, entre otras razones por estar sin luz gran parte de la ciudad y por hallarse Televisa cinco horas fuera del aire. La coordinación informativa de la radio hizo posible una visión de conjunto, que la experiencia personal complementó: tráfico congestionado, la colonia Roma cruelmente devastada, el Primer Cuadro zona de desastre, en un radio de 30 kilómetros cerca de 500 derrumbes totales o parciales, explosiones, alarmas insistentes sobre fugas de gas, incendios, cuerpos mutilados, noticias sobre la desaparición de grupos enteros de estudiantes, turistas aislados en su desamparo, hospitales evacuados, cuadrillas de socorristas y voluntarios, familiares desesperados, crisis de angustia en las calles, gritos de auxilio provenientes de los escombros, demanda de ropa, víveres y medicinas, solicitud prodigada de calma. Poco a poco, el miedo cedió paso (o coexistió junto) al dolor, la incertidumbre, el deseo de ayudar, el azoro. “La peor catástrofe de la ciudad de México”.

El olor es penetrante, distinto, en cierta manera inaugural. Es un olor atribuible a la muerte, a las fugas de gas, a la percepción trastornada, al susto que se esparce en frases: “No fumen, no prendan cerillos, pasen con cuidado, aléjense, aquí hay peligro”. En el centro, en la colonia Roma, cerca de los ostentosos fiambres arquitectónicos, el olfato actúa a la caza de datos de alarma, de informaciones que ratifiquen la condición agónica de los lugares. En la exacerbación olfativa hay pánico, sospecha de hedores inminentes, certeza de que, entre otras cosas, la ciudad no es ya la misma, porque uno está consciente, ávidamente consciente de la terrible variedad de sus olores.

De todas partes llegan a sumarse a los bomberos, a los granaderos, a los trabajadores del Departamento Central y de las delegaciones, a los policías del DF y del estado de México. Convocada por su propio impulso, la ciudadanía decide existir a través de la solidaridad, del ir y venir frenético, del agotamiento presuroso y valeroso, de la preocupación por otros que, en la prueba límite, es ajena al riesgo y al cansancio. Sin previo aviso, espontáneamente, sobre la marcha, se organizan brigadas de 25 o 100 personas, pequeños ejércitos de voluntarios listos al esfuerzo y al transformismo: donde había tablonés y sábanas surgirán camillas; donde cunden los curiosos, se fundarán hileras disciplinadas que trasladan de mano en mano objetos, tiran de sogas, anhelan salvar siquiera una vida.

Los oficios se revalúan. Taxistas y peseros transportan gratis a damnificados y familiares afligidos; plomeros y carpinteros aportan seguetas, picos y palas; los médicos ofrecen por doquier sus servicios; las familias entregan víveres, cobijas, ropa; los donadores de sangre se multiplican; los buscadores de sobrevivientes desafían las montañas de concreto y cascajo en espera de gritos o huecos que alimenten sus esperanzas. Al lado del valor y la constancia de bomberos, socorristas, chóferes de la Ruta 100, médicos, enfermeras, policías, abunda un heroísmo nunca antes tan masivo y tan genuino, el de quienes, por decisión propia, inventan como pueden métodos funcionales de salvamento, el primero de ellos, una indiferencia ante el peligro, si ésta se traduce en vidas hurtadas a la tragedia. Basta recordar las cadenas humanas que rescatan un niño, entregan un gato hidráulico o un tanque de oxígeno, alejan piedras, abren boquetes, sostienen escaleras, tiran de cuerdas, trepan por los desfiladeros que el temblor estrenó, instalan los “campamentos de refugiados”, cuidan de las pertenencias de los vecinos,

remueven escombros, aguardan durante horas la maquinaria pesada, izan cuerpos de víctimas, se enfrentan consoladoramente a histerias y duelos.

Por más que abunden noticias de pillaje, abusos y voracidad, tal esfuerzo colectivo es un hecho de proporciones épicas. No ha sido únicamente, aunque por el momento todo se condense en esta palabra, un acto de *solidaridad*. La hazaña absolutamente consciente y decidida de un sector importante de la población que con su impulso desea restaurar armonías y sentidos vitales, es, moralmente, un hecho más vasto y significativo. La sociedad civil existe como gran necesidad latente en quienes desconocen incluso el término, y su primera y más insistente demanda es la redistribución de poderes. El 19 de septiembre, los voluntarios (jóvenes en su inmensa mayoría) que se distribuyeron por la ciudad organizando el tráfico, creando “cordones” populares en torno de hospitales o derrumbes y participando activamente, mostraron la más profunda comprensión humana y reivindicaron poderes cívicos y políticos ajenos a ellos hasta entonces. Fueron al mismo tiempo policías, agentes de tránsito, socorristas, funcionarios del ayuntamiento, médicos, enfermeros, diputados, líderes vecinales, regentes. Por eso no se examinará seriamente el sentido de la acción épica del jueves 19 mientras se le confine exclusivamente en el concepto *solidaridad*. La hubo y de muy hermosa manera, pero como punto de partida de una actitud que, así sea efímera ahora y por fuerza, pretende apropiarse de la parte del gobierno que a los ciudadanos legítimamente les corresponde. El 19, y en respuesta antes las víctimas, la ciudad de México conoció una *toma de poderes*, de las más nobles de su historia, que trascendió con mucho los límites de la mera solidaridad, fue la conversión de un pueblo en gobierno y del desorden oficial en orden civil. Democracia puede ser también la importancia súbita de cada persona.

En una casa frente al parque, la señora de edad observa por la ventana. Socorristas y vecinos la instan a salir, el lugar es inseguro, los derrumbes próximos auguran lo peor. Ella se resiste, ve con sorna al reportero de televisión, cierra y abre la ventana con enfado y parsimonia, se aleja y vuelve. Los llamados a la huida se acrecientan. “Salga, señora. Por favor. ¿Qué no ve cómo está la situación? No sea terca.” Se esconde, y cuando vuelve el reportero de la televisión ya se ha ido, y ella hace un gesto triste, como de quien perdió algo entrañable. Responde: “Aquí estoy a gusto, Déjenme en paz”. Y de nuevo cierra la ventana y se retira, y dos minutos después ya está con su público. Las vecinas se obstinan, la llaman por su nombre, la regañan. Ella replica tajante: “Aquí me quedo”, y mira con melancolía a su alrededor, segura de las causas de su persistencia. ¿Adónde podría ir? ¿Qué caso tiene el exilio a estas alturas? A su modo, y sin pretender el rango de símbolo, ella representa en buena medida el espíritu que anima a la ciudad misma, devastado, contaminado, violentado, expoliado y, sin embargo, orgulloso de su terquedad.



## 16.2. CARLOS MONSIVÁIS: RESEÑA BIOGRÁFICA



**Carlos Monsiváis (1938)**

Carlos Monsiváis nació el 4 de mayo de 1938 en la ciudad de México. Desde muy joven colaboró en los más importantes suplementos culturales y revistas del país. Su amplísima cultura, su curiosidad universal, su eficaz escritura y su capacidad de síntesis le han permitido desentrañar los aspectos fundamentales de la vida cultural y política mexicana del pasado y del presente. Gran parte de su obra se ha publicado en periódicos o transmitido oralmente. Sus crónicas, género que ha desempeñado con absoluta pasión, se han recopilado en libros, como *Principios y potestades* (1969); *Días de guardar* (1971), sobre los sucesos de Tlatelolco; *Amor perdido* (1976), sobre algunas figuras míticas del cine, la canción popular, el sindicalismo, la militancia de izquierda, los políticos o la burguesía; *De qué se ríe el licenciado* (1984); *Entrada libre, crónicas de la sociedad que se organiza* (1987); *Escenas de pudor y liviandad* (1988), sobre la sociedad del espectáculo; y *Los rituales del caos* (1995), ceremonias de la debacle ciudadana y política. También ha escrito un texto narrativo, *Nuevo catecismo para indios remisos* (1982), además de biografías, ensayos (*Historias para temblar: 19 de septiembre de 1985*) y antologías. En 1977 recibió el Premio Nacional de Periodismo.

Carlos Monsiváis está considerado como el cronista de México por excelencia. Pertenece al grupo de investigadores sociales que conocen profundamente los orígenes y las diversas manifestaciones de la cultura popular. Su estilo sarcástico y ácido retrata los fenómenos sociales en forma de denuncia.

## 17. GEORGE ORWELL

### 17.1. *Sin blanca en París y Londres* (fragmento)

Sin duda, la mejor época que pasé en el hotel era cuando iba a ayudar al camarero del cuarto piso. Trabajábamos en una pequeña despensa que comunicaba con la *cafeterie* por los montacargas. Aquello era deliciosamente fresco comparado con los sótanos, y el trabajo consistía, sobre todo, en limpiar plata y cristal, lo cual es un quehacer humano. Valenti, el camarero, era un tipo decente, que me trataba casi como a un igual cuando estábamos solos, aunque se veía obligado a hablarme con rudeza cuando había alguien delante, porque no está bien visto que un camarero trate amistosamente a un *plongeur*. Si el día había sido bueno, solía darme cinco francos de propina. Era un joven bien parecido, de veinticuatro años, aunque aparentaba dieciocho y, como la mayoría de los camareros, iba limpio y sabía llevar la ropa. Con su frac negro y su lazo blanco, la cara fresca y el cabello castaño alisado, parecía un estudiante de Eton; sin embargo se ganaba la vida desde los doce años y se había abierto camino literalmente a partir del arroyo. Entre sus experiencias estaba haber pasado la frontera italiana sin pasaporte, vender castañas en un carrito en los bulevares, cinco días de cárcel en Londres por trabajar sin permiso, y haberse acostado con una vieja rica en un hotel, la cual le regaló un anillo de diamantes y después lo acusó de habérselo robado. Me gustaba hablar con él, en los momentos de descanso, cuando nos sentábamos en el hueco del montacargas para fumar.

Mi día malo era cuando fregaba para el comedor. Yo no tenía que lavar los platos porque eso lo hacían en la cocina, sino los otros cacharros, la plata, los cuchillos y los vasos. No obstante, eso representaba trece horas de trabajo y yo usaba de veinte a cuarenta estropajos al día. Los anticuados métodos usados en Francia duplicaban el trabajo de lavar. Desconocen los escurrerplatos y no hay escamas de jabón, sólo el blando jabón de melaza, que se niega a hacer espuma con la dura agua de París. Yo trabajaba en una guarida sucia y abarrotada, mezcla de despensa y fregadero, que daba directamente al comedor. Antes de lavar, tenía que ir a buscar la comida de los camareros y servírsela a la mesa. La mayoría de ellos eran de una insolencia intolerable y más de una vez tuve que utilizar los puños para que se mostraran civilizados. Quien normalmente lavaba era una mujer a la que hacían la vida insoportable.

Era divertido contemplar aquel asqueroso fregadero y pensar que sólo una doble puerta nos separaba del comedor. Allí estaban sentados los clientes en todo su esplendor: manteles immaculados, jarros de flores, espejos, marcos dorados y angelitos pintados, y aquí, sólo a unos pasos, nosotros, en nuestra asquerosa suciedad. Porque realmente era una suciedad asquerosa. No había tiempo de barrer el suelo hasta la noche, y nos deslizábamos sobre una mezcla de agua jabonosa, hojas de lechuga, pedazos de papel y comida mojada. Una decena de camareros sin americana, con los sobacos sudados al aire, estaba sentada a la mesa aliñando ensaladas y metiendo los dedos en los botes de crema. En el cuarto había un olor sucio mezcla de sudor y de comida. Por todas partes, en los armarios, detrás de las pilas de loza, había escuálidos depósitos de comida robada por los camareros. Había dos fregaderos y ningún lavabo, de manera que no era raro ver a un camarero lavarse la cara en la misma agua en que se enjaguaba la vajilla limpia. Pero los clientes no veían nada de

eso. Junto a la puerta del comedor había una esterilla de coco y un espejo y los camareros solían arreglarse antes de salir para aparecer como la propia imagen de la limpieza.

Es muy instructivo ver cómo sale un camarero al comedor de un hotel. Al cruzar la puerta se produce en él un cambio repentino. La curva de sus espaldas cambia: toda la suciedad, la prisa y la irritación se desvanecen en un instante. Se desliza por la alfombra con un aire solemne, sacerdotal. Recuerdo al ayudante de nuestro *mâitre d'hôtel*, un italiano vehemente, ante la puerta del comedor dirigiéndose a un aprendiz que había roto una botella de vino. Agitando los puños sobre su cabeza, gritaba (por fortuna la puerta era más o menos a prueba de ruidos):

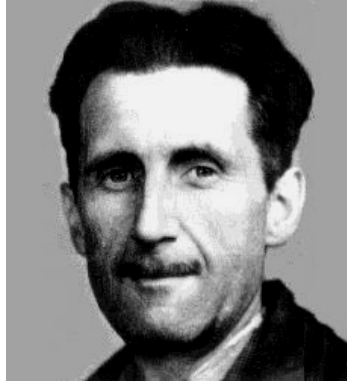
– *Tu me fais...* ¿Y tú dices que eres camarero, hijo de perra? ¡Tú, camarero! No sirves ni para barrer el suelo de la casa de puntas donde trabaja tu madre. *Maquereau!*

Con sus palabras resonando aún, se volvió hacia la puerta y en el momento de abrirla soltó un último insulto, como Squire Western en *Tom Jones*.

Luego salió al comedor y lo atravesó flotando con la bandeja en la mano, tan gracioso como un cisne. Diez segundos después estaba inclinándose ceremoniosamente ante un cliente. Y uno no podía por menos de pensar que, al verle así todo sonrisas y reverencias con esa expresión benigna del camarero experto, el cliente se sentiría avergonzado de que lo sirviera un aristócrata como aquel.

Eso de lavar era un trabajo totalmente odioso, no duro, sino aburrido y estúpido a más no poder. Es espantoso pensar que hay gente que pasa la vida en ocupaciones como ésta. La mujer a la que yo reemplazaba tenía casi sesenta años y pasaba trece horas en el fregadero cada día, seis días a la semana, durante todo el año. Además, los camareros se metían con ella horriblemente. Decía que había sido actriz. Imagino que lo que en realidad había sido era prostituta. La mayor parte de las prostitutas acaban de asistentes. Era raro que, a pesar de su edad y de la vida que llevaba, se tiñera el pelo de un rubio brillante, llevara los ojos pintados de negro y fuera maquillada como una chica de veinte años. Así pues, según parece, hasta la semana de setenta y ocho horas deja algo de vitalidad.

## 17.2. GEORGE ORWELL: RESEÑA BIOGRÁFICA



**George Orwell (1903-1950)**

George Orwell es el seudónimo de Eric Arthur Blair, escritor británico políticamente comprometido que ofreció un brillante y apasionado retrato de su vida y su época. Orwell nació en Motihari, India, y estudió en el Eton College de Inglaterra gracias a una beca. Prestó sus servicios en la Policía Imperial India destinado en Birmania, de 1922 a 1927, fecha en que regresó a Inglaterra. Enfermo y luchando por abrirse camino como escritor, vivió durante varios años en la pobreza, primero en París y más tarde en Londres. Como resultado de esta experiencia escribió un primer libro *Sin blanca en París y Londres* (1933), donde relata como crónicas periodísticas las sórdidas condiciones de vida de las gentes sin hogar. *Días en Birmania* (1934), un feroz ataque contra el imperialismo, es también, en gran medida, una obra autobiográfica. Su siguiente novela, *La hija del Reverendo* (1935), cuenta la historia de una solterona infeliz que encuentra de manera efímera su liberación viviendo entre los campesinos.

En 1936 Orwell luchó en el ejército republicano durante la Guerra Civil española (1936-1939). El autor describe su experiencia bélica en *Homenaje a Catalunya* (1938), uno de los relatos más conmovedores escritos sobre esta guerra y en el que se hace responsable al Partido Comunista Español (PCE) y a la Unión Soviética de la destrucción del anarquismo español que supuso el triunfo de la Falange. *El camino a Wigan Pier* (1937), escrita en esta misma época, es una crónica desgarradora sobre la vida de los mineros sin trabajo en el norte de Inglaterra. Su condena de la sociedad totalitaria queda brillantemente plasmada en una ingeniosa fábula de carácter alegórico, *Rebelión en la granja* (1945), basada en la traición de Stalin a la Revolución Rusa, así como en la gran novela *1984* (1949). Esta última ofrece una descripción aterradora de la vida bajo la vigilancia constante del Gran Hermano. Cabe citar entre otros escritos, la novela *Que vuele la aspidistra* (1936) y *Disparando al elefante y otros ensayos* (1950), ambas consideradas modelos de prosa descriptiva, y **Así fueron las alegrías** (1953), un recuerdo de sus difíciles años de estudiante. En 1968 se publicaron en cuatro volúmenes sus *Ensayos Completos: Periodismo y Cartas*. Orwell murió de tuberculosis en enero de 1950.

## 18. ELENA PONIATOWSKA

### 18.1. *La noche de Tlatelolco* (fragmento)

Aquí vienen los muchachos, vienen hacia mí, son muchos, ninguno lleva las manos en alto, ninguno trae los pantalones caídos entre los pies mientras los desnudan para cachearlos, no hay puñetazos sorprendidos ni macanazos, ni vejaciones, ni vómitos por las torturas, ni zapatos amontonados, respiran hondo, caminan seguros, pisando fuerte, obstinados; vienen cercando la Plaza de las Tres Culturas y se detienen junto al borde donde la Plaza cae a pico dos o tres metros para que se vean las ruinas prehispánicas; reanudan la marcha, son muchos, viene hacia mí con sus manos que levantan la pancarta, manos añiñadas porque la muerte añiña las manos; todos vienen en filas apretadas, felices, andan felices, pálidos, sí, y un poco borroneados pero felices; ya no hay muros de bayonetas que los rechacen violentamente, ya no hay violencia; los miro a través de una cortina de lluvia, o será de lágrimas, igual a la de Tlatelolco; no alcanzo a distinguir sus heridas, qué bueno, ya no hay orificios, ni bayonetazos, ni balas expansivas; los veo nublados pero sí oigo sus voces, oigo sus pasos, pas, pas, paaaaas, paaaaaas, como en la manifestación del silencio, toda la vida oiré esos pasos que avanzan; muchachas de mini con sus jóvenes piernas quemadas por el sol, maestros sin corbata, muchachos con el suéter amarrado a la cintura, al cuello, vienen a pie, vienen riendo, son muchos, vienen con esa loca alegría que se siente al caminar juntos en esta calle, nuestra calle, rumbo al Zócalo, nuestro Zócalo; aquí vienen; 5 de agosto, 13 de agosto, 27 de agosto, 13 de septiembre, el padre Jesús Pérez echó a vuelo las campanas de catedral para recibirlos, toda la Plaza de la Constitución está iluminada; constelada con millares de cempazúchitl, millares de veladoras; los muchachos están en el corazón de una naranja, son el estallido más alto del fuego de artefacto, ¿no que México era triste? Yo lo veo alegre, qué loca alegría; suben por Cinco de Mayo, Juárez, cuántos aplausos, la Reforma, se les unen trescientas mil personas que nadie acarrea, Melchor Ocampo, Las Lomas, se remontan a la sierra, los bosques, las montañas, Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad.

E.P.

No es que yo me “metiera” al Movimiento Estudiantil; ya estaba adentro desde hace mucho. Entiéndeme, yo soy del Poli; allá tengo mi casa; allá están mis cuates, los vecinos, el trabajo... Allá nacieron mis hijos. Mi mujer también es del Poli. El Movimiento lo traemos dentro desde hace muchos años. ¡Aquí no hay improvisación, ni “puntada”, ni “buena onda”, ni nada! No se trata de eso. Se trata de defender todo aquello en que creemos, por lo que siempre hemos luchado y antes de nosotros nuestros padres y los padres de nuestros padres... Provenimos de familias de obreros, de gente que siempre ha trabajado, y trabajado duro.

Raúl Álvarez Garín, físico matemático de la ESFM. Profesor de la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas del IPN, delegado ante el CNH, preso en Lecumberri.

---

MÉ-XI-CO-LI-BER-TAD – MÉ-XI-CO-LI-BER-TAD – MÉ-XI-CO-LI-BER-TAD

---

Coro en las manifestaciones

---

Yo le entré al Movimiento Estudiantil porque un día, sin más, llegaron los granaderos a la Escuela de Bellas Artes con perros policía y cadenas y se llevaron a todo mundo preso, así, fíjate, con la mano en la cintura. ¡Y el INBA ni siquiera había dicho abiertamente si apoyaba o no al Movimiento! (Yo creo más bien que no ¿eh?) A muchos actores, esta invasión arbitraria nos hizo tomar conciencia y resolvimos unírnos a los estudiantes y ayudarlos, pero de veras, no sólo yendo a las manifestaciones agarrados del brazo o gritando en los mítines... Entonces constituimos una brigada de actores de teatro.

Margarita Isabel, actriz

---

ÚNETE-PUEBLO – ÚNETE-PUEBLO – ÚNETE-PUEBLO – ÚNETE-PUEBLO

---

Coro en las manifestaciones

---

La decisión que podíamos tomar no era meternos dentro del Movimiento sino quedarnos o salirnos. Desde un principio tuvimos una conciencia más o menos clara de lo que iba a suceder –la represión, las detenciones masivas, las macanizas no se hicieron esperar–, entonces se presentó la alternativa. O “le haces al clandestino”, que significa tomar un boleto de avión o de tres o de lo que sea y largarte, o te quedas en la ciudad a ver de a cómo te toca... Todos estábamos en nuestras escuelas, Raúl en Físico-Matemáticas, yo en Filosofía, y habíamos participado anteriormente en cuestiones estudiantiles. Por ejemplo, los problemas concretos de mi escuela eran: La Prepa Popular, los rechazados, la libertad de Vallejo, los planes de estudio y otros de tipo académico, la independencia del Colegio de Psicología, etcétera. Desde 1967 era yo el presidente de la Sociedad de Alumnos pero ahora ya soy vitalicio... A partir del 26 de julio, todo cambió... Yo no soy el mismo; todos somos otros. Hay un México antes del Movimiento Estudiantil y otro después de 1968. Tlatelolco es la escisión entre los dos México.

Luis González de Alba, delegado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM  
ante el CNH, preso en Lecumberri.

“Hacerle al clandestino” significa no hacer nada.

Gilberto Guevara Niebla, delegado de la Facultad de Ciencias de la UNAM ante el  
CNH, preso en Lecumberri.

Pienso que la fuerza y la importancia del Movimiento Estudiantil se la dio la represión. Más que ningún discurso político, el hecho mismo de la represión politizó a la gente y logró que la gran mayoría participara activamente en las asambleas. Se decretó que en cada escuela habría paros y allí mismo surgió la idea de las brigadas y de los comités de lucha en cada Facultad. Los brigadistas eran muchachos y muchachas de la base estudiantil que realizaban todo tipo de actividades, desde recolectar dinero hasta hacer mítines relámpago en la calle, en los barrios más alejados, en las colonias proletarias. Las grandes manifestaciones fueron una de las armas políticas más eficaces del Movimiento.

Carolina Pérez Cicero, estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Nunca se había visto en México manifestaciones espontáneas tan grandes y tan extraordinariamente vivas como las estudiantiles. Hubo una, creo, de apoyo a la

Revolución Cubana, hace muchos años, pero no tuvo esa envergadura. En realidad, el Movimiento Estudiantil sacudió a la sociedad mexicana y por eso el gobierno empezó a tener tanto miedo.

Félix Lucio Hernández Gamundi, de la ESIME del IPN, delegado ante el CNH, preso en Lecumberri.

Las marchas en México, habían sido, cuando mucho, de quince mil manifestantes. Pero ¡seiscientas mil personas de todos los sectores de la población, y sobre todo de jóvenes! ¿Cuándo se había visto algo semejante? ¿Cómo lo iba a aguantar el gobierno? Con razón se le botó la canica.

Salvador Martínez de la Roca, *Pino*, del Comité de Lucha de la Facultad de Ciencias de la UNAM, preso en Lecumberri.

No era tolerable que una verdadera multitud que oscilaba entre trescientas y seiscientas mil personas desfilaran por las principales avenidas de México, el Paseo de la Reforma, Juárez, Cinco de Mao, llevando mantas y pancartas que se mofaban del “principio de autoridad”. Había que aplastar la protesta estudiantil que hacía tambalearse al *statu quo*, el PRI, el sindicalismo charro, la “momiza”.

Eduardo Valle Espinoza, *Búho*, delegado de la Escuela Nacional de Economía de la UNAM ante el CNH, preso en Lecumberri.

Al marchar por las calles como lo hicimos, en cierta forma vengábamos a todos los estudiantes de la provincia que fueron reprimidos antes que nos tocara a nosotros; a los estudiantes de Puebla, de Tabasco, de Chihuahua, de Sinaloa, de Guerrero, de Sonora, y, en cierto modo, los atropellos cometidos en Morelia, en Hermosillo, en Monterrey.

Ernesto Hernández Pichardo, de la Escuela Nacional de Economía de la UNAM.

---

SOLDADO, NO DISPARES, TÚ TAMBIÉN ERES EL PUEBLO

Manta en la manifestación del 27 de agosto

---

## 18.2.ELENA PONIATOWSKA: RESEÑA BIOGRÁFICA



**Elena Poniatowska (1932)**

Periodista y narradora mexicana, Elena Poniatowska nació en París el 19 de mayo de 1932. Ha destacado en los géneros de la entrevista y de la crónica: *Palabras cruzadas* (1961), *Fuerte es el silencio* (1980), *Nada, nadie, las voces del temblor* (1988), *La luna y sus lunitas* (1955). Su primer libro fue de cuentos, *Lilus Kikus* (1954). Maneja con sabios montajes las voces anónimas y revela la fuerza interior de personajes extraordinarios: Jesusa Palancares de *Hasta no verte Jesús Mío* (1969).. Recrea la historia amorosa entre Diego Rivera y Angelina Beloff en forma epistolar en *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978); *La flor de lis* (1988) es una novela autobiográfica, y *Tinísima*, una vasta investigación novelada sobre la fotógrafa Tina Modotti

Comenzó en el periodismo a los 18 años, como entrevistadora y cronista urbana. Publicó su primer trabajo en *Excélsior*. Ha entrevistado a personajes tan diversos como Dolores del Río, León Felipe o el Subcomandante Marcos. Su obra-reportaje *La noche de Tlatelolco* (1971), es uno de los textos clásicos del periodismo mexicano actual y le ha valido múltiples reconocimientos en todo el mundo. Es una obra épica con los testimonios de la rebelión estudiantil de 1968 en la ciudad de México. Elena Poniatowska también ha prestado su voz a la causa de las mujeres asesinadas y desaparecidas en Ciudad Juárez en foros de medio mundo. Ha sido la primera mexicana en ganar el Premio Nacional de Periodismo, en 1979, y la primera periodista en obtener un doctorado *honoris causa* de la Universidad Nacional Autónoma de México. También es doctora *honoris causa* por las universidades de Sinaloa, Toluca, Columbia (Nueva York), la Florida (Miami) y Manhattan (Nueva York). En el año 2001 ganó el premio Alfaguara por su novela *La piel del cielo*. También es la única escritora mexicana que ha obtenido dos veces el Premio Mazatlán por su trayectoria literaria

Ha colaborado, entre otras publicaciones, en la Revista Mexicana de Literatura, Estaciones, Abside, Artes de México, Revista de la Universidad de México, La palabra y el hombre, Punto, Equis, Proceso. Es fundadora y colaboradora habitual del diario La Jornada y de las revistas Fem y Debate feminista. También ha colaborado en los periódicos: Excélsior, Novedades, El Día, El Financiero, The News, Tabasco Hoy, Unomásuno y El Nacional. Ha sido profesora de literatura y periodismo en los Institutos Kairós y Nacional de la Juventud, y en el taller literario El Grupo durante 28 años. Ha



realizado cortos cinematográficos sobre Sor Juana Inés de la Cruz, José Clemente Orozco, el agua y otros temas. Socia fundadora de la Cineteca Nacional y de la Editorial Siglo XXI (México). Es una escritora de aquellos sobre los que nadie escribe, da voz a los postergados, a las mujeres humildes (como en el cuento “Las lavanderas”) o el personaje de Jesusa Palancares [escrito a partir de las entrevistas con una humilde mujer, una soldadera que participara en la Revolución Mexicana] en la novela *Hasta no verte Jesús mío*. Es la voz de la pasión de grandes mujeres como la de la pintora Angelina (*Quiela*) Beloff en la correspondencia que inventa entre ésta y Diego Rivera, o la de Tina Modotti en *Tinísima* o Frida Kahlo en *Las siete cabritas*.

Elena Poniatowska ha abarcado casi todos los géneros: novela, cuento, poesía, ensayo, crónica y entrevista. También ha escrito libros para niños, adaptaciones teatrales de sus obras, y numerosos prólogos y presentaciones en libros de fotografía. Su obra ha sido traducida a una decena de idiomas y su nombre figura en importantes antologías.

## 19. JOHN REED

### 19.1. *Diez días que estremecieron al mundo* (fragmento)

#### CAPITULO IV

##### LA CAÍDA DEL GOBIERNO PROVISIONAL

El miércoles 7 de noviembre (25 de octubre [en el calendario ruso]) me levanté muy tarde. Cuando salí a la Nevski, en la fortaleza de Pedro y Pablo retumbó el cañonazo de las doce. El día era húmedo y frío. Frente a las puertas cerradas del Banco del Estado había varios soldados armados de fusiles con la bayoneta calada.

– ¿De quiénes son ustedes? –pregunté–. ¿Del Gobierno?

– ¡Ya no hay Gobierno! –respondió sonriente un soldado–. ¡Gracias a Dios! Esto fue todo lo que logré sonsacarle.

Por la Nevski, como siempre, circulaban los tranvías. De todos sus salientes colgaban hombres, mujeres y niños. Los comercios estaban abiertos y, en general, la calle parecía incluso más tranquila que en la víspera. Durante la noche las paredes se habían cubierto de nuevas proclamas y llamamientos, advirtiendo contra la insurrección. Iban dirigidos a los campesinos, a los soldados del frente y a los obreros de Petrogrado.

[...]

En la esquina de la Morskaya me encontré con el capitán Gómborg, menchevique defensorista, secretario de la Sección Militar de su partido. Cuando le pregunté si era verdad la insurrección, se limitó a encogerse de hombros cansado: “¡*Chort ievó znáet!*” (¡El diablo lo sabe!)... Es posible, los bolcheviques pueden tomar el poder, pero no se mantendrán más de tres días. No tienen hombres capaces de gobernar el país. Quizá lo mejor sería dejarles probar: así se estrellarían...”

El hotel militar en la esquina de la Plaza de San Isaac estaba acordonado por marinos armados. En el vestíbulo se habían reunido muchos elegantes jóvenes oficiales. Iban y venían, cruzando frases en voz baja. Los marinos no les dejaban salir a la calle.

De pronto en la calle restalló un seco disparo y comenzó el tiroteo. Corrí afuera. Algo extraordinario estaba ocurriendo en torno al Palacio Marinski, donde sesionaba el Consejo de la República Rusa. Una fila de soldados atravesaba la ancha plaza en diagonal. Tenían aprestados los fusiles y miraban al tejado del hotel.

– ¡*Provokatsia!* ¡Disparan contra nosotros! –gritó uno de ellos. Otro corrió al portal.

Junto a la esquina oeste del Palacio había un gran auto blindado con la bandera roja y siglas recién pintadas en rojo: “SDOS” (Soviet de diputados obreros y soldados). Todas sus ametralladoras apuntaban a la Iglesia de San Isaac. Una barricada atravesaba la salida de la Calle Nueva: toneles, cajones, un colchón viejo y un vagón volcado. El extremo del malecón de Mioka estaba cerrado con pilas de leña. Los cortos leños de vecino depósito habían sido dispuestos a lo largo del edificio y formaba un parapeto.

– ¿Se va a combatir aquí? –pregunté.

– ¡Pronto, muy pronto! –respondió nervioso un soldado–. ¡Pasa, camarada, no te vayan a zumar a ti! Vendrán de aquel lado... –y señaló la parte del Amirantazgo.

– ¿Quién vendrá?

– Eso, hermano, yo no lo puedo decir –respondió escupiendo.

A la entrada del Palacio se agolpaban soldados y marinos. Un marino contaba el fin del Consejo de la República Rusa. “Entramos –decía– y nuestros compañeros ocuparon todas

las puertas. Yo me acerqué al kornolovista contrarrevolucionario que estaba en la presidencia. Ya no existe vuestro Consejo –le dije–. ¡Vete a casa!”

Todos saltaron la carcajada. Enseñando todos mis papeles, llegué hasta la puerta de la galería de prensa. Allí me detuvo un enorme marino sonriente. Le mostré el pase, pero me respondió: “Aunque fuese San Miguel en persona, no se puede pasar, camarada”. A través del cristal de la puerta distinguí el rostro contraído y los brazos gesticulantes de un corresponsal francés encerrado dentro.

Cerca había un hombre de mediana estatura y bigote canoso con uniforme de general en el centro de un grupo de soldados. Tenía el rostro congestionado.

– ¡Soy el general Alexéev! –gritaba–. ¡Como jefe de ustedes y como miembro del Consejo de la República, les ordeno que me dejen pensar!

El centinela se rascaba la nuca e inquieto lanzaba miradas de reojo a todos lados; por fin hizo un guiño a un oficial que se aproximaba; éste dio muestras de gran agitación al enterarse de quien hablaba con él y empezó por llevarse la mano a la visera:

– ¡*Vashe Vysokoprevosjodítelstvo!* (Su Excelencia) –balbuceó como si se encontrara en el viejo régimen–. La entrada al Palacio está rigurosamente prohibida... Yo no tengo derecho...

Llegó un automóvil en el que distinguí a Gots sonriente. Al parecer, todo lo que sucedía le divertía mucho. A los pocos momentos frenó otro auto con soldados armados en el asiento delantero; tras ellos se veía a los miembros del Gobierno Provisional detenidos. El letón Peters, miembro del comité Militar Revolucionario, cruzaba presuroso la plaza.

– Yo creía que a todos esos señores los habían cazado de noche –le dije señalando a los detenidos.

– ¡Ah! –en su voz se percibió un timbre de decepción–. Estos botarates dejaron escapar a más de la mitad mientras nosotros decidíamos qué hacer con ellos...

[...]

Eran más de las tres de la madrugada. En la Nevski ardían de nuevo todos los faroles, habían retirado ya el cañón y la única señal de las operaciones militares eran los guardias rojos y los soldados que se agolpaban en torno a las fogatas. La ciudad estaba tranquila, tal vez más tranquila que nunca. Aquella noche no ocurrió ni un atraco, ni un robo.

El edificio de la Duma Municipal estaba iluminado de arriba abajo. Entramos en la sala de Alejandro, rodeada de galerías y donde pendían los retratos de los zares en pesados marcos dorados, tapados con tela roja. En torno a la tribuna se agrupaban unos cien hombres. Hablaba Škóbelev. Insistían en que el Comité de Salvación de la Patria y la Revolución. Mientras nos hallábamos en la sala, se conformó el Comité. Era el mismo Comité que posteriormente se convirtió en el enemigo más poderoso de los bolcheviques, actuando en el transcurso de la semana siguiente tanto en nombre propio como en calidad de Comité de Seguridad Pública estrictamente al margen de los partidos.

Allí se encontraba Dan, Gots, Avxéntiev, varios delegados al Congreso que se habían escondido, los miembros del Comité Ejecutivo de los Soviets campesinos, el viejo Prokopóvich y hasta los miembros del Consejo de la República, [...]... Allí mismo se redactaba un llamamiento al país.

Salimos y llamaos un coche. “¿A dónde vamos?” Cuando dijimos “al Smolny” el cochero negó con la cabeza: “¡*Niet!*” (“¡No!”) –declaró–. Allí están esos demonios...” Sólo tras largo y fatigoso error logramos dar con un cochero que accedió a llevarnos, pero nos pidió treinta rublos y se detuvo dos cuadras antes.

Las ventanas del Instituto aún estaban iluminadas. Llegaban y partían automóviles. Alrededor de las hogueras, que seguían ardiendo con viva llama, se apiñaba la guardia,

que preguntaba ansiosamente a todas las últimas noticias. Los pasillos estaban llenos de gente presurosa con los ojos hundidos. En varias habitaciones de los comités los hombres dormían en el suelo, con el fusil al lado. Pese a la salida de los delegados escindidos, el salón de sesiones se hallaba repleto y encrespado como un mar. Cuando entramos Kámenev leía la lista de los ministros detenidos. El nombre de Teréschenko fue cubierto de atronadores aplausos, alegres gritos y risas. Rútenberg causó menos impresión, pero cuando se mencionó a Palchinski estalló una tempestad de gritos y aplausos... Se anunció que Chudnocski había sido designado comisario del Palacio de Invierno.

Entonces ocurrió un episodio verdaderamente dramático. Un campesino alto con el rostro contraído por la ira subió a la tribuna y asestó un puñetazo sobre la mesa de la presidencia.

“¡Nosotros, los socialistas-revolucionarios, insistimos en la inmediata liberación de los ministros socialistas detenidos en el Palacio de Invierno! Compañeros. ¿Sabéis que cuatro de nuestros camaradas, que sacrificaron la vida y la libertad en la lucha contra la tiranía zarista, han sido arrojados a la fortaleza de Pedro y Pablo, tumba histórica de la libertad rusa?”

Se levantó general alboroto. El campesino seguía gritando y asestando puñetazos. Subió a la tribuna otro delegado, se puso a su lado y, señalando a la presidencia, gritó:

– ¿Pueden los representantes de las masas revolucionaras permanecer aquí tranquilamente reunidos en los momentos en que la *Ojranka* bolchevique tortura a sus líderes?

Trotsky demandó silencio con un gesto. “Nosotros hemos cazado a estos camaradas en el momento en que junto con el aventurero Kerenski fraguaban un plan para aplastar los Soviets. ¿Por qué razón hemos de tratarlos con miramientos? ¿Los tuvieron ellos con nosotros después de las jornadas del 2 al 5 de julio?” En su voz aparecieron notas triunfales. “Ahora que los *oboronsti* (defensistas) y los pusilánimes se han ido y la tarea de defender y salvar la revolución cae por entero sobre nuestros hombros es particularmente necesario ¡trabajar, trabajar y trabajar! ¡Hemos decidido antes morir que rendirnos!”

[...]

Eran exactamente las 5 y 17 minutos de la mañana cuando Krylenko, tambaleándose de fatiga, subió a la tribuna y mostró a los reunidos un telegrama.

–¡Comaradas! ¡Es del Frente Norte! ¡El XII Ejército saluda al Congreso de los Soviets y comunica la creación de un Comité Militar Revolucionario, que ha asumido el mando del Frente Norte!... Comenzó algo completamente indescriptible. Los hombres lloraban y se abrazaban unos a otros. “El general Cheremífov ha reconocido al Comité. ¡El comisario del Gobierno Provisional Voitinski ha presentado la dimisión!”

La revolución era un hecho consumado...

Lenin y los obreros de Petrogrado habían decidido el levantamiento, el Soviet de Petrogrado derribó al Gobierno Provisional y colocó al Congreso de los Soviets ante el hecho de la toma del poder. Ahora había que ganarse toda la inmensa Rusia y luego el mundo entero. ¿Responderá Rusia, se levantará? ¿Y el mundo, que diría el mundo? ¿Responderían los pueblos al llamamiento de Rusia, se alzaría una ola roja mundial?

Eran las seis de la mañana. La noche había sido fría y pesada. Sólo una luz débil y pálida, como ultraterrena, se abría paso tímidamente por las calles silenciosas, haciendo palidecer las hogueras de los centinelas. La sombra de un temible amanecer se levantaba sobre Rusia.

## 19.2. JOHN REDD: RESEÑA BIOGRÁFICA



**John Reed (1887-1920)**

El periodista y sindicalista John Reed nació el 22 de octubre de 1887 en Portland, Oregón (Estados Unidos). Asistió a la Universidad de Harvard. En 1911 viajó a México como corresponsal de guerra del *Metropolitan Magazine*, donde sus entrevistas y reportajes sobre la Revolución tuvieron un gran éxito. Dos años después comenzó a trabajar para el periódico radical *The Masses*. John Reed acompañó a Francisco Villa en sus ataques por el norte de México, convivió con los soldados y conoció a Venustiano Carranza, presidente de este país. Todas sus impresiones sobre la Revolución Mexicana las recogió en un libro titulado *Mexico insurgente* (publicado en México en 1954). Además escribió sobre las huelgas de los mineros de Colorado (Estados Unidos) en 1914. Cuando en ese año estalló la I Guerra Mundial, volvió a trabajar como corresponsal de guerra, y escribió en 1916 *La guerra en el este de Europa*.

Muy joven John Reed había alcanzado la cumbre del periodismo en los Estados Unidos. Se le reconocía como el mejor corresponsal de guerra, en el momento en que principiaba la lucha en Europa. Todos se lo disputaban, lo querían atraer por su nombre, por la calidad de sus relatos. Pero no era ese su camino. De vuelta de Europa, se convirtió en uno de los dirigentes internacionalistas y escribió una y otra vez contra la guerra donde le dejaron publicar. Dijo con ironía que una *"regla segura de seguir es que hoy en día, cuando oigas a la gente hablar de 'patriotismo', no quites la mano de tu reloj"*. Pero más seriamente apuntó sobre los beneficiarios de la guerra, contra los grandes capitalistas y las grandes compañías, señalando nombres y apellidos de los manipuladores camuflados detrás de las asociaciones patrioterías. Explicó a los obreros que harían *"bien en darse cuenta de que su enemigo no es Alemania, ni Japón; su enemigo es ese 2 por ciento de Estados Unidos que posee el 60 por ciento de la riqueza nacional, esa banda de 'patriotas' sin escrúpulos que ya le han robado cuanto tenía y ahora planean hacerlo soldado para que les defienda el botín. Nosotros abogamos por que el trabajador prepare su defensa"*

*contra dicho enemigo. Esta es nuestra preparación"*. Situado en contra de la corriente patrioter, Reed tuvo que enfrentarse con un contexto hostil.

Estuvo en Rusia entre septiembre de 1917 y febrero de 1918 viviendo, en el sentido pleno de la palabra, en el corazón de los acontecimientos. Reed se hizo muy amigo de Lenin y presencié la toma del poder por parte de los bolcheviques en Petrogrado (ahora San Petersburgo) en 1917. Su obra más famosa es Sin perderse ningún acto importante, hablando con todos, Reed fue anotando sus impresiones en un cuaderno y más tarde pudo escribir su obra cumbre, *Ten days that shook the world* (1919), *Diez días que estremecieron al mundo*, una auténtica obra maestra de periodismo revolucionario - desde el primer momento, Reed se identifica con el pueblo revolucionario y con los bolcheviques- que durante algún tiempo fue manual escolar en Rusia.

A su regreso a Estados Unidos, Reed, junto con otros miembros, fue expulsado del Congreso Socialista Nacional en agosto de 1919. El grupo disidente formó el Partido Comunista de Estados Unidos. Acusado de espionaje, Reed escapó a la Unión Soviética, donde murió en 1920 y fue enterrado en el Kremlin, junto con otros líderes bolcheviques. También se convirtió en un héroe en los círculos intelectuales radicales de Estados Unidos.

La imagen de Reed, un personaje de la cultura y la política norteamericana identificado con la revolución rusa, ha sido una *espina* clavada en el corazón del imperialismo norteamericano. Fue uno de los grandes comunistas de su tiempo, una de las cumbres del periodismo revolucionario y comprometido ideológicamente.

## 20. ARUNDHATI ROY

### 20.1. *El final de la imaginación* (fragmento)

A primeros de mayo (antes de la bomba), estuve fuera de casa durante tres semanas. Pensaba volver. Tenía intención de regresar. Pero, por descontado, las cosas no salieron exactamente tal y como yo había planeado.

Mientras estuve fuera, vi a una amiga mía a la que siempre he querido, entre otras cosas, por su habilidad para combinar un afecto profundo con una franqueza rayana en la brutalidad.

“He pensando en ti”, dijo, “y en *El dios de las pequeñas cosas*, en todo lo que ha representado y lo que representa...”

Se quedó en silencio un instante. Me sentía incómoda y no estaba demasiado segura de que me gustara lo que iba a decirme. Ella, sin embargo, estaba convencida de que debía decírmelo. “En este último año, menos de un año, de hecho, has tenido de todo y en exceso: fama, dinero, premios, adulación, críticas, censuras, ridículo, amor, odio, ira, envidia, generosidad..., de todo. En cierto modo, es una historia perfecta. Perfectamente barroca por lo excesiva. El problema es que tiene, o puede tener, un solo final perfecto.” Sus ojos estaban posados sobre mí, encendidos con un brillo sesgado y penetrante. Sabía que me imaginaba lo que iba a decirme. Mi amiga estaba como poseída por un furor profético.

Iba a decirme que nada de lo que me ocurriera en el futuro podría jamás equipararse a aquella vorágine. Que el resto de mi vida iba a ser vagamente insatisfactorio. Y que, por consiguiente, el único final perfecto para la historia era la muerte. *Mi* muerte.

A mí también se me había ocurrido. Por supuesto. El hecho de que todo aquello, aquel deslumbramiento general, aquellas luces en mis ojos, los aplausos, las flores, los fotógrafos, los periodistas que simulaban estar profundamente interesados en mi vida (y todo ello, simplemente, por conseguir alguna información nueva), los hombres bien vestidos que se deshacían en serviles adulaciones, los brillantes cuartos de baño de los hoteles con infinidad de toallas, probablemente no se repetiría jamás. ¿Lo echaría en falta? ¿Se había convertido para mí en una necesidad? ¿Me había hecho adicta a la fama? ¿Tendría el síndrome de abstinencia?

Cuantas más vueltas le daba, más claramente veía que si la fama había de ser mi estado permanente, acabaría por matarme. Me mataría a golpes de buenas maneras e higiene. Reconozco que disfrute inmensamente de mis cinco minutos de fama, pero fue, principalmente, porque sólo eran cinco minutos. Porque creía (estaba convencida de ello) que podría volver a casa cuando me aburriera y reírme de todo aquello. Que podría llegar a ser una anciana sin responsabilidades. Que podría comer mangos a la luz de la luna. Quizás escribiría un par de libros fallidos –los menos vendidos– para ver qué se siente. Me he pasado un año dando vueltas alrededor del mundo, pero mi mente sólo pensaba en casa y en la vida que llevaría a mi regreso. En contra de todas las preguntas y predicciones sobre mi inminente expatriación, ésa era la fuente de la que bebía. Ésa era mi sustento. Mi fuerza.

Le dije a mi amiga que las historias perfectas no existen. Le dije que, en cualquier caso, ella veía las cosas desde fuera: esa presunción de que la trayectoria de la felicidad de una persona, o, quizá mejor, de su realización personal, ha llegado a su punto culminante (y por fuerza tiene que iniciar el descenso) porque se ha tropezado accidentalmente con el “éxito”, se basaba en la premisa poco imaginativa de que la riqueza y la fama son componentes obligatorios de los sueños de todo el mundo.

Has vivido demasiado tiempo en Nueva York, le dije. Hay otros mundos. Otra clase de sueños. Sueños en los que el fracaso es posible. Honroso. En los que, en ocasiones, vale la pena incluso buscarlo. Mundos en los que el reconocimiento no es el único barómetro de la brillantez o la valía de una persona. Hay mucha gente luchadora a la que conozco y quiero, gente mucho más valiosa que yo, que va a la guerra cada día sabiendo de antemano que perderá. Es cierto, tienen menos “éxito”, en el sentido más vulgar de la palabra, pero no se sienten, en absoluto, menos realizados.

El único sueño que vale la pena tener, le dije, es que vivirás mientras estés vivo y no morirás hasta que hayas muerto (¿presencia? Quizás).

“¿Y eso qué quiere decir?”, me preguntó. (Fruncía el ceño y parecía un tanto perpleja).

Intenté explicárselo, pero no me salió muy bien. A veces, necesito escribir para pensar. Así que se lo escribí en una servilleta de papel. Esto fue lo que escribí: *Amar. Ser amado. No olvidar nunca la propia insignificancia. No acostumbrarse nunca a la violencia incalificable y a la vulgar incongruencia de la vida a tu alrededor. Buscar la alegría en los lugares más tristes. Perseguir a la belleza hasta su guarida. No simplificar nunca lo complicado ni complicar lo sencillo. Respetar la firmeza y la decisión, pero nunca la fuerza. Por encima de todo, observar. Probar y aprender de los errores. No mirar nunca hacia otro lado. Y nunca, nunca olvidar.*

Conozco a mi amiga desde hace muchos años. También es arquitecta.

Me miraba con cara de duda, poco convencida de mi discurso improvisado en la servilleta de papel. Deduje que, desde un punto de vista estructural, simplemente en términos de pura simetría narrativa de las cosas, y porque me quiere, su emoción ante mi “éxito” era tan sincera y generosa que para ella tenía la misma importancia que su horror (anticipado) ante la idea de mi muerte. Comprendí que no era nada personal. Sólo una manera de ver las cosas.

El caso es que, dos semanas después de esta conversación, volví a la India. A lo que considero, o consideraba, mi casa. Algo había muerto, pero no era yo. Ero algo infinitamente más precioso. Era un mundo que había estado enfermo durante un tiempo y había exhalado por fin su último suspiro. Ahora lo están incinerando. El aire está cargado de algo nauseabundo, y se aprecia el inconfundible hedor del fascismo en la brisa.

Día tras día, en los editoriales de los periódicos, en la radio, en las tertulias televisivas, hasta en la MTV (¡por Dios!), gente de la que uno pensaba que podía fiarse –escritores, pintores, periodistas– se pasaba al otro lado. El frío cala mis huesos conforme voy dándome cuenta, por las lecciones de la vida cotidiana, de que lo que lees en los libros de historia es cierto. Que el fascismo tiene tanto que ver, en efecto, con la gente como con los gobiernos. Que empieza en casa. En los salones. En los dormitorios. En las camas. “Explosión de amor propio”, “Camino del resurgir”, “Un instante de orgullo” fueron los titulares de los diarios en los días que siguieron a las pruebas nucleares. “Hemos demostrado que ya no somos eunucos”, declaró el señor Thackeray del Shiv Sena. (¿Quién dijo que los fuéramos? Sí, buen número de nosotros somos mujeres, pero, que yo sepa, no es exactamente lo mismo). Leyendo los periódicos, resultaba a veces difícil distinguir cuándo hablaban del Viagra (que competía por el segundo puesto de la primera página) y cuándo de la bomba: “Somos más potentes y poderosos aguantar más” (palabras del ministro de Defensa después de que Paquistán realizara sus pruebas).

“No son simples pruebas nucleares, sino pruebas de nacionalismo”, nos decían constantemente.

Lo han repetido hasta la saciedad, una y otra vez. La bomba es la India. La India es la bomba. Pero no sólo la India, sino la India hindú. Por consiguiente, ya estamos sobre aviso: cualquier crítica no será simplemente antinacional, sino antihindú. Éste es uno de los gajes inesperados de tener una bomba atómica. El Gobierno no sólo la puede usar para



amenazar al enemigo, sino también para declararle la guerra a su propio pueblo. A nosotros.

## 20.2. ARUNDHATI ROY: RESEÑA BIOGRÁFICA



**Arundhati Roy (1960)**

Arundhati Roy nació en la región de Kerala, al sur de la India en 1960. Cursó estudios de arquitectura en la Universidad de Delhi. Pronto empezó a concretar su vocación literaria, realizando guiones para películas y series de televisión. En la actualidad vive en Nueva Delhi. Su primera novela, *El dios de las pepueñas cosas*, produjo un gran escándalo en India por describir una escena de amor entre dos personas de castas diferentes. La autora fue acusada de “corrupción de la moral pública”. Esta obra fue galardonada con el premio Booker de 1997 - el más prestigioso de Gran Bretaña y equivalente al Goncourt francés- y ha sido ya traducida a 36 idiomas.

Arundhati Roy es también una destacada activista por la paz y el medio ambiente. Ella heredó de su madre, Mary Roy, su compromiso por las causas sociales. Mary es conocida en India por haber logrado una ley a favor del derecho de las mujeres a la herencia. Su hija, a través de las columnas de periódicos como *The Guardian*, y *Le Monde*, ha venido condenando la guerra de Bush contra el terrorismo. También condenó las pruebas nucleares realizadas por India en 1998. Su ensayo titulado *El final de la imaginación*, es un duro alegato contra la utilización de la energía atómica con fines bélicos. Y en cuanto a su compromiso con la defensa del medio ambiente, la escritora fue detenida en más de una oportunidad por manifestarse contra el proyecto de construcción de la represa Sardar Sarovar. Precisamente por su activa intervención en las acciones para impedir la construcción de este proyecto, fue acusada de desacato por la Suprema Corte de India recibiendo, en marzo de 2002, una condena simbólica a un día de cárcel y a pagar una multa de 2 mil rupias. La reacción de Roy fue contundente: “Yo me pregunto, dijo, ¿cómo puede existir una ley que prohíba criticar al Tribunal (Supremo)? No se puede tener una institución antidemocrática en una democracia”.

El Premio Booker no es la única distinción que ha recibido esta mujer de 42 años que de niña sufrió discriminación por razones de casta. En 2001, se hizo acreedora al Gran

Premio de la Academia Universal de Culturas de Francia, “por su obra literaria y su contribución al patrimonio cultural de la India”. Esta fue la segunda vez que la Academia concedía este galardón de 500 mil francos, “destinado a premiar la obra de una persona que haya contribuido a través de su trayectoria y su acción a la defensa de los valores intelectuales y morales más elevados de la humanidad.” En la primera versión de Premio fue distinguido el Presidente checo, Vaclav Havel. En 2002, Roy fue nuevamente galardonada, esta vez por el diario *El Mundo* de España, que le otorgó el Premio Internacional de Periodismo José Luis López de Lacalle, “por su coraje, su compromiso social y su valor para defender con sus artículos las causas de los más desfavorecidos”. Estos premios tienen un enorme significado por tratarse de una escritora india que ha elegido vivir y trabajar en su país.

## 21. HUNTER S. THOMPSON

### 21.1. *Los Ángeles del Infierno* (fragmento)

A finales del verano de 1965, los Ángeles se habían convertido en un ipso con el que había que contar en la vida política, social e intelectual del norte de California. La prensa les mencionaba casi todos los días, y no había fiesta medio bohemia de categoría si no corrían fuertes rumores (propagados por el anfitrión) de que también asistirían los Ángeles del Infierno. Yo estaba vagamente afligido por este síndrome, porque mi nombre empezaba a asociarse con los Ángeles y la gente tenía la idea de que yo podía ponerles en escena cuando me diera la gana. Esto no era cierto, aunque hice cuanto pude para proporcionar a los forajidos el máximo de trago gratis y de acción que me parecía aconsejable. Al mismo tiempo, me repugnaba que me hicieran responsable de su conducta. El que ocupasen lugar preeminente en tantas listas de invitados hacía inevitable el que se produjese una cierta cuantía de saqueo, agresión y rapiña, si se tomaban el ajeteo social a todo galope. Recuerdo una fiesta en la que niños y jóvenes madres me importunaron muchísimo porque no aparecieron los Ángeles. La mayoría de los invitados eran respetables intelectuales de Berkeley, cuya idea de los forajidos motoristas nada tenía que ver con la realidad. Yo hablé a los Ángeles de la fiesta y les di la dirección, una tranquila zona residencial de la zona este de la Bahía, pero tenía la esperanza de que no acudieran. El marco era problema garantizado: bañeras llenas de cerveza, música salvaje y varias docenas de jovencitas buscando emociones mientras sus maridos y acompañantes querían hablar de “alineación” y “una generación sublevada”. Habría bastado con media docena de Ángeles para reducir rápidamente la escena a un intolerable denominador común: ¿A quién nos jodemos?

[...] Los forajidos estaban muy de moda. Eran grandes, sucios y emocionantes... a diferencia de los Beatles, que eran pequeños, limpios y demasiado populares para estar de moda. Cuando los Beatles se fueron, dejaron un vacío que absorbió a los Ángeles del Infierno. Y justo detrás de los forajidos llegó Roth diciendo: “Son los últimos héroes norteamericanos que tenemos, hombre”. Roth tenía tanto interés en los Ángeles que empezó a hacer iconos para conmemorar su existencia: copias en plástico de cascos nazis con balanceantes consignas (“Cristo era hip”) y cruces de hierro, que se vendían de costa a costa en el mercado juvenil.

El único problema de la nueva imagen de los Ángeles era que los forajidos no la entendían. Les desconcertaba muchísimo que les tratase como a héroes simbólicos una gente con la que no tenían casi nada en común. Aunque, por otra parte, tenían acceso a toda una reserva de mujeres, trago, droga y nuevas emociones... y a esto sí tenían verdaderas ganas de echarle mano, y a la mierda el simbolismo. Pero no lograban captar el significado del rol que se quería que interpretasen, e insistían en improvisar sus parlamentos y en meter morcillas. Esto taponaba sus canales de comunicación, lo cual les ponía nerviosos... y tras un breve recorrido por el circuito de las fiestas hip, casi todos decidieron que, a la larga, resultaba más barato y más cómodo pagar la cerveza y tratar con chicas menos complicadas.

La única conexión realmente positiva que hicieron los Ángeles fue con Ken Kesey, un joven novelista que vivía en una zona boscosa próxima a La Honda, al sur de San Francisco. Kesey fue detenidos dos veces entre 1965 y 1966 por posesión de marihuana y por último tuvo que huir del país para evitar una condena de prisión larga. Su relación con los Ángeles del Infierno no era algo que pudiese suavizar sus relaciones con las fuerzas del orden y la decencia pero las mantuvo, pese a todo, y con asombroso celo.

Yo conocí a Kesey una tarde de agosto en los estudios de la KQED, la emisora de televisión de programas educativos de San Francisco. Tomamos unas cervezas en un bar próximo, pero yo tenía que irme porque debía llevarle un disco brasileño a Franchute a la Box Shop. Kesey dijo que me acompañaba, y cuando llegamos allí se entendió muy bien con los cuatro o cinco Ángeles que aún estaban trabajando. Tras varias horas de comer, beber y compartir simbólicamente yerbas diversas, Kesey invitó al capítulo de San Francisco a ir a La Honda a una fiesta el próximo fin de semana. El y su banda de Pillastres tenían unos seis acres de tierra, con un riachuelo profundo que separaba la casa de la carretera, y una locura general y multitudinaria en el sector privado.

La cosa es que el viernes cayeron nueve acusaciones por marihuana sobre el zoo de Kesey; los periódicos del sábado aparecieron en La Honda cuando Kesey ponía un letrero en la entrada que decía: LOS ALEGRES PILLASTRES DAN LA BIENVENIDA A LOS ÁNGELES DEL INFIERNO. El letrero, en rojo, blanco y azul, tenía cuatro metros y medio de largo por uno de alto. Causó muy mala impresión al vecindario. Cuando llegué allí, a media tarde, había aparcados en la carretera, frente a la propiedad de Kesey, cinco coches de sheriffs del condado de San Mateo. Habían llegado ya unos diez Ángeles y estaban seguros del otro lado de la cancela. Al parecer, había otros veinte en ruta. La olla hervía alegremente.

[...]

Al anoecer, la finca de Kesey estaba llena de gente, música y luces multicolores. La policía añadió un toque amable aparcando a lo largo de la carretera con las luces de sus coches en continuo parpadeo... parpadeos rojos y anaranjados iluminaban los árboles y los terraplenes cortados a pico del otro lado de la carretera. Aquella primavera, poco antes, la finca de Kesey había sido objeto de un registro efectuado por diecisiete policías y media docena de perros, todos dirigidos por un famoso agente federal de narcóticos llamado Willie Wong. Kesey y doce de sus amigos fueron detenidos por marihuana, pero la mayoría de las acusaciones acabaron retirándose por peculiaridades de la orden de registro. Poco después de esta operación, el agente Wong fue trasladado a otro distrito; y la policía local no volvió a intentar entrar en la finca. Se contentaban con acechar allí en la carretera, al otro lado del riachuelo, examinando a los que entraban y salían. Los ayudantes del sheriff local pararon e interrogaron a un flojo continuo de profesores universitarios, vagos, abogados, estudiantes, psicólogos y hippies de gran estilo. La policía no podía hacer gran cosa, salvo pedir por radio información sobre posibles multas de tráfico sin pagar, pero lo hacía con una decisión inquebrantable. De vez en cuando, agarraban a alguien claramente borracho o completamente pasado, pero durante los varios meses de intensa vigilancia, sólo llegaron a detener a menos de media docena de personas que tenían citaciones pendientes por multas de tráfico impagadas.

Las fiestas fueron haciéndose, entretanto, cada vez más ruidosas y descontroladas. Había poca marihuana pero mucho LSD, que entonces era legal. Los polis seguían plantados en la autopista contemplando la escena que se desarrollaba al otro lado del arroyo y que debía torturar hasta las mismísimas raíces de su inteligencia. Allí estaba toda aquella gente desmandada, aullando y bailando medio desnudos melodías de rock-and-roll que lanzaban entre los árboles gigantes amplificadores, girando y retumbando en un laberinto de luces psicodélicas... INCONCEBIBLE, Dios mío, y no había una ley con la que poder pararles.

Luego, con la llegada de los Ángeles del Infierno, los polis tuvieron al fin algo a lo que agarrarse (una *raison d'être*, como si dijéramos) y rápidamente triplicaron la vigilancia. Por fin Kesey se había pasado de la raya. Ya era bastante soportar a una pandilla de beatniks y señoritos universitarios que se dedicaban a tomar una especie de droga invisible, pero soportar además a una pandilla de malhechores notorios en moto era la amenaza más tangible que las autoridades podían esperar.

La primera fiesta, a la que sólo asistió el capítulo de San Francisco, fue un éxito clamoroso. Hacía la medianoche, Pete, el corredor de motos, me decía muy sonriente, mientras exploraba en una bañera llena de cerveza:

– Amigo, éste es un sitio pistonudo. No sabíamos cómo iba a ser cuando vinimos. Pero ha resultado estupendo. Esta vez todo es ja ja, sin zum zum.

Casi todos los Ángeles se mostraban reservados a la defensiva hasta que se emborracharon bien, y algunos no llegaron a superar la idea de que iban a provocarles y a atizarles en cualquier momento... pero como grupo, parecieron percibir que si querían tensión iban a tener que trabajar mucho para crearla por su cuenta. La gente de Kesey estaba demasiado ocupada pasándose para preocuparse por algo tan tosco y realista como los Ángeles del Infierno.

Había otras luminarias vagando por la fiesta, sobre todo el poeta Allen Ginsberg y Richard Alper, el gurú del LSD, y, aunque los Ángeles no les conocían, les fastidiaba un poco tener que compartir los focos.

Este fue el primer encuentro de los Ángeles del Infierno con Ginsberg, que se convirtió enseguida en un *aficionado*. Ya al final de la velada, cuando se hizo evidente que la policía agarraba a todos los que salían de la fiesta, Ginsberg y yo salimos a ver lo que pasaba. Un kilómetro de carretera abajo habían detenido a un Volkswagen que había salido justo delante de nosotros y se habían llevado a sus ocupantes para un interrogatorio riguroso. Nosotros queríamos llegar al escenario de la captura con una grabadora, pero apenas puse la segunda, nos paró otro coche patrulla. Yo bajé con el micrófono en la mano y pregunté qué pasaba. En cuanto vieron el micrófono, los policías enmudecieron, limitándose a decir lo esencial. Uno me pidió el carnet de conducir mientras el otro procuraba ignorar a Ginsberg, que le preguntaba muy cordial e insistentemente porqué estaban deteniendo a todos lo que salían de la fiesta. El policía permanecía allí plantado, con las manos a la espalda y la cara congelada en una mirada fija y absorta. Ginsberg siguió interrogándole, mientras el otro policía miraba mi carnet de conducir. Me encanta escuchar todo aquello en la grabación. Parece como si Ginsberg y yo estuviéramos haciéndonos preguntas retóricas, con una radio de la policía emitiendo al fondo. Cada poco, surgía una voz distinta que emitía monosílabos, pero nadie respondía a nuestras

preguntas. Durante varios instantes, no se habla nada en absoluto, sólo de oye a Ginsberg tararear una raga del Oriente Medio, acompañando de cuando en cuando por el estruendo espasmódico de la Voz del Cuartel General. Era una escena tan ridícula que, al cabo de un rato, hasta los polis empezaron a sonreír. Su negativa a hablar llegó a convertirse en una insólita inversión de papeles, vigorosamente subrayada por nuestra divertida despreocupación.

## 21.2.HUNTER S. THOMPSON: RESEÑA BIOGRÁFICA



**Hunter S. Thompson (1937)**

Hunter S. Thmpson nació en 1937 en Louisville (Kentucky, Estados Unidos). Empezó como periodista deportivo y terminó consagrándose como una de las grandes estrellas de la célebre revista *Rolling Stone*. Thompson adoptó un carácter verdaderamente excéntrico y creó el llamado "periodismo gonzo"; un tipo de periodismo donde el autor se convierte en protagonista y catalizador de la acción. Un periodismo heredado del famoso escritor Truman Capote, con sus obras como *A sangre fría*, o con "Un día de trabajo" o "Vueltas nocturnas" (un desgarrador autorretrato del autor y de su imaginario gemelo). Hunter S. Thmpson no se queda atrás. Sus libros y sus apasionados reportajes como *Miedo y asco en las Vegas*, donde el autor inicia un periplo por el intestino urbano de lo más desagradable de Estados Unidos, embriagándose de ese ambiente delirante por culpa de las drogas y del alcohol, es un fiel reflejo de su estilo y de esa concepción literaria siempre bordeando el filo del lado salvaje. En esta novela Thompson describe las vivencias de un joven periodista, Kemp, bebedor de ron y, evidentemente, alter ego del autor, que abandona su ciudad para trasladarse a Puerto Rico. Allí trabajará como periodista en el San Juan Daily News, topándose con una fauna inigualable de personajes: misántropos, desengañados, fracasados, ambiciosos dispuestos a todo por rehacer el mundo... en definitiva un cúmulo de parias en busca de una existencia mejor en la cercanía del trópico. Pero esa paradisíaca tríada de ron, sexo y sol terminan convirtiéndose en prolongadas borracheras, peleas salvajes, fiestas desmelenadas, un una sexualidad continua y agotadora. Kemp asiste así, a

la lenta agonía de una isla corrompida por el dinero, por la herencia estadounidense de ambición, y por la hipocresía de un falso compromiso periodístico.

El estilo y el lenguaje de Hunter S. Thompson, ácido, salvaje, visceral, cínico y enormemente sarcástico, son unas de las piezas claves para seducir al lector a la hora de introducirse en el argumento del libro. El periodismo “gonzo” de Thompson consiste en que el periodista se convierte en protagonista de su crónica, promoviendo su acción y sufriendo sus consecuencias. Él siempre ha afirmado que su “invento” fue un hallazgo casual. Enviado por una revista a realizar un reportaje sobre una importante carrera de caballos, Thompson y su fotógrafo estaban fumando un canuto cuando la ceniza de éste se cayó sobre el traje de un importante político. Mientras las ropas de aquél comenzaron a quemarse, los dos periodistas decidieron poner tierra de por medio. "Pasada una semana vino el editor, a quien le habíamos prometido el artículo, a recogerlo. Yo no lo tenía escrito: cuando más consultaba mi bloc de notas, mi mente se quedaba más en blanco. Total, que tuve miedo de que nos quedáramos sin cobrar y le di mis apuntes. Cuando salieron publicados, empecé a hacer las maletas para cambiarme de ciudad, pero todo el mundo empezó a llamarme para decirme que aquello era maravilloso". En cuanto a "gonzo", la palabra en cuestión, Thompson explica: "La utilizaba un amigo mío de Oakland, siempre pasadísimo, para referirse a esas personas que tienen la mente peor que los locos".

Thompson fue corresponsal del *New York Herald Tribune* en el Caribe. De su estancia en Puerto Rico deja testimonio en su primera novela *El diario del ron*, en cuyas páginas -autobiográficas como todas las a él debidas- se presenta también bajo el nombre de Kemp, un joven trotamundos que acaba de abandonar el Village para emplearse en una redacción portorriqueña. Serán sus compañeros de esos días misántropos, escépticos, perdedores y ambiciosos que lo disimulan bajo un falso interés por la redención de los pobres. Ni que decir tiene que estos últimos serán los que inspiran a Kemp el mayor de sus desprecios. Sin que ello signifique, claro está, que muestra la mínima solidaridad con los descreídos. Los verdaderos intereses de nuestro corresponsal están en el ron que bebe sin cesar y en las orgías a las que se entrega. Tras una nueva experiencia como corresponsal para *National Observer* que le mantiene en Sudamérica hasta 1963, Thompson regresa a Nueva York y comienza colaborar en publicaciones como *Esquire*, el magazine del *New York Times*, *Nation*, *Reporter* y *Harper's*. Publica en 1966 su primera novela titulada *Los ángeles del infierno -El diario del ron* es la primera que escribe, pero su publicación fue posterior-. La crónica sobre los movimientos de droga que llevan a cabo estos conocidos motoristas norteamericanos -fue llevada al cine- le convirtió en el *enfant terrible* de la literatura estadounidense. Desde entonces Thompson es una referencia obligada en los círculos contraculturales de Estados Unidos y de Europa. Hay quien defiende para Thompson la paternidad del *nuevo periodismo* y niega la de Tom Wolfe porque se aduce que, como novelista, Thompson se da a conocer antes. *The Electric Kool-Aid Acid Test*, el primer libro de Wolfe, data de 1968.

Otras obras de Hunter S. Thompson son *Fear and Loathing on the Campaign Trail '77* (1973); *La gran caza del tiburón* (1979) y *The Curse of Lono* (1983).

## 22. MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

### 22.1. Marcos: *El señor de los espejos* (fragmento)

Aquí estoy, en una barraca de La Realidad, una comunidad indígena que cohabita con un grupo de observadores extranjeros, muchachos y muchachas, ahora catalanes e italianos, que se han pagado el viaje, que malcomen lo mismo que malcomen los indígenas, bajo la misma luz del sol y la misma luz de las velas o las linternas que se imponen cuando oscurece, que cada mañana trabajan con ellos o se instalan en el camino para presenciar el paso amenazador de los convoyes militares, fotografiarlo, reclamar que no penetren en La Realidad para hostilizar a los indígenas o bien trabajan como carpinteros o construyen una turbina, siempre compenetrados con las necesidades de estas gentes. Los medios de comunicación priístas les acusan de incitar a la revuelta o de quemar la selva o de llevarse incluso la tierra mexicana en los bolsillos y fue tal la hostilidad alcanzada tras el paso de los observadores internacionales de marzo del 1998, que se temió la acción de los paramilitares y muchos cooperantes ganaron a pie la frontera de Guatemala a través de la selva Lacandona. Estos muchachos han sido acusados por los medios gubernamentales de deforestar la selva, cuando durante todo mi viaje en furgoneta he rebasado o he sido rebasado por camiones repletos de troncos de árboles cortados sin piedad y sin control, transmitiendo esa olorosa muerte con que los corazones vegetales seccionados se despiden de la madre tierra y del padre bosque. He llegado hasta aquí convocado por la posibilidad de verme con Marcos, pasando el filtro de controles de la *migra* y los militares en Guadalupe Tepeyac. Leen mis documentos de identificación. ¿Es usted escritor? ¿Va a escribir algo sobre Chiapas?

Por entre las rendijas de los tablones vislumbro los que serán claros del día, convocado por gallos discordantes que amanecen según su real gana. Más allá de una alambrada el poblado de La Realidad refleja mi imagen de intruso *voyeur*, ávido de que despierten las vidas y con ella la dramaturgia de la cotidianeidad indígena. Hago el inventario de la cabaña donde quedan restos de otras esperas, un camastro, una hamaca, mis bolsas de viaje en su mayor parte dedicadas a libros, chorizos y turrone, más algunas provisiones que nos permitan a Guiomar Rovira, periodista paisana que me acompaña para dar testimonio gráfico, y a mí alimentar la espera. Salir de esta cabaña con un *necessaire* en la mano tanteando el corto amanecer en pos de la ruta de las letrinas construidas por cooperantes alemanes, significa repartirme con semiacostados perros vagabundos la tierra bajo cubierto de unos techados precarios que rodean el anfiteatro de La Realidad, a mi izquierda el escenario vacío de los cónclaves zapatistas y a mi derecha el graderío, livianos entramados de madera que sin embargo han servido para marcar el espacio de la gran representación de la revuelta. Paso junto a esqueletos de perros que se lamen la poca carne que rodea sus huesos y me dedican sólo la curiosidad que tarda en decidir que no soy su enemigo. Me ven asido a mi *necessaire*, diríase que irónicos cuando me detengo ante las letrinas, sin atreverme a pisar un suelo movedizo bajo el que hierven las sobras hécicas de todos los que tuvieron necesidad de eliminarlas entre discurso y discurso o entre cooperación y cooperación, suelos que prometen abrirse de un momento a otro bajo mi peso y absorberme hacia un pozo de mierda seca sin fondo. Me recuerdan los retretes



de mi colegio de barrio en la posguerra o los de la central de policía de mi ciudad o los de la cárcel por la frialdad olorosa de la acogida, pero sin el olor a zotal. Escojo el mejor sitio para que mis pies tengan esperanza de seguir al nivel de La Realidad y tras cumplir mis vaciados busco una boca de agua y por fin mi *necessaire* me permite limpiarme los dientes y afeitarme sin espejo, con esa seguridad táctil que cincuenta y nueve años de vida dan a los dedos cuando reconocen una cara que nos ha acompañado durante tanto tiempo y de la que, dicen, somos responsables. Saco mis pastillas una a una, a manera de piezas de la deconstrucción de mi salud e interrogo a mi cuerpo por si ha sabido distribuirlas, ese cuerpo al que sé enemigo desde hace cinco años y con el que pacto toda clase de licencias proféticas. Las primeras siluetas humanas salen de las chozas más allá de la alambrada, son niños, sobre todo niñas que acarrear hermanillos sobre la espalda, luego hombres que se levantan, mujeres que encienden el fuego, ajenos todos al mirón occidental, uno más que observará sus vidas y las dejará intocadas, si acaso los niños irán liberando sus miradas de las recomendaciones de los mayores y me dedicarán la curiosidad que exigen mis rarezas de hombre blanco y evidentemente bien alimentado. Un niño llora frente al sol naciente, como acusándolo, con la cara envuelta en un pañuelo, como todavía se envolvían las caras de los niños en mi infancia, en mi barrio, cuando dolían las muelas. Estará mucho rato llorando, sin ojos, hasta que ante el silencio de todo lo que le rodea, dejará de llorar, abrirá los ojos para enseñármelos grandes y hermosos y se marchará a su casa para renovar quejas que los mayores no atienden y volver luego a la educación del dolor en soledad.

Me quedo a la puerta de la cabaña. Guiomar se ha ido de visitas, porque tiene amigos y amigas en La Realidad que le preguntan por Manolito, su hijo, especialmente la comadrona, una autoridad cultural en todas las comunidades indígenas. Yo asumo las dimensiones de la explanada que constituye la parte central del anfiteatro, enmarcada entre cobertizos rojos y verdes, frente a una tribuna elevada que ha hecho historia y que más tarde se llenará de hombres dialogantes de sus cosas, como si la Historia les hubiera regalado un espacio mayestático para debatir sus vidas de cada día. Toda la madera que permite ese ámbito fue selva y si la emergencia indígena se frustra volverá a ser selva, escenografía paulatinamente destruida que se irá cubriendo de humedad, luego de vegetaciones hasta descomponerse como aserrín cada vez más de selva que de madera. La selva crece hacia los cielos antiguos como todas las mañanas, las familias se organizan para el trabajo y a él se van con la compañía de algún cooperante extranjero y algunos perros, un poco menos famélicos que los que están a este lado de la alambrada tolerándome mientras se hurgan con el cocido las pocas proteínas que les reservan sus propias legas y pellejos. Aquellos perros del otro lado de La Realidad son los de la familia, en cambio los que están a este lado de la alambrada son perros parias que nunca tuvieron a alguna vez perdieron el favor de los hombres. Todos los seres humanos se preparan para ganarse la comida de este día, también los cerdos, los caballos que se mueven como si fueran libres, las gallinas que picotean hibiscos salvajes, los perros que siguen a sus amos, pero los que están a mi alrededor ¿qué cagan cuando les veo repetir el ritual programado de la defecación? Lo que han comido de sí mismos. ¿Por qué siguen acampados ante la presencia humana? Enroscados en busca del centro secreto de la muerte, me recuerdan la geografía universal de los perros que son la sombra de la hegemonía humana. Los he visto en Asia muertos, descabezados y pelados antes de ser comidos, ahorcados por campesinos catalanes justicieros con los ladrones de gallinas o por

cazadores castellanos que así pagaban su vejez de galgos, famélicos tostados por el sol de las ruinas egipcias a la espera de las galletas danesas o de las magdalenas que las turistas inglesas han distraído del *Continental breakfast*, convertidos en guías mudos de turistas propicios por las calles de Estambul, pero nunca tan caídos de su condición de amigos del hombre como éstos. Me cuentan que cuando Oliver Stone estuvo donde yo estoy a la espera del encuentro con Marcos, vio a uno de estos perros tan desahuciado que preguntó por qué no lo sacrificaban y aliviaban su sufrimiento. Le dijeron que el animal tenía dueño y se lo señalaron. Stone explicó al indígena que aquel perro estaba enfermo, tenía hambre y probablemente estaba condenado a morir en los próximos días, ¿por qué pues no sacrificarle? El indígena asumió la buena fe de Stone y le contestó:

– Yo estoy viejo, estoy enfermo, casi no como, probablemente no tardaré en morir, ¿también habría que sacrificarme?

No hay duda. El perro es la sombra de la situación del hombre.

Del norte del poblado desciende un grupo de observadores que algo saben de mi llegada pero la ignoran prudentemente ahora que caminan al encuentro de los convoyes militares que cada día atraviesan la carretera de La Realidad como un acto de soberanía estatal, parte de los seiscientos mil soldados que el PRI ha delegado en la zona y que se dejan fotografías por los cooperantes, fotografiándoles ellos a su vez. Cuando regresan los cooperantes oigo hablar en catalán a tres muchachos, en italiano a una muchacha y entablamos conversación y promesa de encuentro en su campamento. No puedo comprometerme a nada porque de un momento a otro, creo, llegará la llamada de Marcos, aunque el acoso de los militares por tierra y por aire, merodean helicópteros y aviones, me hacen temer un nuevo desencuentro. Las horas pesan como si procedieran de un reloj de piedra y las distraigo visitando el campamento de los cooperantes, diferentes chozas en torno a un habitáculo central donde cocinan, comen dialogan, cantan, italianos y catalanes ahora, pero por doquier huellas de los que han pasado por La Realidad y han dejado el testimonio de su desazón, incluidas ikurriñas, muchos ciudadanos españoles. Un grupo de italianos ha venido para urdir una turbina que permita traer la luz, los demás se aplican en el trabajo campesino o en la disuasión cotidiana ante el paso de las tropas. Los tres paisanos tienen oficios de épica decimonónica: Juan Luis, un joven bombero de Barcelona que trabaja en Tarragona, Pere, un grafista de Barcelona y Jordi, un impresor de La Bisbal, entre la anarquía y el independentismo.

Le traigo al subcomandante cuatro kilos de chorizo de Guijuelo, algunos turrone, un ejemplar de *Y Dios entró en la Habana* y espero la señal que ha de llegar de la selva. Mientras tanto ya me he preguntado varias veces qué hago aquí y qué sé de cuanto me rodea, hasta el punto de que se corresponda o no a mi imaginario del mundo indígena, alimentado por el recorrido por la geografía del exterminio de la América blanqueada, el Cono Sur o de un reciente, intenso viaje a Guatemala, de sur a norte, a través de las venas de América Latina. Puedo decir que en Guatemala visité tres iglesias en las que constaba el asesinato de su sacerdote a cargo de los paramilitares y que no cubrí el total de la ruta del martirio. Si el asesinato del obispo Gerardi con el añadido de destrozarle la cara para hacerlo irreconocible, encabeza el censo del horror, las cifras de Amnistía Internacional señalan que 13 sacerdotes guatemaltecos fueron ejecutados por los “incontrolados” o desaparecieron.

## 22.2. MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN: RESEÑA BIOGRÁFICA



**Manuel Vázquez Montalbán (1939)**

Manuel Vázquez Montalbán nació en Barcelona en 1939. Es un escritor polifacético y prolífico: poeta, periodista, novelista, gastrónomo, ensayista y teórico de la comunicación. La política y la crítica social son constantes en su obra, aliñadas con elementos de la cultura popular. Manuel Vázquez Montalbán es un gran narrador. Recibió el Premio Nacional de Literatura en 1991 por la novela *Galíndez* sobre el asesinato del político en la República Dominicana; el Premio Planeta que concede la editorial del mismo nombre, el internacional de Literatura Policiaca en Francia y el Premio Nacional de las letras Españolas en 1995. Fue el guionista de su novela *El laberinto griego* para la película dirigida en 1993 por Rafael Alcázar. Es autor de numerosos artículos periodísticos y también de una antología de la canción popular española hasta 1975. Como periodista, colaboró en revistas y diarios con artículos sobre la actualidad española: *Hermano Lobo*, *Triunfo*, *El País*, *Interviú*, *La Vanguardia*, son algunos medios en los que ha publicado.

Entre su narrativa figuran, entre otras, las siguientes obras: *Una educación sentimental* (1967), *Movimientos sin éxito* (1969), *A la sombra de las muchachas sin flor* y *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (1973), *Praga* (1982); la recopilación *Memoria y deseo* (1986) y *Pero el viajero que huye* (1991). Recordando a Dardé (1969), *El pianista* (1985), *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987), *Cuarteto* (1988), *Autobiografía del general Franco* (1992) y el ciclo de novelas policíacas que protagoniza el detective Pepe Carvalho: *Yo maté a Kennedy* (1972), *Tatuaje* (1975), *Los mares del sur* (1978), *La soledad del manager* (1978), *Asesinato en el Comité Central* (1981), *La rosa de Alejandría* (1984), *El balneario* (1986), *El delantero centro fue asesinado al atardecer* (1988) y *El laberinto griego* (1991). *El estrangulador* (1994), *Manifiesto desde el planeta de los simios* y *Pasionaria y los siete enanitos* (1995) y *Un polaco en la corte del rey Juan Carlos* (1996).

Como ensayista aborda temas de comunicación, gastronomía, literatura, política y periodismo como lo atestiguan sus obras siguientes: *Informe sobre la información* (1963), *Crónica sentimental de España* (1971), *Política y deporte* (1972), *El libro gris de Televisión Española* (1973), *Las noticias y la información* (1973), *La vía chilena al golpe de estado* (1973), *La penetración americana en España* (1974), *Cien años de canción y Music Hall* (1974), *Cuestiones marxistas* (1974), *¿Qué es el imperialismo?* (1976), *Diccionario del franquismo* (1977), *Cómo liquidaron al franquismo en dieciséis meses y un día* (1977), *Imágenes y recuerdos (1919-1939. La rebelión de las masas* (1977), *Los demonios familiares de Franco* (1978), *La cocina catalana: el arte de comer en Cataluña* (1979), *La palabra libre en la ciudad libre* (1979), *Historia y comunicación social* (1980), *Las Cocinas de España: Cataluña; Extremadura; Galicia; Valencia* (1980), *Recetas inmorales* (1981), *Mis almuerzos con gente inquietante* (1984), *Crónica sentimental de la Transición* (1985), *Contra los gourmets* (1985), *Barceloneses* (1987), *L'esquerra necessària* (1989), *Las recetas de Carvalho* (1989), *Moscú de la revolución* (1990), *Veinticinco años, veinticinco anuarios: del apagón de Nueva York a la caída del muro de Berlín* (1991), *Gauguin* (1991), *La literatura y la construcción de la ciudad democrática* (1992), *Novela negra, novela política* (1993), *Felípicas (Sobre las miserias de la razón práctica)* (1994), *Panfleto desde el planeta de los simios* (1995), *Pasionaria y los siete enanitos* (1995), *El poder* (1996), *Un polaco en la corte del rey Juan Carlos* (1996), *El escriba sentado* (1997), *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998), *Y Dios entró en La Habana* (1998), *Marcos: el señor de los espejos* (1999).

Manuel Vázquez Montalbán es un periodista y escritor coherente y comprometido con su opción ideológica de izquierda que no oculta y que defiende continuamente como columnista del diario *El País* y en sus libros ensayísticos.

## 23. MANUEL VICENT

### 23.1. *No pongas tus sucias manos sobre Mozart*

Esta es la pequeña historia de una rebelión, el famoso caso de un tipo de izquierdas que el viernes día 14 de marzo de 1980 se deshizo del propio terror psicológico de que sus amigos le llamaran reaccionario y le arreó un seco bofetón a su querida hija de quince años, la echó de casa y se liberó de una vez del trauma de la paternidad responsable. El episodio fue el final de un complicado proceso neurítico y se desencadenó por un disco de Mozart, por una bobada, como siempre sucede.

La chica estaba en la leonera de su alcoba con unos amigos melencólicos y una música de Led Zeppelin hacía vibrar las paredes maestras del piso. El padre estaba en la sala sentado en un sillón bajo la lámpara de enaguilla leyendo un informe del partido acerca de los índices del paro. Aquella panda de jovencitos llena de harapos, pulgas y metales del rollo había entrado en su casa sin permiso, había pasado varias veces por delante de sus narices sin dignarse esbozar el más leve saludo, le había manoseado sus libros, le había vaciado la nevera, se había limpiado las botas camperas en la alfombra de la Alpujarra, había dejado un hedor cabrío a su paso. Ahora estaban en la habitación de su hija espatarrados como tocinos bajo los posters de “Ché” Guevara oyendo a Led Zeppelin, a The Police o a The Knack, fumando porros y apurando la última cerveza. Aquella alcoba era una reserva en la que él, desde hacía un año, no se había atrevido a entrar. En aquel momento tenía la cabeza metida en el informe económico lleno de coordenadas catastróficas cuando su querida hija salió a la sala, se acercó a la estantería y pretendió llevarse a la madriguera la *Sinfonía número 40* de Mozart. El padre, de izquierdas, saltó del sillón impulsado por un muelle y lanzó un grito estentóreo: ¡¡¡Mozart, no!!! ¡¡¡No pongas tus sucias manos sobre Mozart!!! Y entonces se inició la escena final, en la que el padre se liberó de todos los traumas hasta alcanzar la propia libertad sobre el chantaje de sus hijos. Detrás había quedado un largo proceso de neurosis paterno-filial que acabó con una sonora bofetada.

El hombre tiene cuarenta y dos años y pertenece a la izquierda fina, quiero decir que es un progresista con dinero, un economista colocado, con una biblioteca selecta de dos mil volúmenes, pintura abstracta en las paredes, carnet del partido anterior a la legalización con la cotización al día, piso de doscientos metros por los altos de Chamartín, un año de cárcel y ciertas mataduras de la represión franquista, educado en el colegio del Pilar, un marxista de vía chilena, buenos modales, deportista de ducha fría diaria y perfectamente alimentado ya desde el útero de su madre. Cuida mucho el envase, pero ama la libertad antes que nada. Tal vez su punto fuerte es la elegancia interior.

Este tipo nunca ha comprendido muy bien por qué la izquierda ha caído en la trampa de dejarse arrebatar ciertos valores; por qué un progresista debía vestirse de guarro, aunque sólo fuera para epatar; por qué la disciplina, la eficiencia, el método, el deporte y la limpieza eran aspiraciones asimiladas a la derecha; por qué el respeto social y la educación férrea no eran reivindicadas constantemente por los de su ideología. Cosas así. En los momentos de duda él pensaba que esto eran residuos de su herencia burguesa, de

modo que se dejó llevar por la onda, consciente de que hay que hilar muy fino para que tus camaradas no te llamen reaccionario. Ese siempre sería el peor insulto.

Cumplió todos los ritos. Se casó en una ermita de pueblo con traje de pana. Fue de viaje de novios a Rumania. Tuvo tres hijos y los llevó a un colegio progre, los educó para que crecieran sin traumas, los metía con él en la bañera, los paseaba por la ruta del románico, se dejaba insultar por ellos y así las tres criaturas fueron creciendo a la sombra de unos padres comprensivos que no osaron jamás en dar por zanjada una discusión sin antes mostrarles todas las salidas, opciones, contradicciones del problema para que fueran ellos quines tomaran la decisión según su responsabilidad. Ponerles la mano encima hubiera sido un escándalo para su propia alma, contestar con una negativa sin más apelación le producía un desgarró en su sensibilidad progresista. Y el chantaje iba engordando como un tumor.

Este buen padre de izquierdas ya había pasado porque sus hijos no se lavaran los dientes o ni siquiera se ducharan una vez a la semana, soportaba que le llamaran viejo con cierta naturalidad displicente, pasaba por alto aquella indumentaria zarrapastrosa del vaquero con remiendos, la pelambreira de profeta nihilista, el hecho de que se fumarán un porro en la pocilga de la alcoba y que no lograran aprobar el curso. Ante todo había que contar con la presión social, ya se sabe que la juventud no encuentra salida, la sociedad está muy deteriorada, cada generación tiene sus ritos, sus mitos, sus formas de comportamiento y eso había que respetarlo. Imponer la voluntad a rajatabla no es más que una agresión. Después de todo, no es malo que toquen la guitarra o que oigan a Led Zeppelin.

Un buen día, el hijo mayor no volvió a casa por la noche. Había tenido un percance en el colegio y decidió huir a Ibiza. La Policía lo encontró en Valencia, cosa que sucede a menudo, cuando no se logra pasar el filtro del barco. Otra hija se fue a vivir con un roquero. Después de un tiempo, el buen padre de izquierdas logró reintegrarlos a las suaves ordenanzas del hogar, lleno de traumas, explicaciones, consideraciones, pláticas razonables, amabilidades y sesiones antipsiquiátricas con un diálogo siempre abierto. Que hagan lo que quieran, lo importante es que están en casa, que los angelitos no sufran, que desarrollen la personalidad, aunque sea tumbados en el catre todo el día.

Cada tarde, la alcoba de su hija se llenaba con una panda de amigos que traían una calaña bastante atroz. No era lo peor que pasaran por delante de sus narices y que no se dignaran saludarle, sino el olor a cabra que dejaban en la sala. Que se limpiaran las botas en la alfombra, que se abatieran sobre las estanterías y manosearan sus libros con las uñas sucias, que se le bebieron el whisky y que mearan sin tirar de la cadena. El viernes 14 de marzo de 1980 fue un día histórico para este amigo mío, un tipo de izquierdas, padre de familia que se liberó de sus hijos. Y al mismo tiempo se sacudió el terror de que alguien le pudiera llamar reaccionario. Él estaba estudiando un informe del partido acerca de los índices de paro. El sonido de Led Zeppelin hacía vibrar las paredes maestras del piso. Fue cuando su hija salió de la leonera con el pelo grasiento y los dedos amarillos de nicotina, cruzó la sala, se dirigió a la biblioteca con la pretensión de llevar a sus compinches la *Sinfonía número 40* de Mozart. Mi amigo no sabe explicar bien qué dispositivo le hizo saltar. Otras veces también su hija le había llamado carroza. Pero en esta ocasión aquel hombre tan fino y progresista le arreó una bofetada, se lió a golpes contra todo dios y se

deshizo el misterio. Echó de casa a patadas a aquella panda de golfos. Y hasta hoy. Mi amigo es un hombre de izquierdas ya liberado.

### 23.2. *Ser o no ser*

Sólo los desesperados muy lúcidos se permiten esta clase de fuga que es la más parecida a la cobardía: ante cualquier ignominia cierran los ojos y en la oscuridad levantan una fortaleza. En realidad, ésta es una de las dos salidas que Shakespeare propone en el célebre monólogo de Hamlet. Ser o no ser: afrontar con gran ánimo los golpes de la fortuna o dormir, tal vez soñar, y con este sueño dar fin a las miserias de la vida. Creerán muchos que es más noble combatir las injusticias, levantar la voz contra la opresión, devolver los agravios o vengas las afrentas. Así sería, tal vez, en los tiempos en que se sabía que era el mal, quién era el enemigo y dónde estaba la gloria. Entonces los espadachines podían pelear por el honor saltando sobre las mesas de las tabernas. Pero hoy se vive bajo una tiranía difusa y la maldad es inaprensible porque se confunde en el aire con el resto de la basura humana. La lees en los periódicos, la oyes en la radio, aparece en la pantalla del televisor, la contagian como una peste esos tipos mediocres y condecorados que se abrazan en cualquier fiesta y sin darte cuenta, sólo por haber descuidado las defensas, descubres que ya eres incapaz de rebelarte, que te has impregnado de la mugre general y a eso atribuyes el desprecio que también sientes de ti mismo. No creo que haya existido una época en que los cretinos hayan sido tan apabullantes, ni los tontos hayan mandado más, ni la idiotez haya tratado de meterse con la humedad por todas las ventanas de las casas y los poros del cuerpo. Se habla mucho de la carne contaminada de los animales, pero aún es peor epidemia la degradación moral de las personas, que está en todas y en ninguna parte. Ser o no ser. Hay que rendir homenaje a los desesperados más lúcidos que resuelven esta duda de Hamlet huyendo de la basura a través de los sueños. Innumerables ciudadanos han elegido esta forma de salvación sin necesidad de ser poetas ni seres privilegiados. Ante cualquier ignominia se aferran en la oscuridad a un instante puro de su vida y lo convierten en una cine inexpugnable. Se trata de esos cobardes imbatibles que robustecen su vida soñando ríos incontaminados, aromas de pan antiguo, risas de viejos amigos que se mezclan en el jardín con los ladridos del perro y páginas bellísimas leídas en soledad. Así resisten cuando un imbécil intenta devolverlos a la realidad con una bajeza. Esos desertores nunca serán derrotados.



### 23.3. *Estorninos*

Durante estos días de febrero se produce en la ciudad de Valencia un fenómeno muy curioso. A la caída de la tarde, decenas de miles de estorninos, en medio de un griterío histórico, buscan acomodo para pasar la noche en las ramas de los plátanos y enormes ficus de la Gran Vía Marqués del Turia. Llegada la oscuridad, de pronto, los pájaros enmudecen y se ponen a dormir. Son pájaros valencianos. Esto significa que en su cerebro de cacahuete, aun dentro del sueño, tienen codificada la más completa variedad de ruidos, que incluye toda clase de pólvora, petardos y tracas. Jamás se habían inmutado. Pero aquella noche del 23 de febrero de 1981, de eso se cumple ahora el vigésimo aniversario, los estorninos oyeron un extraño sonido que sus genes no habían registrado nunca desde el tiempo de los dinosaurios, e incluso desde mucho antes. Los carros de combate del golpista Milans del Bosch cruzaban en ese momento por la avenida envueltos en un fragor muy oscuro, que no sólo conmovió las raíces de los árboles, sino también el corazón de aquellos pájaros que dormían. Yo me encontraba allí y parecía que se estaba abriendo la tierra. Tal vez ellos sintieron que había cambiado el orden natural de las cosas porque es un hecho cierto que aquellos miles de estorninos huyeron en desbandada en mitad de la noche hacia un punto desconocido. Pero sucedió algo más enigmático todavía. Los pájaros no regresaron a Valencia hasta tres días después, y aunque el golpe de estado había fracasado, por lo visto no se fiaron del mensaje del Rey en la madrugada ni del pacto del capó a la mañana siguiente ni tampoco les tranquilizó ver que se llevaban preso a Tejero. Hasta ahora sigue siendo un misterio el lugar que eligieron los pájaros para ponerse a salvo. Puede uno imaginar que estuvieron volando tres noches seguidas sobre el mar. O que se escondieron en el nido que tenían en el fondo de la tierra. O que se convirtieron cada uno en una estrella. ¿Demasiado lírico, no es cierto? Al fin y al cabo, otros pájaros más siniestros también desaparecieron aquella noche: el silencio medido que guardaron esas aves del paraíso que son los obispos, la cabeza bajo el ala que pusieron algunos políticos demócratas, la zona oscura donde permanecen todavía desde entonces muchos conjurados civiles. Los estorninos nunca se equivocan. Si regresaron a la ciudad fue porque sabían que la libertad en este país sería ya definitiva.

### 23.4.MANUEL VICENT: RESEÑA BIOGRÁFICA



**Manuel Vicent (1936)**

Manuel Vicent nació en Vilavella, Castellón, el 10 de marzo de 1936. Es licenciado en Derecho y en Filosofía y Letras por la Universidad de Valencia y en Madrid estudió en la Escuela Oficial de Periodismo. En un principio compaginó su trabajo literario de escritor y periodista con el de galerista de arte. Entre sus obras destacan: *Pascua y naranjas* (1966), *Balada de Caín* (Premio Nadal, 1986), *Contra paraíso*, *No pongas tus sucias manos sobre Mozart* (título del primer relato de esta recopilación y por el que obtuvo el Premio Nacional de Periodismo en 1980), *A favor del placer*, *Crónicas urbanas*, *Del café Gijón a Ítaca*, *Tranvía a la Malvarrosa* (1994), *Jardín de Villa Valeria* (1996), el libro de viajes *Por la ruta de la memoria*, la pieza teatral *Borja Borgia*, *Los mejores relatos* (1997), la recopilación de artículos *Las horas paganas* (1998); *Son de mar*, Premio Alfaguara de Novela (1999) y la colección de artículos periodísticos *Espectros* (2000). Como periodista, ha colaborado en el diario *Madrid* y en las revistas *Triunfo* y *Hermano Lobo*. Actualmente escribe como columnista y reportero de viajes en *El País*, periódico al que ha estado vinculado desde su fundación en 1976 y en el que ha publicado, además de sus habituales columnas semanales, destacadas entrevistas, perfiles y reportajes. Algunas de sus obras han sido traducidas al alemán y al sueco y otras han sido llevadas al cine.

## 24. GÜNTER WALLRAFF

### 24.1. *Sobre el arte de los grandes titulares. (El Periodista indeseable)*

*Wallraff, alias Hans Esser, periodista en Bild* (fragmento)

El señor Keuner encuentra al señor Wirr [confuso], el enemigo de los periódicos

*“Soy un enemigo irreductible de los periódicos, ya no quiero más periódicos”, dice el señor Wirr.*

*El Sr. Keuner replicó: “Yo todavía soy un enemigo más irreductible de los periódicos: quiero otros periódicos”.*

BERTOLT BRECHT

El que se está contemplando en el espejo, ya no soy yo. Una cara como hecha a medida para hacer carrera, una de esas caras que siempre he detestado en los jóvenes ejecutivos.

Bien peinado, bien cepillado, la tez bronceada –gracias a la lámpara de rayos ultravioletas– de los que han triunfado. Una cara bien limpia: mostrando una dentadura perfectamente reconstruida, semiestrangulado por un cuello y una corbata. Una alianza de oro macizo (prestada) como para reforzar la seguridad necesaria, torrentes de perfume masculino (Agua Brava) copiosamente derramados sobre el traje de 500 marcos y bajo los sobacos –para no sentir el olor de los sudores fríos. He aquí el retrato de uno que preferiría librarse de su personaje, antes incluso de haber comenzado a interpretar el papel.

Ahora tengo miedo, un miedo que sólo he sentido una vez anteriormente: el día que me encadené en una plaza de la Atenas fascista. Esta vez también me expondré. Sólo que mis heridas no dejarán unas huellas tan visibles. Aquella vez había interpretado el papel de la víctima inocente, pero esta vez tengo que convertirme en cómplice.

#### Descripción del personaje

Ahora me llamo Hans Esser, de 30 años, he estudiado economía (rama empresarial) – lo importante es el rendimiento y el capital–, y después psicología; procedo de la publicidad y a partir de ahí encuentro un vínculo directo con mi nueva carrera.

Quien se encarga de presentarme se llama Alf Breull (28 años), antiguo redactor del diario socialdemócrata *Neue Hannoverche Presse* (Nueva Prensa de Hannover). El S.P.D. dejó de sostener al periódico por falta de rentabilidad. Alf, casado, se encontró sin trabajo, con una mujer que todavía seguía estudiando y cargado de deudas hasta el cuello. En aquel momento, *Bild* se hallaba precisamente en una fase de inversión, de desarrollo, de búsqueda de nuevos mercados, nuevos colaboradores y nuevos lectores. Alf se juró a sí mismo en aquel momento trabajar en *Bild* hasta haber pagado todas sus deudas y terminado su mujer la carrera de asistente social. Alf fue fiel a su promesa. Se ensució las manos durante dos años. Ni un día más. Al final, le propusieron un contrato muy tentador. Insistentemente. Pues Alf tenía talento. Era el “poeta”, el mejor escritor de la redacción.

Pero Alf se negó: “Ni siquiera por 10.000 marcos al mes. Al final me despreciaba soberanamente a mí mismo”. Ahora Alf está de nuevo parado. ¡No todo, ni todos, se venden!

Alf está dispuesto a hacerme ingresar en *Bild*: “Para que el mayor número posibles de lectores de *Bild* sepan cómo se hace su diario en realidad. Pues también yo he falsificado noticias, inventando reportajes o silenciado informaciones importantes. Pero sólo una persona que no haya tenido estos vínculos de dependencia podrá hablar de todo eso”.

Hannover, Bemeroderstrasse. Los edificios de la redacción y de la imprenta están protegidos por unas verjas tan altas como las de las zonas militares. Unos carteles: “Prohibida la entrada. Padres, vigilad a vuestros hijos”. Un vigilante patrulla acompañado de un pastor alemán. La cabina del portero está ocupada por tres hombres. Hay una barrera y una puerta automática. ¿Medidas de precaución contra las manifestaciones estudiantiles y los bloqueos de mercancías de los tiempos venideros? Unos coches camuflados, sin inscripción alguna, salen de buena mañana, para no ser identificados, de la imprenta. Igual que os transportistas de residuos industriales que descargan a escondidas y a menos coste las cargas de productos nocivos de venenos de los grandes trustes en unos vertederos clandestinos).

“Mi nombre es Schwindmann; siéntese, por favor”. El jefe de redacción ha abandonado su mesa de trabajo en la redacción colectiva, puesto de observación privilegiado, para hacernos pasar a una sala de recepción reservada. Ninguna señal especial, ninguna muestra de originalidad añade una nota personal a esta oficina. Impersonal, esta es la palabra exacta; igual que unos objetos expuestos en un escaparate. Sobre su imponente despacho, una botella de Remy Martin. Al lado, un aparato de televisión en color.

Schwindmann se precipita primero sobre Alf: “¿En qué quedamos entonces? ¿No quieres *lanzarte* de nuevo con nosotros? La oferta de contrato sigue en pie.” Alf (decidido): “No, señor Schwinndmann, mil gracias, pero prefiero acabar mis estudios.” Miente para no molestar a Schwindmann. Después de dos años de trabajo en *Bild*, Alf se siente incapaz de proseguir sus estudios. “Necesito un año o dos para encontrarme a mí mismo”, me había dicho. Alf me introduce en la conversación: “A cambio, puedo recomendarle a Hans Esser, un antiguo compañero de estudios, para que me sustituya”.

“Muy bien, vamos a ver, explíqueme un poco qué ha hecho usted hasta ahora”.

Hans Esser: “He sabido por el Sr. Breull que había alguna posibilidad de trabajar aquí, eventualmente, siguiendo sus pasos. Quiero cambiar de profesión; hasta el momento he trabajado en la publicidad”.

“Y, ¿por qué elige el periodismo?”

“Creo que debido a mis capacidades personales, yo era fundamentalmente redactor de frases publicitarias, puedo pasar, con más o menos rapidez, al periodismo. Veo en *Bild* los mismo principios que en la publicidad: ofrecer unos mensajes condensados, modelar los hechos relatados despojándolos de cualquier consideración inútil y decir de la forma más concisa lo más importante. En la publicidad trabajamos a partir de campañas cuidadosamente montadas de antemano para lanzar nuevos productos al mercado. Y de

acuerdo con el modelo siguiente 1) poner en apuros, 2) crear problemas, 3) ofrecer una solución a estos problemas. Siempre he leído *Bild* con una cierta admiración.”

Schwindann parece impresionado: “Resulta interesante esta manera de ver las cosas. ¿Y nunca ha trabajado en el periodismo propiamente dicho?”

“Sí, un poco a salta de mata, ocasionalmente, pero más bien como suministrador de productos semiacabados. Otros los han preparado después para la televisión y han puesto su nombre. Así que, desde el punto de vista periodístico, sigo siendo totalmente inexistente”.

“Comprendo que eso es una situación desagradable. Si se decide a *lanzarse* totalmente con nosotros y a dedicarse del todo a nuestra causa, aquí le podemos ofrecer las mejores condiciones iniciales.”

“Para mí lo importante es no permanecer encerrado en un despacho. Realmente no soy un hombre de despacho. Me encanta salir fuera, correr por delante de los acontecimientos, hacer reportajes de calle y enfrentarme a la realidad, rebuscar entre el fango, si es necesario, y no hay otra cosa. Creo que entonces se entiende mucho mejor de qué van las cosas. Yo escribo preferentemente sobre las cosas que conozco y las personas que trato.”

“Bueno, pero ya es una buena cosa ser capaz de poner en forma escrita lo que le llega a la mesa. Y además todo eso se aprende muy rápido, pues, al fin y al cabo, lo que *cocinamos* aquí no es ningún secreto.”

“Sí, incluso al principio tengo que ir con la lengua fuera. No creo que sea fácil cambiar de oficio tan a fondo de la noche a la mañana.”

“En pocos meses estará al corriente de todo. Seguro que nuestro estilo *Bild* le agarrará hasta el punto de que ya no podrá hacerlo de otra manera. Alf Breull es el mejor ejemplo. Al comienzo, de vez en cuando protestaba un poco. Pero, al cabo de cuatro meses, creo que se te encendió la lucecita, y tus historias eran de primera. ¡Realmente de gran clase!” (Alf no consigue manifestar la más mínima alegría ante ese “cumplido”).

Schwindmann (¡esperanzador!): “¡Formidable! Ahora hábleme un poco de su vida privada. ¿Está casado?”

Toma nota: casado, dos hijos. ¿Nombre? “Hans Esser”. ¿Edad? “Estoy a punto de cumplir treinta años...”

Reacción: “¿Treinta años? ¡Es una edad fantástica!” Anota mi dirección en Hannover (una habitación alquilada) y mi teléfono.

“En efecto, estamos buscando –Alf Breull lo ha entendido muy bien– una persona que sepa escribir. Naturalmente, alguien que también sepa investigar y me atrevería a decir que ha sido una suerte para usted poderse *lanzar* así, a fondo, con nosotros. Es mejor saber desde un comienzo de que lado sopla el viento.”

“Cuénteme un poco la formación que ha tenido. ¿Ha terminado el bachillerato?”

“Sí, luego ingresé de voluntario en la Bundeswehr, me destinaron a los servicios de acción psicológica”.

“Vaya, los servicios de acción psicológica! Eso está muy bien.”

“Después de eso, comencé a estudiar psicología y, a continuación, un poco de ciencias económicas (rama empresarial). También trabajé un tiempo en la empresa de mi padre,

pero a la muerte de éste mi hermano se quedó con el negocio, y yo le pedí que me diera mi parte de herencia. Después he trabajado en una agencia de publicidad y, paralelamente, he escrito también de vez en cuando algunos guiones para la televisión. Pero el caso es que cada día me sentía más insatisfecho. Mis ideas causaban su pequeño efecto, tenían éxito, pero yo no era reconocido en absoluto como autor. Debo confesar que soy algo ambicioso.”

“¡Ja, ja, ja! Es extraño que la televisión se obstine en sofocar los talentos. Es algo que entre nosotros no ocurre en absoluto: quien trabaja y escribe aquí firma con todas las letras de su nombre. Hans Esser, suena bien. Corto y contundente. Si sus artículos son parecidos, usted es nuestro hombre.”

“Sí, “Esser” como “Messer” [cuchillo]

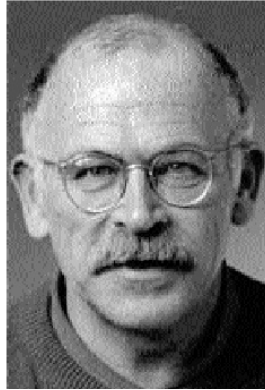
Schwindmann pone cara de entendido y suelta una gran carcajada.

Es increíble que esta entrevista –que se cerrará con mi entrada en *Bild*– se desarrolle de manera informal. Estoy asombrado. No me piden ningún papel ni documento. En todo eso hay una lógica que se me escapa.

Casi la mitad de los periodistas que trabajan aquí tienen este estatuto de colaborador independiente. Son libres. ¡Libres como el aire! Casi siempre los primeros en llegar por la mañana, y los últimos en irse por la noche; carecen de contrato escrito, ningún derecho a vacaciones ni a seguridad social, ninguna protección contra los despidos. Están entregados a la arbitrariedad y a los caprichos del redactor jefe y dependen de su humor. Y entre ellos reina una competencia despiadada.

En *Bild*, al contrario que en las restantes redacciones, no existen secciones especializadas en las que colaboran unas personas muy concretas que se mantienen al corriente de sectores determinados y complicados. Aquí, cada cual escribe sobre todo, no hay por qué entender de qué va la cosa que se trata, sólo hay que ver la “historia”: descubrir el lado curioso o anormal que encierra –aunque sea absolutamente secundario–, “ponerlo de relieve”. Lo interesante no es el marco o el acontecimiento en sí mismo, sino lo que un tipo listo puede hacer con él. Si en un asesinato, un suicidio o un accidente no aparece el detalle monstruoso o extraño, el redactor jefe dice: “Bueno, ¿dónde está la historia aquí? ¡Yo no veo dónde está la historia!”

## 24.1. GÜNTER WALLRAFF: RESEÑA BIOGRÁFICA



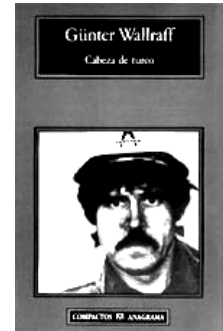
**Günter Wallraff (1942)**

Günter Wallraff nació en la ciudad alemana de Köln (Colonia) el 1 de octubre de 1942. Estudió hasta el primer ciclo de secundaria y luego trabajó como librero (1957-1961). Fue llamado a filas en 1963 después de no reconocérsele su objeción de conciencia. Se negó a utilizar las armas y se le destinó al servicio psiquiátrico de la Bundeswehr. De 1963 a 1966 trabajó como obrero. Después, periodista y escritor.

El caso de Wallraff es el ejemplo muy poco común del contraperiodismo. No porque el escritor alemán esté en contra de su existencia como actividad social sino porque utiliza el disfraz y la transformación para descubrir lo oculto de un sistema que niega sus cloacas. De modo que Günter Wallraff decidió ejercer por libre, sin las ataduras de ninguna empresa, y con la ayuda de amigos personales e ideológicos (como fue Heinrich Böll) ha dedicado su vida a destapar lo peor de nuestra sociedad occidental para hacer saber que existe el detritus y con la esperanza de mejorar la moral social. En marzo de 1983 se transformó en el turco Alí, para hacer durante años los trabajos más duros, más insalubres y más peligrosos. A fin de poner a prueba su nueva identidad se presentó en dos celebraciones del CDU y el CSU (partidos de derecha) y en ambas se hizo pasar como emisario de Türkeş, jefe del MHP, organización fascista de Turquía. Incluso F.J. Strauss, caudillo del CSU, que había llevado a Wallraff varias veces a los tribunales, le dedicó un libro a Alí. Con sueldos y condiciones miserables, trabajará Alí a lo largo de dos años en trabajos eventuales, de bracero en una granja, en una hamburguesería McDonald's, de obrero de la construcción sin papeles ni contratos...; lo utilizan como cobaya de la industria farmacéutica, realizó limpiezas sin protección alguna en las entrañas de las refinerías metalúrgicas, hizo de chófer de un traficante de esclavos, formó parte de un grupo especial suicida reclutado para reparar una avería en una central nuclear... Wallraff completó sus experiencias con datos claros y fríos sobre las condiciones de trabajo de las empresas por donde pasaba aportando nombres de los responsables, de los peligros para la salud, del funcionamiento de las subcontratas y las ETT's...

*Yo era el bufón al que todo el mundo dice la verdad sin tapujos...hay que enmascararse para desenmascarar la sociedad, hay que engañar y fingir para averiguar la realidad. A partir de este principio Alí experimentó el racismo cotidiano de sus "compañeros" de trabajo, el desprecio, el insulto, el odio, la humillación, la hostilidad.*

En España se publicó por Anagrama y Círculo de Lectores *Cabeza de turco* (1987) con sus amargas experiencias como el inmigrante turco Alí (en la versión alemana se tituló *Ganz Unten (Abajo del todo)*). De esta experiencia vital, Wallraff confesó que aprendió sobre *la arrogancia de un sistema de caballeros que parte de la base de que son superiores y llevan la iniciativa en todo. Lo que estos caballeros no entienden es condenado y apartado al rol del chivo expiatorio, del “cabeza de turco”. He aprendido que existe una sociedad, en el subsuelo, excluida de la discusión pública; y que existe un mercado de esclavos, manejado por gente con mucho dinero.* Con *Cabeza de Turco* Wallraff atacaba el racismo imperante en Alemania (y en Europa) y a un sistema que sólo se preocupa por extraer y juntar beneficios *a costa de seres humanos indefensos que van en busca desesperada de un puesto de trabajo.*



Contra el periodismo sensacionalista y servil de los intereses más ocultos del sistema, Wallraff escribió *El periodista indeseable* y para ello se hizo pasar por un amoral y ambicioso periodista dispuesto a todo en el diario sensacionalista *Bild Zeitung*. Participó en la lucha contra la dictadura griega y sufrió cárcel por ello. Toda su vida se ha basado en el compromiso de la denuncia como si quisiera empaparnos de lo que ven sus ojos claros aunque para ello muchas veces se los ocultó tras lentillas oscuras.

*Cabeza de turco* le costó a Wallraff tener que huir a Holanda por la cascada de amenazas contra su vida y de numerosos procesos judiciales. Él mismo ha reconocido que su labor no es periodismo porque el consagrar la propia existencia a una causa no es exigible a profesional alguno. Por eso se autodenominó como contraperiodista y ha defendido siempre su derecho a bucear por las oscuras aguas del océano social, traspasando la aparente superficie cristalina. Su obra ha sido publicada en libros, no en los medios periodísticos, aunque la prensa ha comentado en todo el mundo, aunque mucho más en Europa, su esforzada y digna actividad solidaria con los más débiles y contra los abusos de todos los poderes incluido el conformismo y la ceguera egoísta. En 1987 publicó una nueva obra, *Inspección de actas*, no menos provocadora. En ella relataba la persecución y el control de que ha sido objeto por parte de la policía y los servicios secretos durante 10 años, desde finales de los 70, como los registros de su vivienda, la vigilancia continua y la intervención de sus teléfonos, así como las amenazas recibidas por parte de grandes consorcios criticados en su labor informativa.

Günter Wallraff era amigo de Heinrich Böll, el premio Nobel fallecido en 1986 y autor que se enfrentó al pasado alemán, tras la guerra, cuando nadie quería hacerlo. Böll alentó su trabajo y le ofreció su apoyo moral. Junto con Böll, Wallraff publicó en 1980 *Rapports*, una obra testimonial y comprometida en la denuncia del abuso de los poderosos. A juicio de Wallraff, Böll no murió sólo de una enfermedad orgánica, sino también de su visión triste sobre la sociedad alemana.

En 1987 visitó España para promocionar *Cabeza de turco*. Hizo entonces unas declaraciones que recogió el diario *El País* (31 de marzo de 1987, sección cultura, bajo la firma de J.J. Navarro Arisa) en las que hablaba de sí mismo, algo poco frecuente en el escritor alemán, y que explican en parte su personalidad generosa, aventurera y valiente.



Wallraff fue a Barcelona en busca de huellas de su padre, un personaje con su mismo gusto por la aventura, que huyó sucesivamente de su casa y de la Legión Extranjera para acabar estableciéndose durante 14 años en L'Hospitalet, regentando una tienda de electrodomésticos.

*Desde su regreso a Alemania al estallar la guerra civil española, y desde que yo puedo recordar, mi padre mantuvo vivo el recuerdo de aquí, hasta el punto de que algunos de sus amigos le llamaban "El español", cuenta Wallraff. "Siempre dijo que vendríamos, que tenía que traernos, pero no había dinero para un viaje de toda la familia y él murió en 1958 sin haber vuelto aquí".*

*"Aquí", sin embargo, ya no es el mismo lugar que en 1922. Cuando Josef Wallraff -un joven alemán con muchos kilómetros y no pocas aventuras a sus espaldas- llegó, l'Hospitalet era un pueblecito de las afueras de Barcelona, con campos de lechugas, patatas y tomates, y donde se habían instalado algunas fábricas que permitían acoger a las primeras oleadas de inmigrantes. La ciudad a la que Günter Wallraff llega medio siglo después, a sus 44 años de edad y también con no pocos lances tras de sí, es una metrópolis de 295.000 habitantes convertida en suburbio industrial, ciudad-dormitorio y caldo de cultivo para todos los problemas que pueden ocasionar una inmigración masiva unida a un crecimiento urbano especulativo e incontrolado.*

*"Mi padre vivió aquí su auténtica juventud, encontró a su primera esposa y los primeros amigos duraderos", cuenta Wallraff, mientras trata de descifrar los grafitos garabateados por diferentes tribus urbanas en un muro de l'Hospitalet. "En Alemania, nunca se había llevado bien con la familia. Un día escapó; recorrió Europa y el norte de Africa, e incluso se alistó en la Legión Extranjera, pero desertó el primer día de paga".*

*"Al llegar a Barcelona, en 1922 estaba sin dinero y encontró trabajo en la empresa alemana AEG. Se estableció en l'Hospitalet y, con el tiempo, llegó a tener una tienda de electrodomésticos propia. Se unió a una española, Rosario Burguillo de la Cruz, nacida en un pueblo llamado Ojos Albos [en la provincia de Ávila, a 16 kilómetros de la capital, ahora con 31 habitantes censados], y luego se marcharon a Alemania, en 1936. Rosario no soportó el clima y murió en 1938 de pulmonía. Luego vino la guerra mundial y mi padre perdió bastantes de sus contactos con España. Un poco más tarde se casó con mi madre, y yo nací en 1942, pero desde entonces hasta su muerte, en 1958, mi padre no olvidó nunca sus años en España", cuenta el escritor. Pese a todo, Wallraff conserva aún la antigua dirección de su padre (una calle que ya no existe), junto con una cartilla de ahorro de la Caja Postal (cuya sede ha cambiado de lugar), una entrada de 1926 para una corrida de toros y unos naipes viejos. Con ellos, y con la misma minuciosidad con la que se disfrazó de turco o desenmascaró las prácticas de la prensa sensacionalista alemana, ha hecho un silencioso recorrido por las calles de l'Hospitalet buscando lugares que no halla y mirando fijamente a los ojos de la gente, que en su mayoría son trabajadores hijos de una emigración, un papel que ya conoció su padre y una situación de la que él mismo ha probado los peores perfiles.*

## 25. TOM WOLFE

### 25.1. *El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron* (fragmento)

En su vitrina de Kustom City, ubicada más allá del automóvil de aire XPAK-400, Barris tiene un rincón empapelado con fotografías de los autos que ha pichicateado o hecho a mano para gente de Hollywood: Harry Karl, Jayne Mansfield, Elvis Presley, Liberace, inclusive celebridades como Barry Goldwater (un Jaguar con muchos marcadores tipo avión sobre el tablero), y muchas otras. En realidad él ha construido gran parte de los exóticos automóviles que la gente del mundo del espectáculo utiliza con fines publicitarios. Él aplicó el “polvillo de diamante” al Auto-Sueño de Bobby Darin, que fue diseñado y construido en Detroit por Andy Didia. De paso sea dicho, ese auto es un gran ejemplo de aerodinámico barroco. Fue muy atacado cuando aparecieron las primeras fotos, sobre todo porque parecía otro esfuerzo de Darin por imponer su ego al mundo. Peor como escultura barroca moderna –una vez más, considerando el conciente de imaginación que tienen los autos normales– no está nada mal.

A medida que fue prendiendo la idea de exhibir autos pichicateados, y hoy existen varias exposiciones importantes, como la del Coliseum de Columbus Circle el año pasado, empezó un boom cultural similar al de otras artes. Los grande nombres, Barris y Roth, pero también Starbird, empezaron a hacer mucho dinero con el mismo recurso que ha enriquecido a Picasso: las reproducciones. Las creaciones de Barris son reproducidas por AMT Models como miniaturas. Las de Roth son reproducidas por Revel. La forma en que la gente ha aceptado estas réplicas vuelve a probar que ya no estamos frente a un auto, sino frente a un objeto diseñado, un *objeto*, como se dice.

Claro que se trata de una forma artística saneada, como la pintura al óleo o la escultura moderna convencional. Trae consigo un enorme bagaje mental, artesanía mecánica, las connotaciones de la velocidad y el poder, y la ya mencionada mística que el submundo adolescente aporta al automóvil. Lo que tenemos aquí es algo como la escultura en tiempo de Benvenuto Cellini, cuando ésta estaba más relacionada con la religión y la arquitectura. También es Renacentista en muchos otros sentidos. Por ejemplo el taller de Barris ha recibido a jóvenes pichicateadores que llegaron como aprendices al taller del maestro. Barris dijo que en este momento había en Los Ángeles once tipos jóvenes que trabajaron para él y que luego se instalaron por cuenta propia, actitud que él jamás les ha reprochado.

“Pero aceptan demasiados trabajos”, me dijo. “Quieren labrarse un nombre rápido y aceptan mucho trabajo por el que no cobran casi nada; y esto para hacerse un nombre. Generalmente no tienen el capital necesario y aceptan demasiados trabajos, y cuando no pueden cumplir llegan a la bancarrota”.

La cosa también tiene otro aspecto. Está el muchacho de un pueblecito del Medio Oeste que es como el muchacho de Keokuk que quiere ir a Nueva York para vivir en el Village, convertirse en artista y todas esas cosas –cosas como que el pueblo es *irremediabilmente* pecado; y eso incluye al hogar y todo lo que acompaña–. Sólo que el muchacho del Medio Oeste que quiere ser un artista del pichicateo va a Los Ángeles. Allí hace más o menos lo mismo. Vive una especie de bohemia del suburbio, asume trabajos

ocasionales y pasa el resto del tiempo a los pies de alguien como Barris trabajando en autos.

Donde Barris conocí a un muchacho de éstos. Íbamos por su taller, de vuelta a interiores –interiores de autos–, y encontramos a Ronny Camp. Ronny tiene veintidós años, pero su actitud adolescente lo hace representar unos dieciocho. En realidad Ronny es un muchacho despierto y sensible, con talento artístico; pero a primera vista parece estar siempre con los pies sobre una mesa, o algo por el estilo, de forma que éstos no permitan el paso, así que hay que apartarlos de un golpe; y luego Ronny retuerce la boca, retrae los ojos y lo mira a uno con una especie de mueca colgante roja. Pero ésa fue mi errónea primera impresión.

Ronny era un fanático del automóvil y en su pueblo natal, Lafayette en Indiana, nadie sabía nada sobre pichicateo. Y un buen día Ronny empaca y le dice a sus viejos: “Hasta aquí, parto a territorios onda, Los Ángeles, donde un artista del pichicateo es un artista”. No sabía adónde iba, sólo que debía llegar al taller de Barris y comenzar de allí. Y parte en su Chevrolet 1960.

Ronny consiguió un empleo en una estación de gasolina y todos sus ingresos eran para pichicatear el auto donde Barris. Mientras hablábamos, su auto estaba frente a nosotros y yo era muy consciente de ellos pues el joven no me dirigía la mirada. En ningún momento quitó los ojos del automóvil. Era lo que se llama un semipichicateado. Está a medio camino de ser una escultura, aunque le han sido añadidos muchos detalles aerodinámicos. Lo que más salta a la vista es el color –caramelo de ron–. La pintura –uno de los brebajes Kandy Kolor de Barris– da al auto la apariencia de estar enchapado en media pulgada de laca transparente. A principios de siglo tuvimos algunos estudios, académicos y abstrusos, sobre el color y su simbolismo, y los teóricos llegaron a la conclusión de que la preferencia por ciertos colores estaba estrechamente vinculada a la rebeldía; estos colores son lo que prefieren estos muchachos: morado, color carne, diversos tonos de violeta lavanda, fucsia y muchos otros Kandy Kolors.

Tras arreglar su auto, Ronny hizo un triunfal retorno al hogar. Ganó el trofeo de su clase en la exposición nacional de autos pichicateados de Indianápolis y volvió a Lafayette, Indiana, recorriendo la calle principal con su Chevrolet caramelo de ron 1960. Era como Ezra Pound volviendo a Hamilton, Nueva York, con su placa del premio bollingen y diciendo: “Aquí estoy, Hamilton, Nueva York”. Por la forma en que Ronny y Barris lo cuenta, el retorno fue un gran éxito: todos los muchachos: consideraron que Ronny estaba bien, después de todo, y en su hogar todo fue causar sensación. Quiero decir que no imagino a Ronny triunfando con un Chevrolet caramelo de ron. Pero me place especular sobre sus padres. En realidad no sé nada acerca de ellos. Todo lo que sé es que yo hubiera quedado enfermo de ver a Ronny llegando a mi puerta con su auto color caramelo de ron, tan henchido de triunfo que nadie lo consideraría como el muchacho de la mueca colgante roja; Ronny, volviendo desde California con su graal.

## 25.2. TOM WOLFE: RESEÑA BIOGRÁFICA



Tom Wolfe (1931)

Tom Wolfe nació en Richmond (Virginia, Estados Unidos) el 2 de marzo de 1931. Estudió Literatura Inglesa en Washington y se doctoró en Filosofía para cumplir sus sueños de ser escritor. Cuando terminó estos estudios en la Universidad de Yale, Wolfe se inició como periodista en *The Washington Post*, diario que se dio el lujo de abandonar poco tiempo después bajo el argumento de que estaba “escrito en un tono beige pálido”, una tonalidad que no era de su preferencia. Poco después, revistas como *New Yorker*, *Esquire* y *Rolling Stone* le otorgaron asilo periodístico al inquieto Wolfe, cuyos artículos y libros se convirtieron rápidamente en radiografías de la época que fluctúa entre los 60 y los 70, estimulada por la revolución sexual, la lucha por los derechos civiles, el hippismo, la psicodelia y el rock and roll. A fines de los 80, el periodista publicó *La hoguera de las vanidades*, una novela que describe la embriaguez económica de esa década a través de una galería de personajes que abarcan desde Wall Street hasta los rincones más inhóspitos del Bronx, y que fue llevada al cine por Brian de Palma. Se le considera el padre del *nuevo periodismo* y ha sido acusado de elitista y de escritor de la aristocracia. Para crear esta nueva forma de ver el periodismo recibió ayuda de Clay Felker, quién le animó a dirigir el suplemento del *New York Herald Tribune*. Introdujo en el lenguaje expresiones como *chico bien*, *izquierda exquisita* y *lo que hay que tener*. Vive en Southampton, Nueva York, y tiene dos hijos.

Algunas de sus obras más destacadas son: *El buen género*, *La banda de la casa de la bomba*, *La palabra pintada*, *La gran caza del tiburón*, *Gaseosa de ácido eléctrico*, *¿Quién teme al Bauhaus feroz?*, *Las décadas púrpuras*, *La hoguera de las vanidades*, *A man in full* y *Todo un hombre*.

Tom Wolfe es una figura emblemática de la literatura estadounidense de los últimos cuarenta años. Ha hecho evolucionar más que nadie el lenguaje de los medios de comunicación durante la segunda mitad del siglo. Norman Mailer ha sido uno de sus grandes enemigos literarios (junto con John Irving y John Updike) y ha empleado contra él argumentos de todo tipo, incluidos los de tipo *ad hominem* como este: “un hombre que lleva siempre un traje blanco es un imbécil, sobre todo en Nueva York”. Pero a pesar de sus detractores, Wolfe consiguió saltar de su imagen como autor de *best sellers* a la de estrella literaria de más alto vuelo. Durante cuarenta años, el escritor reflejó la evolución

de Estados Unidos, desde la era de los Kennedy –los radicales 60 de Ponche de ácido lisérgico–, los individualistas 70 de *La banda de la casa de la bomba y otros relatos de la era pop*, los 80 llenos de contrastes de *La hoguera de las vanidades* y, en su más reciente novela, *Todo un hombre*, una visión original y crítica acerca de los símbolos de poder y ostentación en los 90. Pero, sobre todo, Wolfe sigue siendo lo que fue en su origen: un periodista. Y con su técnica ofrece al lector una mirada siempre sorprendente sobre mundos como el de los altos ejecutivos de las multinacionales, el de las villas de las ociosas esposas de ricos magnates o el de los barrios más pobres y marginados. De su estilo se puede decir fundamentalmente que transgrede las normas aceptadas por el establishment literario y que escribe con cierto aire sofisticado. También, que en sus libros se respiran aires de la novela balzaquiana o naturalista enterrada por Kafka y Joyce medio siglo atrás. A pesar de sus arriesgados reportajes y de haber escrito sobre personajes del “núcleo duro hippie” como Ken Kesey (*Atrapado sin salida*) o de la Generación Beat como Allen Ginsberg, Wolfe siempre destaca que es “una persona muy formal”: “Cuando me llaman conservador lo tomo como un honor, porque en mi mundo eso significa que eres herético, que dijiste cosas fuera de la ortodoxia”, explicó alguna vez.

Sobre el periodismo su libro emblemático y con la calidad de un auténtico clásico es *El nuevo periodismo*. En 2001 publicó *El periodismo canalla y otros artículos*, obra en la que repasa los avatares sufridos en esta profesión y, en cierta medida, ajusta cuentas contra sus enemigos tantom literarios como del ámbito periodístico. En ella su estilo es directo, sincero, ácido, satírico e irónico y un tanto cínico. Pero es otra obra maestra para comprender cómo es y qué es esta profesión del periodismo.

El diario *Chicago Tribune* concedió su premio literario de 2003o a Tom Wolfe por su destacada trayectoria y por ser un autor “cuyo trabajo haya tenido gran impacto sobre la sociedad estadounidense”. El ganador del premio del año anterior, 2002, fue el dramaturgo Arthur Miller

### 25.3. ARTÍCULO DE FRANCISCO UMBRAL SOBRE TOM WOLFE

(EL MUNDO, 3 DE ENERO DE 2002)

Corrían los correteadores 60 y en cada esquina del mundo cantaba o ardía una revolución. El mayo de París, la pretransición española, la crisis definitiva de la URSS o el nuevo periodismo americano. Este llamado nuevo periodismo tuvo sus padres en Hemingway, Jack London, Norman Mailer, etc. Eran escritores cuya fama o biografía les había llevado al periodismo, ocasional o permanentemente. En realidad, el género estaba sin definir, pues el mundo editorial americano tenía y tiene muy delimitadas sus fronteras entre fiction y non fiction. La revista New Yorker eleva el reportaje literario a la categoría de literatura. Se trataba, en realidad, de convertirse en el amparo de una generación nueva que hacía una cosa nueva. Más tarde, Rolling Stone lleva esta novedad a sus últimas consecuencias. La literatura y el periodismo han quedado superados a un mismo tiempo por un nuevo género que tiene sus vectores propios y además se apodera del libro. La superstar de todo esto es Tom Wolfe.

Aparte de romper con las fórmulas tradicionales del reportaje, Tom Wolfe rompe con el estilo y el atuendo de los periodistas clásicos, fotógrafos, cámaras, locutores y redactores, que, según nuestro Camilo José Cela, son el gremio peor vestido y más guarro de todos los gremios. Tom Wolfe adopta un estilo esnob, se compra un sombrero blanco, esnob, y, ya puesto, un traje completo, blanco, con chaleco de lo mismo y zapatos a juego.

Llevaba su pelo rubio y liso caído hacia un lado de la cara. Todo viene de *Los ejércitos de la noche*, de Norman Mailer, donde el gran maestro pasa de personaje ilustre de aquella gran movida estudiantil contra el Pentágono a personaje anónimo que narra la batalla desde la nada, luego vuelve a ser Mailer y así sucesivamente.

Pero no todos los días hay una marcha contra el Pentágono, de modo que el nuevo periodismo tiene que inventarse su épica, para no caer en la lírica, y aquí es donde y cuando Tom Wolfe encuentra la manera de novelizar periodísticamente una escuela de majorettes, con su disciplina, sus muslos frescos y sus tonterías. Wolfe no solamente exaltó el nuevo periodismo sino que le dio doctrina. Muchos vinieron detrás de él, pero todos insistiendo en el tema de la droga, el sexo, la delincuencia, los deportes violentos y su propia vida, o sea la vida de las mafias juveniles en la gran ciudad.

El nuevo periodismo no es que haya desaparecido sino que se ha vuelto cotidiano y ya no sorprende a nadie en ninguna publicación. Tom Wolfe, como era de esperar, saltó del caballo bayo y solitario a la gran diligencia de la novela, con *La hoguera de las vanidades*, libro que resulta absolutamente logrado, aunque a veces se convierta en un encadenamiento de reportajes: sobre las iglesias marginales, sobre la alta sociedad y sus fiestas, sobre las mafias de todo tipo y sobre el propio periodismo. La segunda novela de Tom Wolfe, sobre Atlanta, repite el modelo de la primera eligiendo la ciudad más poderosa y crecedera de todo el continente, o sea, Atlanta. Esta repetición de tema y clisé social no ha tenido tanto éxito como la primera, pero Tom Wolfe sigue siendo un escritor que trajo algo nuevo a la literatura americana, más allá del realismo puntilloso de John Updike y del tremendismo ya fatigado de Mailer. Si Hemingway fue el esnob de los elefantes, Tom Wolfe ha sido el esnob de los millonarios. Jamás ha pasado la raya del esnobismo para convertirse en otra cosa: un escritor airado o un aristócrata a la manera de la literatura inglesa.

Ahora se habla menos de Tom Wolfe porque una gran novela no absolutamente lograda puede aplastar a un autor como su losa funeraria. En un país donde los millonarios visten como contables, los contables visten como ordenanzas, las secretarías particulares visten como telefonistas y las telefonistas visten como gogós, Tom Wolfe quedará como el príncipe del esnobismo, el hombre que trajo algo nuevo: una nueva literatura y un chaleco blanco de lino.

## **BIBLIOGRAFÍA**

## BIBLIOGRAFÍA

### >OBRAS CONSULTADAS

- ACOSTA MONTORO, José (1973): *Periodismo y Literatura*. Madrid, Ediciones Guadarrama.
- AGUILERA, Octavio (1992): *La Literatura en el Periodismo y otros estudios en torno a la libertad del mensaje informativo*, Madrid, Editorial Paraninfo.
- ALTABELLA, José (1945): *Corresponsales de guerra. Su historia y su actuación*. Madrid, Editorial Febo.
- ALVARADO, José (1976): *Tiempo guardado*. México, Secretaría de Educación Pública.
- APULEYO MENDOZA, Plinio y GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1993): *El olor de la guayaba*. México, Editorial Diana.
- ARRELLANO, Antonio; CAMARGO, Jorge; GARCÍA, Clara Guadalupe; JIMÉNEZ, Alfredo; LUNA, Enriqueta; ROJAS, Tomás (1992): *Fuera de la ley. La nota roja en México 1982-1990*. Prólogo de Carlos Monsiváis. México, Cal y Arena.
- BARRET, Edward W. (1968): *Reportaje a la realidad*. Traducción de Estela Montes de Oca y Jorge Cromberg. Buenos Aires, Editorial Troquel.
- BAYO, Eliseo (1998): *Estrictamente Prohibido. Reportajes censurados y otros relatos de la España negra*. Barcelona, Editorial Prensa Ibérica.
- BEEVOR, Anthony (2002): *Stalingrado*. Traducción de Magdalena Chocano. Barcelona, Crítica.
- BENÍTEZ, Fernando (1967): *Los indios de México*. Vol.1. México, Ediciones Era.
- BERNAL, Sebastià y CHILLÓN, Lluís Albert (1985): *Periodismo informativo de creación*. Barcelona, Editorial Mitre.
- BLANCO, José Joaquín (1990): *Un chavo bien helado. Crónicas de los años ochenta*. México, Editorial Era.



- BLOOM, Harold (2002): El final de la imaginación. Traducción de Daniel Najmías. Barcelona, Anagrama.
- BRADLEE, Benjamin (2000): La vida de un periodista. *Memorias del director del Washington Post*. Traducción de Andrés Fernández Rubio e Irene Hernández Velasco. Madrid, Ediciones El País-Aguilar.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo (2001): A trancas y barrancas. Barcelona, Anagrama.
- BUENDÍA, Manuel (1996): Ejercicio periodístico. México, Fundación Manuel Buendía.
- CALVINO, Italo (1992): Por qué leer los clásicos. Traducción de Aurora Bernárdez. Madrid, Tusquets Editores.
- CAMPBELL, Federico (2002): Periodismo escrito. México, Alfaguara.
- CAPOTE, Truman (1994<sub>a</sub>): A sangre fría. Traducción de Fernando Rodríguez. Barcelona, Anagrama.
- 1994<sub>b</sub>: Plegarias atendidas. Traducción de Ángel Luis Hernández, Barcelona, Anagrama.
- 2000: Retratos. Traducción de Mauricio Bach, Francesc Roca y Benito Gómez Ibáñez. Barcelona, Anagrama.
- 2002: Los perros ladran. Personajes públicos y lugares privados. Traducción de Damián Alou. Barcelona, Anagrama, 2002.
- CEBRIÁN, Juan Luis (1998): La red. Madrid, Taurus.
- CEPEDA SAMUDIO, Álvaro (2001): Antología. Selección y prólogo de Daniel Samper Pizano. Colombia, El Áncora Editores.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (Edición de 1995): El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. México. Editorial Porrúa.
- CLARKE, Gerard (1996): Truman Capote. La biografía. Traducción de Víctor Pozanco. Barcelona, Ediciones B.
- COLOMBO, Furio (1997): Últimas noticias sobre el periodismo. Manual de periodismo internacional. Barcelona, Anagrama. (1<sup>a</sup>. Ed., en italiano: 1995)
- CONTRERAS, Gabriel (1987): Estoy en la acera de los que vemos. México, Gobierno del Estado de Nuevo León.

- 1992: Sigue mirando el fuego. México, Gobierno del Estado de Nuevo León.
- CRONKITE, Walter (1997): Memorias de un reportero. Madrid, El País-Aguilar.
- CHEREM S., Silvia (2000): Entre la historia y la memoria. México, CONACULTA. Colección Periodismo Cultural.
- CHILLÓN, Albert (1999): Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas. Prólogo de Manuel Vázquez Montalbán. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona. Servicio de Publicaciones.
- DALLAL, Alberto (1988): Periodismo y Literatura. México, Ediciones Gernika.
- DE LA GRANGE, Bertrand y RICO, Maite (1997): Subcomandante Marcos: La genial impostura. Madrid, El País-Aguilar.
- DEL RÍO REYNAGA, Julio (1994): Periodismo interpretativo. El reportaje. México, Trillas.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (1991): Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. Edición, Índices y prólogo de Carmelo Sáenz de Santa María. México, Alianza Editorial.
- EHRENBURG, Ilya (1998): Corresponsal en España. Traducción de Javier Pérez. Barcelona, Editorial Prensa Ibérica.
- EL PAÍS (1980): Libro de estilo, Madrid, Prisa.
- ESPADA, Arcadi (2002): Diarios. Madrid, Editorial Espasa Calpe.
- 2000: Raval: del amor a los niños. Barcelona, Anagrama.
- ESQUIVEL HERNÁNDEZ, José Luis (2003): Memorias de la memoria. El periodismo de El Norte/Reforma. México, Ediciones Oficio.
- FALLACI, Oriana (1964): Los antipáticos. Barcelona, Editorial Mateu.
- FRÍAS, Heriberto (1980): Tomochic. México, Secretaría de la Defensa Nacional.
- FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel (1969): Gabriel García Márquez. Madrid, Ed. Azur.
- FLAUBERT, Gustave (edición de 1986): Madame Bovary. Madrid, Alianza.

- FOSTER WALLACE, David (2001): Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer. Ensayos y opiniones. Traducción de Javier Calvo. Barcelona, Mondadori.
- FREIXAS, Laura (1999): Taller de narrativa. Madrid, Editorial Anaya.
- FUENTES, Carlos (1993): Geografía de la novela. Madrid, Alfaguara.
- GALEANO, Eduardo (1989): Nosotros decimos no. Crónicas (1963-1988) Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1989.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1974): Cuando era feliz e indocumentado. Barcelona, Plaza & Janés.
- 1976: Crónicas y reportajes. Colombia, Editorial La Oveja Negra.
  - 1992: De Europa y América. Obra periodística. Vol. 3. Madrid, Ed. Mondadori.
  - 1970: Relato de un naufrago que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre. (Con la colaboración de Luis Alejandro Velasco, el náufrago). (1955), Barcelona, Tusquets Editores.
  - 2002: Vivir para contarla. México, Editorial Diana.
- GARZA, José (1999): Cuaderno de reportero. Contextos y experiencias en torno al periodismo y sus fronteras. Monterrey, México, Editora González.
- 2002: Entrevistas a dioses y demonios. Perfiles y conversaciones con personajes de la literatura y el arte. México, Ediciones Castillo.
  - 1995: Tierra de cabritos. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Colección Periodismo Cultural.
- GIL CALVO, Enrique, ORTIZ, Javier y REVUELTA, Manuel (2002): Repensar la prensa. Madrid, Editorial Debate.
- GOMIS, Lorenzo (1997): Teoría del Periodismo. Cómo se forma el presente. Barcelona, Paidós Comunicación.
- GONZÁLEZ, Norberto (1997): La interpretación y la narración periodística. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.

- GONZALES DE LA ALEJA, Manuel (1990): Ficción y Nuevo Periodismo en la obra de Truman Capote. Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- GREENE, Graham (1998): Caminos sin ley. México, Editorial Porrúa.
- GRIJELMO, Álex (1997): El estilo del periodista. Madrid, Taurus.
- GROBEL, Lawrence (1986): Conversaciones íntimas con Truman Capote. Barcelona, Anagrama.
- GUILLERMOPRIETO, Alma (2001): Historia escrita. Traducción de Laura Emilia Pacheco. México, Plaza y Janés.
- 1999: Los años en que no fuimos felices. Barcelona, Plaza & Janés.
- HARSS, Luis (1966): Los nuestros. (En colaboración con Barbara Dohmann). Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- HEMINGWAY, Ernest (2003): Fiesta. Traducción de Joaquín Adsuar. Madrid, Debate.
- 1997: La guerra, los toros, Cuba, África y mi mujer (Los reportajes inéditos en España). Madrid, Temascinco Ediciones. Colección Clásicos del Periodismo.
  - 2001: París era una fiesta. Traducción de Gabriel Ferrater. Barcelona, Editorial Seix Barral.
- IMÍZCOZ, Teresa (1999): Manual para cuentistas. El arte y el oficio de contar historias. Barcelona, Ediciones Península.
- JIMÉNEZ, Héctor Hugo (2003): Huellas de una guerra. En el infierno de Sarajevo. México, Deta Impresiones.
- JOHNSON, Michael L. (1975): El nuevo periodismo. La prensa underground, los artistas de la no ficción y los cambios en los medios de comunicación del sistema. Buenos Aires, Ed. Troquel.
- JORDÁN, Fernando (2001): Baja California, tierra incógnita. México, Universidad Autónoma de Baja California, Editorial México Desconocido e Instituto Sudcaliforniano de Cultura.
- 1997: El otro México. Biografía de Baja California. México, Secretaría de Educación Pública y Universidad Autónoma de Baja California.

- KAPUSCINSKI, Ryszard. Las botas. Traducción de Gustaw Kolinski y Mario Muñoz. México, Universidad Veracruzana, 1980.
- 2002: Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo. Edición de Maria Nadotti. Traducción de Xavier González Rovira. Barcelona, Anagrama.
- KUNDERA, Milan (1988): El arte de la novela. Traducción de Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. México, Editorial Vuelta.
- LEDUC, Renato (1976): Historia de lo inmediato. México, Fondo de Cultura Económica.
- LEE ANDERSON, Jon (1997): Che Guevara. Una vida revolucionaria. Traducción de Daniel Zadunaisky. Barcelona, Emecé Editores.
- LEÑERO, Vicente (2002): La gota de agua. México. Fondo de Cultura Económica.
- 1978: Los periodistas. México, Editorial Joaquín Mortiz.
  - 1983: Talacha periodística. México, Diana.
- LODGE, David (1999): El arte de la ficción. Traducción de Laura Freixas Revuelta. Barcelona, Península.
- LONDRES, Albert (1998): El camino de Buenos Aires. Traducción Emilio Frías. Barcelona, Editorial Prensa Ibérica.
- MAILER, Norman (1995): Los ejércitos de la noche. Traducción de Jesús Zulaika. Barcelona, Anagrama.
- MARÍN, Carlos y LEÑERO, Vicente (1986): Manual de periodismo. México, Grijalbo.
- MARTÍ FONT, J.M.(1999): El día que acabó el siglo XX. La caída del muro de Berlín. Prólogo de Josep Ramoneda. Barcelona, Anagrama.
- MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis (1992): Curso general de redacción periodística. Madrid, Paraninfo.
- 1997: El ocaso del periodismo. Barcelona, Editorial CIMS.
- MILLAS, Juan José (2000): Cuerpo y prótesis. Madrid, Ediciones El País.
- MIQUELARENA, Jacinto (1942): Un corresponsal en la guerra. Madrid, Espasa-Calpe.
- MONTEMAYOR, Carlos (1999): Guerra en El Paraíso. México, Seix Barral.

- MONTERO, ROSA (1996): Entrevistas. Madrid, El País Aguilar.
- MONSIVÁIS, Carlos (1980): A ustedes les consta. Antología de la crónica en México. México, Ediciones Era.
- 1977: Amor perdido. México, Ediciones Era.
  - 1995: Los rituales del caos. México. Ediciones Era y Procuraduría Federal del Consumidor.
- MUTIS, Álvaro (1997): Diario de Lecumberri. México, Alfaguara.
- NINI, Rachid (2002): Diario de un ilegal. Traducción del árabe de Gonzalo Fernández Parilla y Malika Embarek López. Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- O`CONNOR, Richard y WALKER Dale L. (1973): El revolucionario frustrado. Una biografía de John Reed. Traducción de Margarita García de Miró. Barcelona, Grijalbo.
- PACHECO, Cristina (1995): La luz de México. Entrevistas a pintores y fotógrafos. México, Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (1999): Territorio comanche. Madrid, Alfaguara.
- PERLADO, José Julio (1996): Diálogos con la cultura. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- PIGLIA, Ricardo (20002): Nombre falso. Barcelona, Anagrama.
- PLA, Josep (2002): Israel, 1957. Un reportaje. Traducción de Eduard Gonzalo. Barcelona, Ediciones Destino.
- PONIATOWSKA. Elena (1980): Fuerte es el silencio. México, Ediciones Era.
- 1969: Hasta no verte Jesús mío. México, Ediciones Era.
  - 1988: Juan Soriano, niño de mil años. México, Plaza & Janés.
  - 1988: Nada, nadie. Las voces del temblor. México, Ediciones Era.
  - 1990: Todo México. Tomo I. México, Diana.
- RAMÍREZ, Sergio (2000): Mentiras verdaderas. Madrid, Alfaguara.
- RAMONET, Ignacio (2000): La golosina visual. Revisión y adaptación castellana de Antonio Albiñana. Madrid, Editorial Debate.

- RANDALL, David (1999): El periodista universal. Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.
- RANGEL GUERRA, Alfonso (1964): Imagen de la novela. México, Universidad de Nuevo León.
- REBOLLO SÁNCHEZ, Félix (2001): Análisis de textos literarios y periodísticos. Madrid, Ediciones del Laberinto.
- 2000: Literatura y Periodismo hoy. Madrid, Editorial Fragua.
- REED TORRES, Luis y RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen (1995): El periodismo en México: 500 años de historia. México, EDAMEX-CLUB Primera Plana.
- RIVAS, Manuel (1997): El periodismo es un cuento. Madrid, Alfaguara.
- 2001: La mano del emigrante. Madrid, Alfaguara.
- RIVIÈRE, Margarita (1998): El segundo poder. Madrid, El País-Aguilar.
- RODRÍGUEZ BETANCOURT, Miriam (2001): La entrevista periodística y su dimensión literaria. Madrid, Tauro Producciones.
- ROSS, Lillian (2001): Retrato de Hemingway. Traducción de Jesús Pardo de Santayana Díez. Barcelona, Muchnik Editores.
- ROURA, Víctor (2001): Cultura, ética y prensa. México, Ed. Paidós Mexicana.
- ROY, Arundhati (2002): El álgebra de la justicia infinita. Traducción de Francesc Roca. Prólogo de John Berger. Barcelona, Anagrama.
- RUSHDIE, Salman (1997): La sonrisa del jaguar. Traducción de Barbara McShane y Javier Alfaya. Barcelona, Plaza & Janés Editores.
- SÁNCHEZ ARANDA, José Javier (1998): Pulitzer. Luces y sombras en la vida de un periodista genial. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- SANTAMARÍA SUÁREZ, Luisa y CASALS CARRO, María Jesús (2000): La opinión periodística. Argumentos y géneros para la persuasión. Madrid, Ed. Fragua.
- SANTORO, Daniel (1992): Operación Cóndor II. La historia secreta del misil que desactivó Menem. Argentina, Ediciones Letra Buena.
- SCHERER, Julio (1999): Parte de guerra. (Con la colaboración de Carlos Monsiváis). México, Aguilar.

- 1996: Siqueiros. La piel y la entraña. México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- SEMPRÚN, Jorge (1994): El largo viaje. Traducción de Jacqueline y Rafael Conte. Barcelona, Editorial Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo.
- SILVESTER, Christopher (1997): Las grandes entrevistas de la historia 1859-1992. Prólogo de Rosa Montero. Traducción de Herminia Bevia y Antonio Resines. Madrid, El País Aguilar.
- SOUTHERN, Terry (1995): A la rica marihuana y otros sabores. Traducción de Kosian Masoliver. Barcelona, Anagrama.
- STONE, Peter (1996): Entrevista con Gabriel García Márquez. The Paris Review: confesiones de escritores. Escritores Latinoamericanos. Prólogo de Noé Jitrik. Traducción: Mirta Rosenberg. 1ª Edición. Buenos Aires, El Ateneo.
- TELLO DÍAZ, Carlos (1997): La rebelión de las Cañadas. México, Cal y Arena.
- 1998: Textos periodísticos de opinión (1975-1996). Edición de Rosa Martínez Montón. Madrid, Biblioteca Hermes.
- THOMPSON, Hunter S. (1981): La gran caza del tiburón. Traducción de J.M. Álvarez Flórez y Ángela Pérez. Barcelona, Anagrama.
- 1987: Miedo y asco en Las Vegas. Un viaje salvaje al corazón del Sueño Americano. Traducción de J.M. Álvarez Flórez y Ángela Pérez. Barcelona, Anagrama, segunda edición.
- TORBADO, Jesús y LEGUINECHE, Manuel (1999): Los topos. Madrid, Aguilar.
- VALVERDE ARCINIEGA, Jaime y ARGÜELLES, Juan Domingo (1992): El fin de la nostalgia. Nueva crónica de la ciudad de México. Prólogo de Carlos Monsiváis. México. Editorial Patria.
- VARGAS LLOSA, Mario (1985): La orgía perpetua. Barcelona, Bruguera.
- 2002: La verdad de las mentiras. Madrid, Alfaguara, 2002.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1998): Y Dios entró en La Habana. Madrid, El País- Aguilar.
- VICENT, Manuel (1988): Arsenal de balas perdidas. Anagrama. Barcelona.
- 2001: Espectros. Madrid, Suma de Letras.



- 1993: Pascua y naranjas. Barcelona, Ediciones Destino.
- VILAMOR, José R (2000): Redacción periodística para la generación digital: los grandes cambios técnicos, económicos y culturales exigen profundas transformaciones en el campo del Periodismo. Madrid, Editorial Universitaria.
- VILALLONGA, José Luis de (1994): Fellini por Vilallonga. Traducción de Manuel de Lope. Madrid, Ediciones El País.
- VILLORO, Juan (2000): Efectos personales. México, Ediciones Era.
  - 1995: Los once de la tribu. México, Aguilar.
- VV.AA. (1991): Cien entrevistas, cien personajes. Introducción de Vicente Leñero. México, Pipsa.
  - 1997: *El oficio de escritor*. Entrevistas con escritores, (Séptima reimpresión) México, Editorial Era.
  - 1992: México en cien crónicas. Introducción de Vicente Leñero. México, Pipsa Grupo Industrial y Comercial. Editor: Grupo Azabache.
  - 1997: Movimientos literarios y periodismo en España. Editora: María del Pilar Palomo, Madrid, Editorial Síntesis.
  - 1979: Reportajes. El Nuevo Periodismo en Rolling Stone. Edición de Paul Scanlon. Barcelona, Anagrama.
- WALSH, Rodolfo (1970): Operación masacre. Cuba, Colección La Honda Casa de las Américas.
- WAUGH, Evelyn (1985): ¡Noticia bomba! Novela de periodistas. Traducción de Antonio Mauri. Barcelona, Anagrama.
- WOLFE, Tom (1976): El Nuevo Periodismo. Traducción de José Luis Guarner. Barcelona, Anagrama (1ª. Ed., en inglés, 1973)
  - 1975: La banda de la casa de la bomba y otras crónicas de la era pop. Traducción de J.M. Alvarez Flórez y Angela Pérez. Barcelona, Anagrama.
  - 1976: La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga. Traducción de Diego Medina. Barcelona, Anagrama.
  - 2001: El periodismo canalla y otros artículos. Traducción de María Eugenia Ciocchini. Barcelona, Ediciones B.

> **OBRAS ESTUDIADAS**

- AGEE, James y EVANS, Walker (1993): Elogiemos ahora a hombres famosos. Traducción de Pilar Giralt Gorina. Barcelona, Seix Barral.
- CAPOTE, Truman (1994): Música para camaleones. Traducción de Benito Gómez Ibáñez. Barcelona, Anagrama.
- DEFOE, Daniel (1998): Diario del año de la peste. Traducción de Carlos Pujol. Barcelona, Ediciones B.
- FALLACI, Oriana (1986): Entrevista con la historia. Traducción de María Cruz Pou y Antonio Samons. Barcelona, Editorial Noguer.
- FUCIK, Julius (1965): Reportajes al pie del patíbulo. Traducción de Sofía Monzón. Buenos Aires, Editorial Lautaro.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1996): Noticia de un secuestro. México, Editorial Diana.
- GUILLERMOPRIETO, Alma (1995): Al pie de un volcán te escribo. Traducción de la propia autora. Colombia, Editorial Norma.
- HEMINGWAY, Ernest (1977): Enviado especial. Traducción de Agustín Puig. Barcelona, Editorial Planeta.
- HERR, Michael (1980): Despachos de guerra. Traducción de J.M. Alvarez Flórez y Angela Pérez. Barcelona, Anagrama.
- HERSEY, John (2002): Hiroshima. Traducción de Juan Gabriel Vásquez. Madrid, Turner Publicaciones.
- KAPUSCINSKI, Ryszard (1987): El sha o la desmesura del poder. Traducción de Agata Orzeszek. Barcelona, Anagrama (1ª. Ed., en polaco, 1982)
- 1989: El emperador. Traducción de Agata Orzeszek y Roberto Mansberger Amorós. Barcelona, Anagrama. (1ª. Ed., en polaco, 1978)
  - 1992: La guerra del fútbol y otros reportajes. Traducción de Agata Orzeszek. Barcelona, Anagrama. (1ª. Ed., en polaco, 1988)
  - 1994: El imperio. Traducción de Agata Orzeszek. Barcelona, Anagrama. (1ª. Ed., en polaco, 1993)
  - 2000: Ébano. Traducción de Agata Orzeszek. Barcelona, Anagrama. (1ª. Ed., en polaco, 1998)

- KISCH, Egon Erwin (2002): De calles y noches de Praga. Traducción de Rosa Pilar Blanco. Barcelona, Editorial Minúscula.
- LEGUINECHE, Manuel (1998): "Yo pondré la guerra" (W.R. Hearst). Cuba 1898: la primera guerra que se inventó la prensa. Madrid, El País-Aguilar.
- LEÑERO, Vicente (1997): Asesinato. México, Plaza y Valdés, (décimo primera edición)
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1998): Lugar común la muerte. Buenos Aires, Editorial Planeta.
- 1995: Santa Evita. Barcelona, Editorial Seix Barral.
- MONSIVÁIS, Carlos (1987): Entrada libre. México, Ediciones Era.
- ORWELL, George (1983): Sin blanca en París y Londres. Traducción de José Miguel Velloso. Barcelona, Ediciones Destino.
- PONIATOWSKA, Elena (1971): La noche de Tlatelolco. México, Era.
- REED, John (1996): México Insurgente y Diez días que estremecieron al mundo. México, Editorial Porrúa.
- ROY, Arundhati (1998): El final de la imaginación. Traducción de Francesc Roca. Barcelona, Anagrama.
- THOMPSON, Hunter S. (1987): Los Ángeles del Infierno. Una extraña y terrible saga. Traducción de J.M. Álvarez Flórez y Ángela Pérez. Barcelona, Anagrama, segunda edición.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1999): Marcos: El señor de los espejos. Madrid, Aguilar.
- VICENT, Manuel (1999): No pongas tus sucias manos sobre Mozart. Madrid, Editorial Debate, octava edición.
- WALLRAFF, Günter (1979): El periodista indeseable. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona, Anagrama. (1ª. Ed., en alemán, 1978)
- 1987: Cabeza de turco. Traducción de Pablo Sorozábal. Barcelona, Anagrama (1ª. Ed., en alemán, 1985)
- WOLFE, Tom (1972): El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron. Traducción de Mirko Lauer. Barcelona, Tusquets Editores.

> **MATERIALES HEMEROGRÁFICOS**

- ABELLEYRA, Angélica (1994): "La función del periodista es averiguar, antes de juzgar o analizar: Leñero". México, La Jornada, domingo 29 de mayo.
- ARMENDÁRIZ, Alberto (2003): "Pierde CNN la guerra". Monterrey, El Norte, domingo 20 de abril. Sección Internacional, pág. 6.
- 2003: "Una cobertura bastante buena". Entrevista con Walter Cronkite, periodista estadounidense. Monterrey, El Norte, domingo 20 de abril. Sección Internacional, pág. 6.
- CASALS CARRO, María Jesús (2001): "La narrativa periodística o la retórica de la realidad construida". Revista Estudios sobre el mensaje periodístico, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, N<sup>o</sup>.7, págs: 195-219.
- CAYUELA GALLY, Ricardo (2002): "Entrevista con Ryszard Kapuscinski. La fragilidad del mundo". Madrid, Letras Libres, julio 2002, año 1, número 10, págs.16-22.
- CEBRIÁN, Juan Luis (2002): "El oficio de periodista". Madrid, El País, lunes 17 de junio, pág. 13.
- DE ITA, Fernando (2003): "Escribir bien mata". Entrevista con Norman Mailer. Monterrey, México, El Norte, Sección Vida, sábado 1 de febrero.
- 1999: "Tom Wolfe: Cronista de su tiempo". Entrevista con Tom Wolfe. México, suplemento cultural El Ángel, Reforma, 23 de mayo.
- DÍAZ DE TUESTA, M.J. (2002): "Reivindico el derecho de criticar el periodismo desde dentro". Entrevista con Arcadi Espada, periodista. Madrid, El País, 30 de octubre.
- DÍAZ ENCISO, Adriana (1994): Entrevista con Elena Poniatowska. México, Viceversa. N<sup>o</sup>. 8. Enero, págs. 38-43.
- ESPADA, Arcadi (2000): "La Unión Soviética mató a la izquierda. Entrevista con Ryszard Kapuscinski". Madrid, El País, lunes 14 de agosto, pág.12.
- ESTEFANÍA, Joaquín (2000): "La pobreza ya no genera revoluciones. Entrevista con Ryszard Kapuscinski". Madrid, El País, domingo 31 de diciembre. Suplemento "Domingo", pág. 8-9.

- 2002: “El regreso de Gabo”. Madrid, El País, lunes 15 de abril. Sección La Cultura, pág.38.
- FISK, Robert (2003):. “Objetos conservados pese a siglos de ocupaciones no resistieron la euforia del pillaje”. México, La Jornada, domingo 13 de abril. Sección Cultura.
- FUENTES, Carlos (2003): “Ejercer el periodismo es ejercer la libertad social”. Discurso íntegro del escritor mexicano durante la vigésima edición de los Premios Ortega y Gasset. Madrid, El País. Viernes 9 de mayo.
- G.G.R. (2003): “La manipulación es el enemigo del periodista”. Entrevista a Ryszard Kapuscinski. Madrid, El País. Sociedad. 1 de mayo.
- GINART, Belén (1998): “El realismo mágico se ha convertido en una excusa para malos escritores”. Entrevista con Arundhati Roy. Madrid, El País. Sección Cultura. 24 de abril.
- GÓMEZ, R.G. y GARCÍA, R. (2003): “Polanco defiende el periodismo sobre el terreno frente a la manipulación y la propaganda”. Madrid. El País. Viernes 9 de mayo.
- GONZÁLEZ, Eric (2003): “La peor noticia de The New York Times. El fraude del reportero Jayson Blair desata una profunda crisis en el periódico más influyente del mundo”. Madrid, El País, suplemento “Domingo”, 25 de mayo.
- GUBERN, Román y ESPADA, Arcadi (2002): Debate sobre los medios de comunicación. Madrid, El País, Suplemento “Domingo”, 7 de abril.
- GUELBENZU, José María (2003): “Iceberg Hemingway”. Madrid, El País, suplemento cultural “Babelia”. Sábado 10 de mayo.
- GÜEMES, César (1999): Entrevista con Manuel Vicent. México, La Jornada, 21 de mayo.
- GUMUCIO, Juan Carlos (2002): “Oficio de reportero”. Madrid, El País, Suplemento “Domingo”, 3 de marzo.
- HORA CERO. EL MOMENTO DE LA VERDAD. “Periodismo: El Reto 2003”. Primera entrega de relatos de viaje de dos reporteros que recorren 15 mil kilómetros por 16 países de América Latina. Reynosa, Tamaulipas, México. Segunda edición de Abril 2003. Año 5. Número 124.
- KAPUSCINSKI, Ryszard (1999): “El mundo reflejado en los medios”, Madrid, Claves de razón práctica, N°. 92, pág. 18-21, mayo.

- 2001: “El mundo global en cada aldea”. Madrid, El País, domingo 28 de enero, pág.13.
- LEE ANDERSON, Jon (1998): “El dictador”. Perfil sobre Augusto Pinochet. Estados Unidos, The New Yorker. 25 de septiembre.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (2001): “El periodismo y la narración”. México, Revista Cambio. N°.29, 23 de diciembre.
- MAZA, Enrique (1996): “Noticia de un secuestro, una historia de sangre, violencia, terrorismo y corrupción”. México. Proceso. N° 1011, 18 de marzo.
- MONDA, Antonio (2003): “La novela estadounidense sufre de anorexia”. Entrevista con Tom Wolfe. Madrid, El País. Sección Cultura. 13 de marzo.
- MONSIVÁIS, Carlos (1995): “La abolición de la culpa”. Suplemento de Cultura “La eterna impertinente” dedicado a Elena Poniatowska. México, La Jornada. 21 de septiembre.
- 2003: “Representaciones bélicas”. Monterrey, El Norte, 20 de marzo.
- MORA, Miguel (2002): “La prensa siempre elige lo interesante sobre lo importante”. Entrevista con Serge Halimi. Madrid, El País. 21 de agosto.
- MORA, Rosa (2002): “Los periodistas proponen hacer publicaciones más literarias”. Madrid, El País, Sección La Cultura, pág. 31. 22 de julio.
- MORET, Xavier (2003): “Robbe-Grillet afirma que no hay ruptura entre biografía y ficción”. Madrid, El País, Sección La Cultura. 31 de marzo.
- NAGORSKI, Andrew (1999): “Una aventura amorosa con África. Entrevista con Ryszard Kapuscinski”. Estados Unidos, Newsweek International, 8 de febrero.
- ORNELAS, Óscar Enrique (2003): “El periodismo: las tendencias desde el otro lado del Río Bravo”. México, El Financiero, sección Cultural, 4 de febrero, págs. 60-61.
- PERALTA, Braulio (1995): “Un clásico vivo”. Entrevista con Christopher Domínguez. Suplemento de Cultura “La eterna impertinente” dedicado a Elena Poniatowska. México, La Jornada. 21 de septiembre.

- 1995: “El pájaro de la literatura mexicana”. Entrevista con Octavio Paz. Suplemento de Cultura “La eterna impertinente” dedicado a Elena Poniatowska. México, La Jornada. 21 de septiembre.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Carmen y RIVADENEIRA, Ariel (2002): “La entrevista con Manuel Rivas”. Revista Escribir y Publicar. Madrid, N<sup>o</sup>.27, febrero.
- PRADOS, Luis y ALTARES, Guillermo. “La guerra mejor contada de la historia”. Madrid, El País, domingo 6 de abril de 2003. Suplemento “Domingo”.
- Proceso. Semanario de información y análisis (1998): Edición especial “Testimonios de Tlatelolco”. México, 1 de octubre.
- Proceso. Semanario de información y análisis.(1999): Edición especial conmemorativa del quinto aniversario del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas. México, 1 de enero.
- RAMÍREZ, Luis Enrique (1995): “La memoria de México”. Suplemento de Cultura “La eterna impertinente” dedicado a Elena Poniatowska. México, La Jornada, 21 de septiembre.
- Revista Anthropos (1999): Huellas del conocimiento. Barcelona, N<sup>o</sup>. 187, noviembre-diciembre, “Gabriel García Márquez. La vocación de un narrador de los eventos de la cotidianidad”.
- RIDAO, José María (2000): “El itinerario de la devastación según Ryszard Kapuscinski”. Madrid, El País, sábado 11 de noviembre. Suplemento “Babelia”.
- ROJO, José Andrés (2000): “La literatura se mueve siempre en la ambigüedad, ésa es su verdad”. Entrevista con Tomás Eloy Martínez. Madrid, El País, martes 5 de marzo, pág.39.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2002): Entrevista a Juan José Millás. Madrid, El País, Suplemento cultural “Babelia”, sábado 13 de abril.
- ROMERO JACOBO, César (1996): “Gabriel García Márquez, periodista”. México. Reforma. Suplemento cultural “El Ángel”. Número 128, domingo 9 de junio.
- SANTOS CALDERÓN, Enrique (1996): “Noticia de un secuestro”. México. Reforma. Suplemento cultural “El Ángel”. Número 128, domingo 9 de junio.
- SIERRA, Julio (1979): Entrevista con Günter Wallraff. Madrid, El País, 25 de abril.

- SORELA, Pedro (1990): "Un periodista de fondo. Entrevista con Ryszard Kapuscinski", Madrid, El País, viernes 14 de diciembre., pág.40.
- TARIFEÑO, Leonardo (2002): Entrevista a Alma Guillermoprieto. México, Reforma, Suplemento cultural "El Ángel", domingo 3 de marzo.
- TERTSCH, Hermann (2003): "Periodistas en guerra". Madrid, El País, viernes 11 de abril. Sección Internacional.
- VARA, José Alejandro (2001): "La hora de contar historias". Madrid, ABC, "Los domingos de ABC", 25 de noviembre.
- VARGAS LLOSA, Mario (1971): "El novelista y sus demonios". París, Libre. Revista crítica trimestral del mundo de habla española. Número 1. Septiembre – noviembre.
- VERDÚ, Vicente (2003): "Ficción". Madrid, El País, sábado 7 de junio.
- VICENT, Manuel (2001): "Ser o no ser". Madrid, El País, domingo 28 de enero.
- 2001: "Cerrojos". Madrid, El País, domingo 4 de febrero.
  - 2001: "Cuchillo". Madrid, El País, domingo 11 de febrero.
  - 2001: "El castigo". Madrid, El País, domingo 18 de febrero.
  - 2001: "Estorninos". Madrid, El País, domingo 25 de febrero.
- Viceversa. Revista mensual de medios, cultura, fotografía, ideas y estilo. Nº.49, junio de 1997. México. Dossier "Asedio a Carlos Monsiváis". Artículos de Álvaro Enrigue, Armando González, Edgardo Bermejo, Carlos Martínez Rentería, Germán Dehesa, Sergio Pitol. Entrevista por Juan Carlos Bautista. Págs.6-55.
- VILLANUEVA CHANG, Julio (2001): "El abc del señor K.", Madrid, Letra Internacional, Nº.73, invierno.
- WAISBORD, Silvio (2003): "Periodismo de investigación en América Latina". México, Revista Mexicana de Comunicación. Nº 79. Enero-Febrero.
- WORNAT, Olga (2003): "El nuevo reality show". Colombia, Loft. Nº 12, mayo.

> **DOCUMENTOS**



- CENTENO MALDONADO, Daniel José (2001): "Explicación a los espejismos. Rodolfo Walsh/Tomás Eloy Martínez". Estudio para el seminario de doctorado "Información, creación y otras fronteras de la escritura". Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid,
- CERRI, Claudio: "Un río en busca de un país". Reportaje ganador en la categoría mejor texto periodístico del primer premio Nuevo Periodismo 2001 convocado por la Fundación Iberoamericana para un Nuevo Periodismo. La versión original del texto en portugués puede consultarse en la página de Internet: [www.globorural.globo.com](http://www.globorural.globo.com).
- COLLAZOS, Oscar: "La aventura periodística de Jon Lee Anderson". Relatoria del taller de perfiles periodísticos conducido por Jon Lee Anderson los días 9-12 de julio de 1999 en Cartagena de Indias, Colombia, dentro de la programación de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano. Disponible en la dirección electrónica: [www.fnpi.org](http://www.fnpi.org)
- CORREDOR, Ricardo y ESCAMILLA, Oscar: "Kapusinski: reportero del tercer mundo". Relatoria del taller de periodismo conducido por Ryszard Kapuscinski durante el mes de mayo de 2001 en la Ciudad de México, dentro de la programación de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1996): El mejor oficio del mundo. Discurso pronunciado por el periodista y escritor colombiano ante la 52 Asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa, SIP, en Los Ángeles, Estados Unidos, el 7 de octubre de 1996.
- LOYOLA, María Inés y VILLA, Miriam Eugenia (2002): "Relato literario, relato periodístico: el caso Elián González". Tenerife, Revista Latina de Comunicación Social, número 35, noviembre.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1997): "Periodismo y narración. Desafíos para el siglo XXI". Conferencia pronunciada ante la asamblea de la SIP, el 26 de octubre, en Guadalajara, México. Disponible en la dirección electrónica ([www.fnpi.org](http://www.fnpi.org)) de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- ROMERO ÁLVAREZ, María Lourdes (1995): "El relato periodístico: entre la ficción y la realidad (Análisis narratológico)". Tesis doctoral, Vol.1. Universidad Complutense de Madrid, 434 páginas. Director: Antonio Garrido Domínguez.

SORELA CAJIAO, Pedro: "Gabriel García Márquez, una aproximación a su vida y obra como periodista". Tesis doctoral, 1985. Vol.1. Universidad Complutense de Madrid. 579 páginas. Director: José Luis Martínez Albertos.

VARGAS LLOSA, Mario (1971): "García Márquez: Lenguaje y estructura en su obra narrativa". Tesis doctoral, 1971. Vol.1. Universidad Complutense de Madrid. 544 páginas. Director: Alfonso Zamora Vicente.

**> OTRAS FUENTES**

ENTREVISTA personal del autor con Agata Orzeszek, traductora al español de la obra de Ryszard Kapuscinski. Marzo 2001.

ENTREVISTA personal del autor con Vicente Leñero. Julio de 1996.

TESTIMONIO personal del autor sobre la experiencia de participar como alumno en el taller "Periodismo Narrativo" que Gabriel García Márquez impartió los días 21, 22 y 23 de septiembre de 1998 en la ciudad de Monterrey, México.

## RECONOCIMIENTO

Esta obra forma parte de un esfuerzo personal y colectivo. En 1998 emprendí la aventura de estudiar en Madrid, primero en el Master de ABC; y, después, cursando el programa de doctorado El mensaje periodístico: códigos, formas, contenidos y prácticas discursivas del Departamento de Periodismo I de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. La Universidad Autónoma de Nuevo León ha financiado y apoyado con una beca mi estancia en la capital española, y por ello doy las gracias a los rectores Reyes Taméz Guerra y Luis Galán Wong, así como a los directivos de postgrado Rogelio González y Emma Melchor. Esta estancia en Madrid ha resultado una tarea empeñosa en la que me he llevado de encuentro a mi familia: mi esposa Marisa y a mis hijas Teresa y Camila, quien llegó a casa en pleno trajín trasatlántico. A mis principales amigos: mi madre, Teresa, y mi padre, Celso, que murió con la certeza del entusiasmo y el gusto por mi oficio y profesión. Y a mi familia en total que tantas preocupaciones y molestias ha causado nuestra ausencia en Monterrey.

En esta aventura académica y cultural he contado además con la colaboración de compañeros, colegas y profesores que han alimentado la circunstancia, enriquecido la experiencia y animado el reto de vivir allende las fronteras, cursar un postgrado y, lo desafiante, proyectar y elaborar una tesis doctoral. A quienes debo libros, lecturas, comentarios, sugerencias, críticas y tiempo de conversaciones, un abrazo agradecido: César Cepeda, Juan Carlos Martínez y Daniel Centeno. A mis profesores: José Luis Martínez Albertos, Pedro Sorela, José Julio Perlado, Luisa Santamaría y, en particular, a María Jesús Casals Carro, por su estimulante labor como directora de esta tesis.