

# Periodismo y literatura: la polémica que no cesa

**Miriam Rodríguez Betancourt**

*Profesora. Universidad de La Habana.*

Durante las primeras seis décadas de este siglo, entre la literatura y el periodismo —en particular entre la narrativa y la crónica, la entrevista y el reportaje— fue abriéndose, progresiva y engañosamente, una escisión en apariencia invencible: dos mundos polarizados. Algunos solían situar a la narrativa en todo su esplendor; y —en el mejor de los casos de manera subsidiaria, pero siempre como parientes pobres de la narrativa—, estos tres géneros periodísticos fueron considerados un arte menor, «subliteratura de consumo popular», entre todos aquellos cuyo común denominador era la palabra impresa.

Esa dicotomía —supuestamente estructural, técnica y lingüística— iba encaminada también a señalar una diferencia más profunda, pero no por eso legítima: su naturaleza. Además, la diferencia entre la narrativa y dichos géneros periodísticos venía envuelta en el confuso ropaje de los medios de difusión masiva. Por eso, el mero hecho de dirigirse a intereses aparentemente distintos, cuando no opuestos, hicieron pensar en lectores diferentes, y por eso también se instaló el criterio según el cual la novela y el reportaje, por solo mencionar dos ejemplos, eran manifestaciones que, en pureza, se

oponían entre sí. La contraposición entre la invención y la realidad se tornó insalvable.

Ahora, que falta tan poco para finalizar la centuria, se ve con claridad que ha ocurrido todo lo contrario. Si se examina la evolución de la narrativa y la de estos géneros periodísticos, y si se comparan las estructuras, las técnicas y el lenguaje que ellos emplean en su expresión artístico-literaria, se comprobará que tanto unos como otros se sirven de similares recursos formales para cumplir su fin último: la comunicación.

«Buena parte de la mejor literatura de todos los tiempos —afirma Eduardo Galeano— proviene de esta misma necesidad de comunicación».<sup>1</sup> Con frecuencia, los géneros narrativos y los periodísticos se intercambian técnicas y métodos, gracias a lo cual hoy por hoy forman un *corpus* expresivo perfectamente identificable.

Tampoco son escasos ni recientes los ejemplos de quienes consideran a géneros como la crónica y el reportaje, manifestaciones muy cercanas o decididamente literarias. En México, un crítico tan importante como Carlos Monsivais define la crónica como «reconstrucción literaria de sucesos o figuras

donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas»;<sup>2</sup> en tanto, el venezolano Earle Herrera, que cuenta con varios textos dedicados a los géneros periodísticos, atribuye características literarias al reportaje, el ensayo y la crónica.<sup>3</sup>

Hito sin dudas en esta evolución, fue la aparición, en la década de los 60, del Nuevo periodismo norteamericano, que no solo arremetió contra la forma estandarizada de construir el relato periodístico, sino que produjo, como bien lo califica Miquel Rodrigo Alsina, un vuelco definitorio,<sup>4</sup> y replanteó el propio concepto de construcción de la realidad noticiosa, tergiversado por manuales y enseñanzas dogmáticas.

Sin embargo, aunque no se niega de plano el papel que el periodismo ha desempeñado en las formas expresivas de la narrativa, y viceversa, la polémica acerca de su comunidad, como se sabe, dista de haber concluido. Tampoco la que gira en torno a sus semejanzas y diferencias con la disciplina histórica.

Claro que nadie, a estas alturas, se atrevería a negar las profundas relaciones entre el periodismo y la historiografía desde el punto de vista de sus técnicas y modos de aproximarse a los hechos, como bien apunta Paul Johnson en «Periodistas e historiadores», su excelente disquisición al respecto.<sup>5</sup> Pero el *quid* de la polémica sigue estando en las posiciones abroqueladas que, o bien quieren establecer un territorio indiferenciado, o bien intentan negar comunidades más allá de usos de la lengua o del estilo.

Parece necesario «atreverse» a deslindar o, mejor, reconocer cuáles son los espacios comunes en que estas tres disciplinas tienen sus puntos de encuentro, en los que trasvasan recursos y métodos para crear (Literatura), interpretar (Historia) y registrar (Periodismo) ciertas parcelas de la realidad sin negar naturaleza, rasgos, reglas y procedimientos singulares, autónomos.

La convivencia de géneros caracteriza cada vez más el ejercicio de las más diversas creaciones contemporáneas. Ninguna ha perdido su naturaleza en la competencia genérica, antes al contrario, ganan para sí modos de expresión más amplios. Ningún creador, por ello, se autotraslada a los bajos fondos de la actividad en que se expresa.

Los ejemplos, desde cualquiera de los ángulos mencionados, son abundantes. ¿No es historia novelada *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez, en la misma medida en que pudiera valorarse como un reportaje histórico? ¿No pudiera afirmarse que la famosa entrevista que Bárbara Walters sostuvo con Fidel Castro, allá por la década de los 70, constituye también un relato histórico de esa época en Cuba?

Estando de acuerdo con las importantes diferencias de orden lingüístico que el ilustre profesor Coseriu argumenta entre discurso literario y discurso

informativo,<sup>6</sup> y coincidiendo con las evidentes relaciones entre Periodismo e Historia mencionadas por Johnson, parece acertado afirmar que Literatura, Periodismo e Historia —sin lastrar sus esencias, sin perder sus identidades— se necesitan entre sí para poder expresar lo que muchas veces no pueden lograr a partir de su singularidad.

Para decirlo con palabras de Lisandro Otero, «la literatura a veces resulta excesiva para cosas que se pueden decir mejor con el periodismo, y el periodismo a veces es insuficiente».<sup>7</sup>

O como lo explica Tom Wolfe: «Existen ciertas zonas de la vida dentro de las que el periodismo no puede moverse con soltura, particularmente por razones de invasión de la intimidad, y es dentro de este margen que la novela podrá desarrollarse en el futuro».<sup>8</sup>

Desde la perspectiva anotada, habría que registrar los aportes recíprocos, las técnicas y modos que entran en el intercambio necesario y que les sirven a cada uno para testimoniar la realidad —o fragmentos de ella— con el mayor grado de autenticidad y belleza.

Por cierto, es oportuno recordar lo negativas que han resultado, para el pleno desarrollo del relato periodístico, las tendencias dogmáticas afianzadas en la objetividad a ultranza, «esa escolástica manualística que ha impuesto una camisa de fuerza a la disciplina periodística como posibilidad de expresión artística»,<sup>9</sup> esas «cárceles académicas», según el mexicano Paco Ignacio Taibo II.<sup>10</sup>

En efecto, lo que la escolástica y el dogma niegan es, precisamente, que el Periodismo sea capaz de dar un uso estético al lenguaje, lo que de ser así anularía sus potencialidades mismas, por cuanto el buen uso del lenguaje, es, por antonomasia, el elemento clave de la comunicación.

Sin deslindes necesarios, se ha aludido hasta el cansancio, en textos de redacción y técnicas periodísticas, como verdadero *vademecum* para este profesional: «Entre dos explicaciones elige la más clara; entre dos palabras, la más breve».

La observación de la profesora española Montse Quesada conserva plena vigencia: «[...] todavía son muchas las trabas con que trabaja el periodismo literario en su reivindicación de un espacio en la prensa diaria».<sup>11</sup> Por periodismo literario se debe entender, como precisa Otero, «el que no solo refiere la peripecia histórica, la coyuntura accidental, sino aquel cuyo texto se arraiga en un medio ambiente para expresar toda una circunstancia social y quienes la han vivido».<sup>12</sup>

El avasallante factor tiempo y la no menos presionante brevedad, son obstáculos nada despreciables para cuantos periodistas pretenden un modo personal de decir y hacer, o dicho con otras palabras, la búsqueda de perdurabilidad de sus trabajos.

**Superada ya como pura retórica la controversia sobre los géneros, lo verdaderamente importante sería plantearse el problema en términos de calidad comunicativa, «esa credibilidad que se obtiene por vías distintas entre la Literatura y el Periodismo».**

Paradójicamente, el obstáculo también puede devenir incentivo para huir de las estructuras o esquemas clásicos del lenguaje y estilo periodísticos, y adoptar procedimientos propios de la literatura. Porque no todas las rutinas productivas ejercen una influencia negativa. Para algunos —tal vez para los verdaderamente talentosos— las limitaciones o defectos se transforman dialécticamente en elementos que conducen a soluciones favorables. Elena Poniatowska aseguraba que el hacer una entrevista por día le había servido de «mucho aprendizaje para escribir novelas posteriormente».<sup>13</sup>

Pero los ejemplos de quienes transforman lo negativo en positivo, o asumen los esquemas como prácticas útiles a la larga, no erradican los problemas concretos inherentes al oficio periodístico, que están condicionados por fenómenos diversos, entre ellos la masividad del destinatario, la estandarización del lenguaje (impuesto especialmente por las agencias transnacionales de noticias) y los ritmos productivos de circulación.

Sin hacer inventarios demasiado formales, es posible apuntar los espacios «intrafronteras» donde Periodismo y Literatura navegan juntos «para descubrir la magia escondida en la vida cotidiana», según ha definido Eduardo Galeano.<sup>14</sup>

En esas zonas de encuentro, el periodista y el literato trabajan con la realidad, pero cada uno con su particular mundo de ficción y desde la índole de su actividad. Sus modos de aproximación a la realidad son semejantes —observación, vivencias, documentación—, aunque difieran sus modos de aprehenderla y referirla.

Para la obra literaria se dispone de más tiempo de elaboración y producción, no solo por una condición intrínseca a su naturaleza, en tanto el consumo del producto periodístico impone al flujo editorial un margen temporal mucho más breve y rápido.

Aun así, Carpentier veía la única diferencia entre el hacer periodístico y el hacer literario, en lo que él llamó «una cuestión de estilo».<sup>15</sup>

Conviene citar textualmente al gran novelista:

El periodista, habituado a ceñirse, habituado a decir lo más posible en el menor espacio de periódico, adopta lo que yo llamaría un estilo elíptico, un estilo apretado, estilo que consiste en suprimir toda disquisición, todo elemento ajeno al relato directo del hecho. [...] El novelista, en cambio,

tiene lo que podríamos llamar «el estilo analítico», que acepta la disquisición, la conclusión filosófica, el examen de un hecho visto en su totalidad. Luego, puede extenderse más, puede desarrollar más».<sup>16</sup>

Convergen Periodismo y Literatura en muchas técnicas e instrumentos; se separan en el estilo según el grado de subordinación de ambas expresiones al fenómeno estético. En el periodismo, la estética debe colocarse al servicio de la utilidad y de la funcionalidad de una comunicación eficaz.

El famoso —e indiscutido— «apego a los hechos», fidelidad a la verdad, no atañe de la misma manera a todos los géneros periodísticos ni debe ser aplicado a la totalidad de los recursos expresivos de que se valen los periodistas para su trabajo. Tal vez lo más sensato sería desestimar el par ficción-realidad y asumir la triada ficción-realidad-imaginación creadora.

Se puede y se debe seguir un principio general: que la trascendencia, a diferencia de lo que ocurre en la Literatura, el periodista debe obtenerla a partir de su apego a los hechos: tal es su destino como mediador; y que el Periodismo, a diferencia del arte, «no se desenvuelve en el campo de las duplicidades, sino en el de las certezas».<sup>17</sup>

Mas entender estos principios generales y querer aplicarlos en todas y cada una de las manifestaciones periodísticas, géneros, temas, autores, períodos de realización, contextos informativos y publicaciones, impediría comprender a García Márquez cuando afirmaba —opinión que ha reiterado sistemáticamente— que los métodos de elaboración del Periodismo y la Literatura «son diferentes, pero debían ser los mismos».<sup>18</sup>

También ello supondría interpretar comunidad por igualdad; hacer equivaler responsabilidades funcionales distintas y polarizar las coincidencias, lo cual sería tan erróneo como hacer tabla rasa de diferencias nítidas e importantes que, sin embargo, no convierten al Periodismo y a la Literatura en términos antagónicamente excluyentes.

En suma, superada ya como pura retórica la controversia sobre los géneros, lo verdaderamente importante sería plantearse el problema en términos de calidad comunicativa, «esa credibilidad que se

obtiene por vías distintas entre la Literatura y el Periodismo.»<sup>19</sup>

## El Nuevo periodismo: influencias y límites

El Nuevo periodismo —denominación del que surgió en los Estados Unidos en la década de los 60—, repercutió en los modos de contar las historias desde una óptica creativa y un quehacer profesional que utilizó conscientemente técnicas narrativas y expresivas propias de la actividad periodística y literaria.

Al tener en cuenta al Nuevo periodismo como referente, en torno a la polémica Periodismo-Literatura, es posible percibir la huella —casi siempre indirecta, como cabe suponer, pasadas tres décadas—, de algunos de sus procedimientos en la construcción y montaje de obras periodísticas de nuestros días.

La comprobación de este supuesto remitirá a aceptar, por lo menos, que, aunque este movimiento no haya significado una auténtica revolución literario-periodística a largo plazo, tampoco es posible negar que después de él se haya podido dar testimonio mediático de la vida real haciendo caso omiso de su existencia.

A tenor de lo expuesto, valdrá la pena detenerse un tanto en el itinerario histórico del Nuevo periodismo, en la medida en que ello permite ciertas puntualizaciones sobre aspectos a menudo tratados con excesiva ligereza.

El primer Nuevo periodismo norteamericano que los estudiosos han clasificado se gestó hacia finales del siglo XIX, cuando apareció el periódico de gran circulación que demandó una forma sucinta, económica, de trasladar las noticias; exigencia también determinada por la expansión —ya para entonces extraordinaria— de las agencias cablegráficas.

La necesidad de abaratar, a toda costa, cada palabra emitida, hizo nacer el *lead*, la pirámide invertida, esquemas que en la doctrina de la objetividad y en la división tajante de hechos y comentarios encontraron armónico cauce de desarrollo.

Ese Nuevo periodismo o Periodismo nuevo, como también se le llamó, tuvo sus exponentes máximos en Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst, los adalides del sensacionalismo.

Aquel periodismo amarillo, audaz, que no reparaba en prestigios consolidados, ya fueran privados o públicos, dominó la escena periodística norteamericana hasta los años veinte y afirmó, en el plano formal, un estilo narrativo pseudoliterario y pseudoperiodístico que en sus expresiones más extremas solo rendía culto al morbo de un lector cada vez más cercano a lo que hoy denominamos consumidor. El énfasis se ponía en lo

que pudiera atraer a las masas, en el relato sensacional, tildado de interés humano; lo que no impedía que figuras literarias y periodísticas de talla —Arthur Brisbane, Stephan Crane, Melville Stone— se enrolaran en las generalmente bien remuneradas redacciones de las publicaciones populistas.

Junto a los reporteros se alinearon los editores de periódicos —sobre todo de revistas— dedicados a la denuncia de casos de corrupción: impetuosamente proliferaron los *muckrakers* (escarbadores o recogedores de basura social), antecedente directo del periodismo de investigación más reciente y sensacional: el de los papeles del Pentágono y el caso Watergate.

Otro rediseño de los modos de hacer periodismo en los Estados Unidos sería el de los convulsos años 60, caracterizado por el libre y ecléctico empleo de técnicas literarias y por el empeño de «hacer posible un periodismo que [...] se leyera igual que una novela».<sup>20</sup>

Por generarse desde el epicentro de mayor influencia de la prensa internacional, pronto sería conocido, imitado, denostado o reverenciado en todo el mundo. Había nacido el Nuevo periodismo. Este cristalizará en un período histórico que, por la hondura y universalización de sus problemas, aún sigue suscitando reflexiones. Evocar sucintamente algunos de aquellos acontecimientos a la vuelta de más de treinta años, corrobora que el interés teórico por la «década prodigiosa» no es gratuito.

La Guerra de Vietnam, la expansión del rock, de las drogas psicodélicas, del movimiento *hippie*; la permisividad sexual, las protestas de los sectores marginados, especialmente los negros, que provocó la fulminante y masiva solidaridad de los estudiantes blancos de izquierda; los asesinatos de Kennedy, Malcolm X y Martin Luther King, Jr.; las multitudinarias manifestaciones pacíficas, marcan una etapa de profundas transformaciones económicas, sociales y políticas en los Estados Unidos, que tuvieron considerable repercusión en otras partes del mundo, donde se gestaban, a la vez, otros conflictos —la Primavera de Praga, el Mayo francés— tributarios de una misma época.

En el espacio cultural, esa problemática se hizo sentir cual reacción en cadena con el surgimiento, en el seno de la izquierda, del fenómeno denominado contracultura, como alternativa opuesta al proceso tecnocrático y la brutalidad de la cultura norteamericana dominante.

El porqué —o los porqués— de la ausencia de una expresión consecuente en el ámbito de la literatura norteamericana de ficción —especialmente en la novela— de semejante universo, tan caótico y terrible como maravilloso, ha sido objeto de diversas y profundas interpretaciones. En la misma medida, se han

argumentado las razones por las cuales, en ese período, el Periodismo asumirá la responsabilidad de atrapar y transmitir, con intención estética, las coordenadas de aquella espectacular realidad.

Victor Claudin afirma que «la realidad de la sociedad norteamericana superaba en aquellos años la capacidad imaginativa de los escritores»,<sup>21</sup> en tanto Wolfe admite, refiriéndose a ese lado de la vida estadounidense, «que se manifestó impetuosamente cuando a la opulencia norteamericana de la posguerra le saltó la válvula de seguridad», y que «a todo ello los novelistas sencillamente le volvieron la espalda, renunciaron por negligencia».<sup>22</sup>

La interpretación es interesante y ciertamente sugestiva, pero demasiado simple para ser verdad, o por lo menos, toda la verdad. El propio Wolfe se contradice cuando, al analizar el asunto en profundidad, reconoce la evaluación elitista que predominaba en torno a los literatos, y a los novelistas realistas en particular, quienes parecían rehuir el realismo social que irremediamente debían enfrentar para adentrarse en aquel *pandemonium* de los 60.

Las explicaciones más rigurosas en relación con esta aparente paradoja habría que inferirlas de la constatación, harto frecuente por demás, de que cada época genera un determinado tipo de periodismo, análisis que Alsina y el ensayista brasileño Genro Filho remiten a la categoría de lo singular.<sup>23</sup>

Ciertamente, los periodistas norteamericanos, al ocupar las «posiciones abandonadas», más que aprovechar una coyuntura, legitimaban las funciones sociales que prefiguran el Periodismo: «recoger, codificar y transmitir [...] mensajes que contengan información para la comunidad social, con una triple finalidad: informar, formar y entretener».<sup>24</sup>

La interpretación, reflejo, construcción y recreación de buena parte del mundo norteamericano de los 60 corrió, en efecto, a cuenta de los periodistas, entre los que, por cierto, era fácil encontrar una larga y fructífera tradición de reporteros que habían combinado a las mil maravillas Literatura y Periodismo: Stephan Crane, Ernest Hemingway, John Reed, John Hersey, Truman Capote. Porque justamente de Literatura y Periodismo se trataba. No por otra razón se llamó nuevos periodistas a quienes en el plano formal asumirían, como procedimiento para introducir sus relatos, las formas literarias más en boga, sin importar su complejidad o extravagancia, sobre la base de aquellas técnicas del realismo trabajadas por los novelistas, con Balzac y Dickens a la cabeza.

En el plano conceptual, los «nuevos periodistas», esta vez *exprofeso*, se rebelarían contra el mito de la objetividad periodística, con lo que propinarían uno de los golpes posiblemente más contundentes que la doctrina hubiera recibido nunca.

Crónicas, relatos, reportajes y un conjunto de otras obras bastante inclasificables en aquellos momentos —y aún ahora— comenzaron a aparecer en las páginas de las publicaciones más importantes, especialmente en revistas y suplementos, conformados en un estilo ecléctico, sorprendente, y sobre todo nuevo para los lectores.

Los sucesos eran narrados escena por escena, no histórica ni cronológicamente; las conversaciones se presentaban íntegramente, incluidos pausas y silencios, en largos, inacabables diálogos; cambiaba el presentador-narrador, que ya no sería siempre el mismo: el periodista; y de los personajes se ofrecía una información en extremo detallada de gestos, actitudes, pensamientos, recuerdos, marcas de productos, cifras de cuentas bancarias, a la manera de un atípico y atiborrante *curriculum*. Los nuevos periodistas, el Nuevo periodismo, estaban intentando expresar la vida lo más fielmente posible a como esta sucedía.

La proliferación de obras bajo este nuevo patrón, también llamado «periodismo en primera persona» —pues, incluso, introducía al periodista en lo expuesto como si fuera otro personaje—, tendría un momento culminante en 1966 con la publicación de *A sangre fría*, de Truman Capote, quien, insatisfecho con la etiqueta de Nuevo periodismo que le endilgaron de inmediato a su obra, prefirió denominarla «novela sin ficción». Otro momento crucial fue en 1968 cuando Norman Mailer publicó *Los ejércitos de la noche*.

*A sangre fría* significó para la obra de Capote la clásica consagración (las ediciones se sucedieron vertiginosamente); para la novela, lo que muchos críticos consideraron un «nuevo perfil»; para la norteamericana en particular, la esperanza del ansiado retorno a su Edad de Oro; para el Periodismo, la credencial que le faltaba para entrar limpiamente en el reino de la Literatura —y sentarse de tú a tú en la misma mesa, como decía Vargas Llosa—; para el Nuevo periodismo, el disparo que lo proyectó definitivamente como movimiento, escuela o corriente a la cual, más o menos, reconociéndola o no, seguirían los periodistas aquí y allá.

A partir de *A sangre fría*, devino mérito que las obras periodísticas se pudieran leer como novelas, y que en años recientes, por extensión, las influencias del Nuevo periodismo sigan reconociéndose: «De hecho, las mejores novelas latinoamericanas convivieron simultáneamente con otras como *A sangre fría*, *Los ejércitos de la noche*, *La noche de Tlatelolco*. La misma obra de Poniatowska se ha nutrido indistintamente de una y otra tendencias [se refiere al Nuevo periodismo y al realismo mágico] sin menoscabo de calidad», escribe el importante crítico y novelista mexicano Hernán Lara Zavala.<sup>25</sup>

**La interpretación, reflejo, construcción y recreación de buena parte del mundo norteamericano de los 60 corrió, en efecto, a cuenta de los periodistas, entre los que, por cierto, era fácil encontrar una larga y fructífera tradición de reporteros que habían combinado a las mil maravillas Literatura y Periodismo.**

No obstante el éxito arrollador de obras que en una medida u otra tributaban al Nuevo periodismo, este, desde los momentos iniciales de su aparición, había suscitado críticas fuertes y polémicas. Muy diversos han sido y son los cuestionamientos: desde suspicacias sobre su autenticidad, hasta rechazos absolutos de sus técnicas y, claro está, de sus posibles aportes. Ya recién salido de las prensas, las influyentes *The New York Review of Books* y *Columbia Journalism Review* lo bautizaron despectivamente como «forma bastarda» y «paraperiodismo».<sup>26</sup>

De vez en vez se renuevan las polémicas y rechazos tanto en los Estados Unidos como en otras latitudes. Hacia los 90, la *Revista de la Facultad de Comunicación Social*, de Panamá, recogía un trabajo del profesor Rafael Candanedo en el que se decía que Janet Cooke, la periodista norteamericana a quien se le retiró el Premio Pulitzer por un reportaje inventado, había construido su relato «amparándose en la escuela del Nuevo periodismo».<sup>27</sup>

Candanedo, no satisfecho con esta más que dudosa acusación, intercala una cita del clásico texto de Michael Johnson, «El Nuevo periodismo», que parece escrita a propósito del fallido reportaje, solo que el libro de Johnson apareció en 1975 y el trabajo de la Cooke es de 1979.

Al Nuevo periodismo se le criticó, y aún se le reprocha, por presentarse como nuevo cuando, ciertamente, su originalidad es discutible. Pero tal vez sea esto lo menos importante, como reconoce Wolfe, su más popular divulgador y exégeta: «Fue a finales de 1966 cuando se oyó hablar por primera vez a la gente del «Nuevo periodismo» [...] A decir verdad, jamás me ha gustado esa etiqueta. Todo movimiento, grupo, partido, programa, filosofía o teoría que pretenda ser «nuevo» no hace más que pedir guerra».<sup>28</sup>

Otro rechazo que han merecido los cultivadores del Nuevo periodismo se debe al excesivo empleo de la primera persona, del yo protagónico, que, en verdad, caracteriza algunas obras de estos realizadores.

En torno a los aportes del Nuevo Periodismo siempre se ha concertado un conjunto variopinto de opiniones. Las simplificadoras («mezcla de técnica literaria y reporterismo»)<sup>29</sup> las equilibradas («Esta forma

de hacer periodismo dejó buenas enseñanzas, aunque no todas las inventaron sus propugnadores, pero, al menos, fueron los primeros en «registrarlas»);<sup>30</sup> las despectivas («especie de sarampión infantil que ha afectado a buena parte del mejor periodismo occidental de los últimos diez años»);<sup>31</sup> las definitivas o negadoras («Nada nuevo bajo el sol»);<sup>32</sup> las elogiosas a ultranza («Ni por un momento adivinaron [los Nuevos Periodistas] que la tarea que llevarían a cabo [...] iba a destronar a la novela como máximo exponente literario».<sup>33</sup>

Otros autores, sin mencionar explícitamente al Nuevo periodismo, reconocen la legitimidad de emplear recursos de ficción, concretamente en la entrevista. La conocida periodista uruguaya María Ester Gilio afirma que, en la medida en que ella interviene para comentar lo que dice su entrevistado, introduce elementos ficcionales en su texto. En este sentido, responde al periodista Aníbal Para: «como en toda creación, hay ficción. Además, no es solamente lo que yo veo en el otro, porque ¿dónde está el límite entre lo que veo y lo que imagino? A partir de lo que uno ve, uno imagina».<sup>34</sup>

La explicación del procedimiento ilustra una influencia concreta del periodismo subjetivo (característico del Nuevo periodismo, al punto de que así también se le llamó) en las actuales modalidades de entrevista.

Para dar cuenta de la vida real, el Nuevo periodismo potenció una serie de recursos y «marcó un tránsito a nuevas concepciones del género, tanto de la crónica como de la entrevista».<sup>35</sup>

Uno de sus procedimientos clásicos, la inclusión del reportero como personaje de lo narrado, permitió una mayor libertad para recorrer el interior del personaje y el entorno físico, psicológico y ambiental de este.

Se acude a la primera persona para testimoniar las acciones y para desdoblarse como elemento protagónico de la historia en la que, por supuesto, el entrevistado sigue siendo el personaje principal, el centro del que emergen todas las bifurcaciones, como subtramas. La subjetividad permite certificar los «cambios de época», a través del estudio del personaje

presentado, por ejemplo, en el escenario de la vida cotidiana.

Las obras realizadas con técnicas del Nuevo periodismo pueden ser identificadas por el desarrollo de un discurso estético, la conjugación de las vertientes literaria y periodística; el amplio y universal balance informativo; la extensión espacial; los diálogos totales —que incluyen clima, detalles, situación—, una estructura en extremo flexible para dar cuenta de cambios de actitud o de ritmo; la atemporalidad; la prolija documentación y la búsqueda de información integral para documentar los *backgrounds*.

Si bien la ambición estética, inherente a las obras inspiradas en y por el Nuevo periodismo, se entrelaza con muchos rasgos y características de un género como la entrevista creativa, esta conexión ficcional no obliga a que una y otra manifestaciones abjuren de su fidelidad a la base testimonial y documental verídica. Los aportes y dotación de técnicas más evidentes se advierten en la aplicación de los recursos que emplean los periodistas para «estrechar el círculo de observación del entorno del entrevistado»,<sup>36</sup> uno de los procedimientos básicos del Nuevo periodismo: el *status* de la vida de las personas, y la intensidad del diálogo, revelado desde los comienzos de la nueva escuela como método principal.

El principio de un diálogo en el que era posible preguntar absolutamente por todo, para llegar a penetrar con exactitud en los pensamientos de otra persona, y añadir al resultado de las respuestas una indagación contextual tan profunda y abarcadora como la propia conversación, elevó el papel del reportero y le aportó, sin dudas, modos concretos y márgenes de libertad aún mayores para la decodificación del ser último del personaje.

*Hacer* que pase a primer plano humano la persona detrás de la palabra forma parte, sin duda, de las deudas contraídas con algunas técnicas, que estimuló este movimiento literario-periodístico (o periodístico-literario si se prefiere).

Como afirma Cantavella, refiriéndose a la posibilidad de que el entrevistado aparezca como realidad humana total ante los ojos y la comprensión del lector, esta actitud de globalidad «se ha visto potenciada por las aportaciones del Nuevo periodismo».<sup>37</sup>

También para Jorge B. Rivera esta corriente revalorizó el aporte del color, de la anotación de atmósferas y gestos, «rasgos reprimidos por la búsqueda exclusiva de la objetividad y la centralidad discursiva».<sup>38</sup>

En otro orden de relaciones influyentes, debía valorarse asimismo el empleo que los nuevos periodistas hicieron —muchas veces exagerado y arbitrario— de signos de puntuación, elementos tipográficos, onomatopeyas, interjecciones, tendientes a crear la ilusión de que una persona no solo hablaba, sino también

pensaba; recursos que, con debidos ajustes pero con igual intención, siguen utilizándose en muchas modalidades y géneros del Periodismo.

## Recursos periodístico-literarios

En el fecundo entrecruzamiento literario-periodístico que tiene lugar cuando se trata de aproximar visiones de la realidad afincadas en los hechos y no en el ámbito de la imaginación, de la ficción, se han ido desarrollando técnicas y recursos que, por su frecuencia y eficacia, también se inscriben con naturalidad en la metódica del Periodismo.

Con ellos, el periodista pretende construir lo que se ha dado en llamar una «verosimilización de la información», en la misma medida que interviene en la investigación de la realidad o de algunas de sus parcelas.

Como elementos que sirven, justamente, para apresar el entorno inmediato, estos son empleados por los escritores de ficción con fines más o menos semejantes a los de los periodistas: hacer más creíbles sus historias.

No debe resultar extraño que el periodista, en tanto escritor de esa lengua literaria especial, tome, cree y recree de cuantas expresiones le circundan. En definitiva, «el periodista es [...] un usuario de los métodos más diversos para documentar la realidad».<sup>39</sup>

De esta apreciación van a surgir, transformados en el contexto de la práctica periodística, técnicas y recursos que, en ocasiones, se originan incluso en el lenguaje cinematográfico (como el corte directo y el *flash back*) o en el teatral. Estos recursos no se pueden aplicar mecánicamente; tampoco en todos los géneros son pertinentes. Pero si algunos se avienen más con el artículo o con el reportaje, ello no los excluye de ser utilizados también en otros géneros, solo que requerirán de una adaptación creativa.

Los periodistas siempre han de tener en cuenta que sus métodos y técnicas están en función del receptor, de la fluidez comunicativa y del objetivo de información entre otras condicionantes de primer orden. En resumen, sin atender dichas exigencias comunicativas no es posible determinar la pertinencia y oportunidad de un recurso u otro.

Se alude con mucha frecuencia a los «recursos y técnicas periodísticos», pero cuando se intenta la búsqueda y precisión consecuentes, la mayoría de los estudiosos no van más allá, por ejemplo, del *lead*, la pirámide invertida y los cuatro conocidos procedimientos del Nuevo periodismo que Wolfe

menciona en su libro. Los especialistas tampoco hacen distinciones puntuales de carácter metodológico.

He tomado referencias de autores que han incursionado en el tema desde ópticas docentes, periodísticas y literarias, aun cuando esas menciones sean —como en muchos casos han sido— indirectas; así como la revisión y comprobación sistemática de ejemplos en materiales de prensa, para organizar un listado de procedimientos típicos de la prosa periodística que son el fruto del dialéctico intercambio aludido entre Literatura y Periodismo.

- Privilegia el presentismo.

Ello otorga actualidad al relato, al destacar el aquí y ahora de los sucesos, comentarios, informaciones, mediante la precisión temporal-cronológica explícita o implícitamente. Propio del reportaje.

- Combina lo significativo con el detalle marginal.

Confiere mayor verosimilitud a lo que se transmite; el autor selecciona algún elemento secundario que dote de mayor realismo a su narración. Característico de entrevistas y reportajes.

- Introduce términos comunes, coloquiales.

Mantiene lo que se ha llamado «familiarización con el lector»; aparecen vocablos de uso común intercalados en la exposición. Frecuente en reportajes, entrevistas y ciertos comentarios.

- Imprime tono confidencial.

De este modo se hace partícipe al lector de las tesis o ideas expuestas, con lo que se logra su confianza. Se emplea mucho en la columna, y se caracteriza por el uso de la primera persona del singular.

- Describe el proceso visual de la conversación o del suceso.

Sirve para situar el contexto ambiental, psicológico y referencial que las respuestas no pueden ofrecer plenamente. Recurso propio de la entrevista.

- Incluye anécdotas.

Así se consigue humanizar y amenizar los relatos. Se emplea en la mayoría de los géneros narrativos.

- Emplea tono coloquial y detalle cotidiano.

Con este recurso es posible establecer diálogo con el receptor. Muy usual en géneros narrativos y también en algunos de opinión.

- Presenta directamente.

Resulta eficaz para lograr claridad. Posibilita también la argumentación lógica. Característico de la información; frecuente en los géneros narrativos y de opinión.

- Introduce los elementos de consecuencia de lo que se narra o expone.

Permite dar cierta gratificación al lector. Con este recurso se tiende a «resolver» los problemas planteados. Su empleo es general.

- Destaca la singularidad de los hechos y/o asuntos.

Es un procedimiento que busca atraer atención y dotar de originalidad lo expuesto, por eso es frecuente que se incluyan datos paradójicos cuando no contradictorios. Propio de géneros narrativos y opináticos.

- Codifica los elementos resumidos de una realidad.

El lector, desde las primeras líneas, dispone rápidamente de una aproximación al hecho o asunto que se presenta. Es la técnica del *lead*, propia de la información noticiosa.

- Utiliza la repregunta.

Para disentir de la fuente, o para profundizar, aclarar y destacar sus respuestas, el periodista re-plantea, desde otro ángulo, la misma interrogación. Técnica propia de la entrevista.

- Apoya las afirmaciones e informaciones con citas de protagonistas, criterios de expertos o de autoridad, testigos.

Útil cuando es necesario reforzar la credibilidad de lo expuesto, su veracidad y objetividad. Muy empleado en informaciones, también en el resto de los géneros.

- Apunta detalle revelador.

Es un recurso que permite revelar el aspecto insólito o significativo. Aunque puede aparecer en cualquier género, se utiliza mucho en el reportaje.

- Alterna frases cortas con frases largas.

Conserva el ritmo de la lectura y contribuye a que no se pierda el interés por la exposición. Propio de relatos y exposiciones opináticas.

Provenientes del periodismo gráfico pudieran citarse el empleo de sumarios, listas o recuentos que ofrecen comodidad a la lectura y favorecen los pases en las transiciones inter-párrafos. De las aportaciones estrictamente literarias, debemos destacar el monólogo en reportajes, entrevistas y otros géneros que se valen del relato oral, y la retroperspectiva (muy enriquecida por el lenguaje cinematográfico) como procedimientos que han sido aprovechados y re-elaborados por la prosa periodística.

La relación anterior, obviamente no definitiva, intenta ilustrar las reflexiones hechas a lo largo de este trabajo en cuanto a la pertinencia —inevitable— del trasvase de técnicas y procedimientos entre Periodismo y Literatura. Pero no solo porque ambas actividades compartan el común territorio de la lengua, sino debido a un hecho que parece todavía más decisivo: que el destinatario actual de los medios es un receptor cualitativamente superior por su acceso y permanente contacto con una gama muy variada de manifestaciones



Miriam Rodríguez Betancourt

comunicativas; un receptor, pues, que demanda formas distintas, sugerentes y nuevas de contar.

## Notas

1. Eduardo Galeano, «Las huellas de la pelea», *Casa de las Américas*, n. 174, a. 29, La Habana, 1989, p. 100.
2. Carlos Monsivais, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, segunda edición, Ediciones ERA, México, 1985, p. 13.
3. Earle Herrera, *Del ensayo al reportaje. De un género a otro*, Ediciones ELDORADO, Caracas, 1991, p. 75.
4. Miguel Rodrigo Alsina, *La construcción de la noticia*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1989, p. 185.
5. Paul Jonhson, «Periodistas e historiadores», *The World*, Londres, 11 de marzo de 1990, p. 4.
6. Eugenio Coseriu, «Información y literatura», *Comunicación y Sociedad*, v. III, n. 1 y 2, Navarra, 1990, pp. 185-200.
7. Lisandro Otero, citado por Agenor Martí, *Hablar con ellos*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1985. (Diez años después Otero le dirá a la periodista mexicana Adriana Padilla que «la estructura del Periodismo, en una entrevista, un reportaje, también auxilia en el andamiaje para formar una novela». «Quizás sea cierto que soy un hombre de transición», *Excelsior*, México, 23 de julio de 1995, p. 7.
8. Tom Wolfe, *El Nuevo Periodismo*. Editorial Pablo, La Habana, 1989, p. 32.
9. Earle Herrera, ob. cit., p. 16.
10. Paco Ignacio Taibo II, «Notas sobre un curso de periodismo en La Habana» *Boletín SIC*, n. 1, La Habana, 1988, p. 22.
11. Montse Quesada, *La entrevista. Obra creativa*, Mitre, Barcelona, 1984, p. 11.
12. Lisandro Otero, citado por Agenor Martí, ob. cit., pp. 138-9.
13. Elena Poniatowska, «Periodismo, oficio que requiere humildad», *Boletín NTX*, n. 6, México, junio de 1992, p. 12.
14. Eduardo Galeano, ob. cit., pp. 90-1.
15. Alejo Carpentier, *El periodista, un cronista de su tiempo*, Editorial Pablo, La Habana, 1989, p. 4.
16. *Ibidem*, pp. 4-5.
17. Eduardo Ulibarri, *Idea y vida del reportaje*, primera edición, Trillas, México, 1994, p. 110.
18. Gabriel García Márquez, «Entrevista» en *Prisma*, a. 34, n. 12, La Habana, 1976, p. 12.
19. Alex Fleites, «Prólogo», en Leonardo Padura, *El viaje más largo*, Ediciones Unión, La Habana, 1994, p. 12.
20. Tom Wolfe, ob. cit., p. 7.
21. Víctor Claudin, citado por Sebastia Bernal y Luis Chillón, *Periodismo informativo de creación*, Mitre, Barcelona, 1985.
22. Tom Wolfe, ob. cit., p. 27.
23. M. Rodrigo Alsina, ob. cit., p. 177; Filho Adelmo Genro, *O segredo da pirâmide invertida. Pra uma teoria marxista do jornalismo*, Editorial Tche, Barcelona, 1987, p. 60.
24. Eugenio Castelli, *Manual de periodismo*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1981, p. 14.
25. Hernán Lara Zavala, «Nuevo periodismo y novela latinoamericana», *La Jornada Semanal*, n. 122, México, D.F., 13 de octubre de 1991, p. 33.
26. Tom Wolfe, ob. cit., p. 10.
27. Rafael Candanedo, «Nuevo periodismo: ¿fabular o informar?», *Boletín SIC*, a. II, n. 7, La Habana, octubre de 1989, p. 57.
28. Tom Wolfe, ob. cit., p. 21.
29. E. Ulibarri, ob. cit., p. 52.
30. E. Herrera, ob. cit., p. 68.
31. José Luis Martínez Albertos, *Curso general de redacción periodística. Lenguaje, estilos y géneros periodísticos en prensa, radio, televisión y cine* (edición revisada), Paraninfo, Madrid, 1992, p. 385.
32. Alejandro Iñigo, *El periodismo literario*, Ediciones Gernika, México, D. F., 1988, p. 117.
33. Tom Wolfe, ob. cit., p. 7.
34. María Esther Gilio, «Preguntando a la preguntona», *Chasqui*, n. 48, Quito, abril de 1994, pp. 67-70.
35. Leonor Arfuch, *La entrevista. Una invención dialógica*, primera edición, Paidós, Buenos Aires, 1995, p. 103.
36. M. Quesada y Eric Frattini, *La entrevista. El arte y la ciencia*, Editorial Eudema S. A., Madrid, 1994, pp. 296-7.
37. Juan Cantavella, *Manual de la entrevista periodística*, Ariel S. A., Barcelona, 1999, p. 65.
38. Jorge B. Rivera, *El periodismo cultural*, Paidós, Buenos Aires, 1995, p. 130.
39. E. Ulibarri, ob. cit., p. 60.

© TEMAS, 2000.