



El periodista es un cazador.

Su labor implica largas horas al acecho;  
sus jornadas no tienen horario: pueden prolongarse  
hasta el amanecer, o iniciar en él.

Contra el analfabetismo regresivo que promueven los medios electrónicos, la cultura de la imagen y las "ciencias de la comunicación", Federico Campbell reivindica en este libro el carácter formativo de la educación literaria en los estudiantes de periodismo, y la escritura como una de las formas más eficaces de organizar el pensamiento y la crítica.

Esta obra expone las facetas más variadas del quichacer periodístico, su método de trabajo, su ética casi caballeresca, su pasión y su función vital en la sociedad.

Federico Campbell (Tijuana, 1941) es autor de novelas y ensayos, entre los que se encuentran: *La clave Morse*, *Transpeninsular*, *La memoria de Sciascia*, *Post scriptum triste* y *La invención del poder*. En 1995 obtuvo la beca J. S. Guggenheim.

ISBN: 968-19-0948-8



ALFAGUARA

Serie circular

9 789681 909482

Federico Campbell



## Periodismo escrito

Serie circular

ALFAGUARA

# Periodismo escrito

## Federico Campbell

The collage consists of several newspaper clippings from the Mexican newspaper 'El Universal'. One prominent clipping features the title 'periodismo se Kapuscinski' and includes a photograph of Ryszard Kapuscinski. Another clipping shows a person in a dynamic pose, possibly dancing or running, with the text 'Ó el inicio de Jazz'. Other smaller snippets provide quotes and snippets from Campbell's work, such as 'el periodismo se reduce a la de Washington' and 'es la función vital en la sociedad'. The overall theme is the critical and journalistic nature of Campbell's writing.

ALFAGUARA

*Federico Campbell*

*Periodismo  
escrito*

ALFAGUARA  


Serie Circular

PERIODISMO ESCRITO  
D.R. © Federico Campbell, 2002

De esta edición:

D.R. © Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de C.V., 2002  
Av. Universidad 767, Col. del Valle  
México, 03100, D.F. Teléfono 5420 7530  
[www.alfaguara.com.mx](http://www.alfaguara.com.mx)

- Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.  
Calle 80 Núm. 10-23, Santafé de Bogotá, Colombia.
- Santillana S.A.  
Torrelaguna 60-28043, Madrid, España.
- Santillana S.A.  
Av. San Felipe 731, Lima, Perú.
- Editorial Santillana S.A.  
Av. Rómulo Gallegos, Edif. Zulia 1er. piso.  
Boleita Nte. 1071, Caracas, Venezuela.
- Editorial Santillana Inc.  
P.O. Box 5462 Hato Rey, 00919, San Juan, Puerto Rico.
- Santillana Publishing Company Inc.  
2043 N.W. 82 th Avenue 33122, Miami, Fl. E.U.A.
- Ediciones Santillana S.A. (ROU)  
Constitución 1889, 11800, Montevideo Uruguay.
- Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.  
Boulevard 3860, 1437, Buenos Aires, Argentina.
- Aguilar Chilena de Ediciones Ltda.  
Dr. Aníbal Ariztía 1444, Providencia, Santiago de Chile.
- Santillana de Costa Rica, S.A.  
La Uruca, 100 mts. Oeste de Migración y Extranjería, San José Costa Rica.

Primera edición: septiembre de 2002.

Más sobre Federico Campbell y su obra en:  
[www.paginadeautor.com](http://www.paginadeautor.com)

ISBN: 968-19-0948-8

D.R. © Diseño de cubierta: Eduardo Téllez

Impreso en México.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte,  
ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma,  
ni por ningún medio, sea mecánico, fotográfico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia u cualquier otro, sin el permiso previo, por escrito, de la editorial.

*A Federico Campbell Peña*

## Índice

Introducción . . . . .	13
Géneros periodísticos . . . . .	17
Nota informativa o noticia . . . . .	21
La entrevista . . . . .	31
La entrevista escrita . . . . .	45
La fidelidad al entrevistado . . . . .	51
Entrevistador entrevistado . . . . .	55
La crónica . . . . .	65
El reportaje en la práctica . . . . .	69
El ensayo-reportaje . . . . .	77
El artículo de fondo . . . . .	85
La columna . . . . .	91
La reseña . . . . .	99
El editorial . . . . .	103
El "nuevo periodismo" . . . . .	109
A sangre fría . . . . .	119
Viajar solo . . . . .	123
Periodismo heterodoxo . . . . .	133

Enseñanza del periodismo.....	139
Periodismo de investigación .....	151
Hacer el vacío .....	163
La verdad periodística .....	185
El juez y el periodista .....	189
Caballeros andantes.....	193
El peligro de la frequentación .....	197
Un periódico imaginario.....	203
Contra el periodismo.....	215
García Márquez, periodista .....	227
<i>Post scriptum triste</i> .....	231
El gusano y la mariposa.....	235
La enseñanza de Sciascia .....	245
El libro reportaje.....	253
La frontera del lenguaje.....	263
El monstruo mediático .....	275
Biblioteca mínima .....	289

*Cuando un día pasa, deja de existir.  
 ¿Qué queda de él? Nada más que una historia.  
 Si las historias no fueran contadas o los  
 libros no fueran escritos, el hombre viviría  
 como los animales: sin pasado ni futuro,  
 en un presente ciego.*

ISAAC BASHEVIS SINGER

## Introducción

Un libro de periodismo, que se pretende auxiliar de la enseñanza y el autoaprendizaje, está obligado a cubrir las nociones más elementales del oficio (las concernientes a los géneros periodísticos clásicos, por ejemplo) pero al mismo tiempo puede también proponerse como una apuesta en favor de la buena escritura y el gusto por el idioma y, además, como una reflexión sobre los medios actuales de comunicación y el papel que tienen en nuestra percepción del mundo.

El periodista es un cazador, alguien que establece conexiones: relaciona hechos e ideas, escoje datos con rigor y criterio, comprueba las fuentes, interpreta el acontecimiento y organiza por escrito lo mejor que puede su texto para disfrute del lector. Algo semejante, pero según otras reglas, hace el escritor, que es un agricultor y vive en un ritmo mental más lento que el del periodista siempre acelerado por la presión de los hechos y el tiempo.

La crónica y el reportaje —a diferencia de la pura invención literaria— tienen como referentes más inmediatos los hechos y los testimonios verificables. Por mucha fantasía que pudiera traslucirse en la percepción del periodista y en las

versiones de los entrevistados, la norma es que el redactor se limite en lo posible a los datos y no se valga de la convención de la mentira, propia de la literatura. Otra cosa es la imaginación periodística, que tiene su propia normatividad: la pasión por el acontecimiento, la sensibilidad y el respeto ante cualquier ser humano, la capacidad de descubrir en las sociedades historias de interés colectivo, las ideas para realizar reportajes. Ésa sería la invención del periodismo, que tiene sus propias leyes: preguntar, inquirir, ir al fondo de las cosas, sentir el pulso del momento. El periodismo tiene su propio estatuto legal y estético: no necesita de la respetabilidad de la literatura.

Aunque de 1967, la entrevista con Alex Haley sigue teniendo vigencia y comparece ante el posible lector como una instancia en la que, mientras se exhibe el desarrollo escrito de una interlocución periodística, también se viaja por el universo de realizaciones y frustraciones que conoce el periodista en su trato con la página en blanco o con el poder. Del "nuevo periodismo" se da cuenta aquí por el papel histórico —el viraje estilístico— que tuvo en los años 60 y porque ilustra ejemplarmente la disyuntiva entre periodismo y literatura.

En el capítulo sobre deontología periodística, en lo que se quiere pensar es en un sistema de convicciones personales y deberes sin los cuales la labor del periodista no tiene razón de ser: un pacto no escrito entre los periodistas y el resto de los ciudadanos, porque el periodismo es un derecho civil.

En el tramo reservado a la enseñanza del periodismo se quiere reivindicar la educación literaria

como una de las más imaginativas y afortunadas opciones para organizar el pensamiento por escrito, pues no en otra cosa consiste el *mester* de periodista. La idea es que el periodismo es una profesión en sí misma cuyo currículum multidisciplinario puede enriquecerse con materias procedentes —es decir, convergentes— de la historia, la semiótica, la filosofía política, la sociología, la economía; el derecho civil, constitucional, penal, internacional y administrativo; no menos que del aprendizaje de idiomas, la composición literaria y el estudio de la narrativa (la novela de siglo XIX, por ejemplo, y la novela moderna a partir de James Joyce, Marcel Proust y Juan Rulfo).

Tal vez no resulte pueril proponer al periodista la escritura de libros como tarea paralela a la de su fugaz quehacer cotidiano. La concentración en un libro le permitirá conocer el placer de la escritura: actuar como su propio jefe, con mayor libertad, pues tendrá para realizarlo todo el tiempo que necesite, y podrá conseguir mayor densidad y profundidad en los temas que trate.

En una época en que hay una tendencia a la baja en los medios de comunicación impresos —a tal grado que muchos periódicos, por su escaso tiraje, empiezan a dejar de ser masivos—, resulta ineludible la reflexión sobre los medios audiovisuales que se interponen en nuestra percepción del mundo y de nuestra época y que afectan nuestra interpretación de los acontecimientos.

"Las imágenes son mucho más aptas —dice Fernando Savater— para comunicar acciones o des-

bordamientos pasionales que razonamientos. La televisión ofrece formas seductoras como la expresividad no verbal, los gozos y las sombras del cuerpo a cuerpo, la catarata visual y rítmica del videoclip, pero el periodismo escrito tiene el propósito de civilizar, contrapone a la sensación el pensamiento y a la imagen subyugadora el sentido."

## Géneros periodísticos

Las diferentes formas de expresión periodística suelen catalogarse en géneros no sólo por razones de orden didáctico (para enseñar y aprender algo son útiles las clasificaciones) sino porque cada una de esas formas necesita de un lenguaje específico. Sucede en el periodismo como en la literatura: cada uno de los géneros literarios (novela, cuento, ensayo, poesía, teatro) requiere de un lenguaje particular. La elección del género depende del tema, de la circunstancia, de lo que quiere decir el periodista y del efecto comunicativo que pretende producir.

En los diversos manuales de redacción periodística cada autor propone una clasificación distinta de los géneros periodísticos, pero esencialmente coinciden en cinco:

1. Nota informativa o noticia.
2. Entrevista.
3. Crónica.
4. Reportaje.
5. Artículo (reseña, editorial, columna, artículo de fondo).

A lo largo de su historia, el periodismo o lo que muy al principio era una simple relación de los

hechos expuesta en sentido cronológico y del modo más natural posible —como hacían los cronistas de Indias o los autores de cartas de relación, Cristóbal Colón y Hernán Cortés entre ellos— ha ido actualizando sus modos de expresión y encontrando formas nuevas. Un cambio muy significativo fue la irrupción de las agencias noticiosas y la industrialización de la prensa en el siglo XIX.

Por razones de tiempo y de economía el servicio del telégrafo eléctrico podía interrumpirse en los primeros minutos y no reanudarse y, por otra parte, su costo aumentaba a mayor abundancia de palabras. Los redactores de las agencias inventaron entonces la estructura de la nota informativa: el *lead* o entrada y la pirámide invertida que imponía una jerarquización de los datos en forma decreciente, es decir, de más a menos, de mayor a menor importancia en el orden progresivo en que se iba dando la información. Así, se fue estableciendo un estilo telegráfico de máxima economía verbal impuesto por la concreción de la clave Morse.

Esta evolución del lenguaje periodístico pronto se hizo costumbre en los lectores. Fue cediéndose poco a poco a un estilo más impersonal y, en lo posible, objetivo. Los redactores de las agencias distribuidoras de noticias (la estadounidense Associated Press es de 1844 y la británica Reuters de 1857) fueron imponiendo un código, una convención o una verdad periodística: la relación más justa posible entre el hecho o lo dicho y lo escrito. Se estableció así el primer género periodístico: la noticia.

Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, el lenguaje periodístico y la relación diaria entre

periodistas y lectores van discerniendo los géneros: la entrevista, el reportaje, la crónica, el artículo de fondo, el editorial y la reseña que, aunque más menos objetivos y más interpretativos que otros, se distinguen cada vez más de la forma literaria y tienen como fin principal transmitir información. Los lectores tienen acceso al código periodístico e identifican muy bien cada uno de los géneros, tal y como el espectador se fue habituando al lenguaje cinematográfico.

Sin embargo, escribe Juan Gargurevich, la pasión norteamericana por la objetividad, la exactitud, alcanza su clímax en los años 40, para iniciar después, en plena Segunda Guerra Mundial, una lenta transformación hacia formas más imaginativas del periodismo, es decir, técnicas de redactar que aportan un mayor contexto social, político e histórico a los lectores. Los diarios empiezan a asimilar la influencia del periodismo llamado interpretativo que desarrollan revistas como *Time* y *Newsweek*.

En las últimas décadas del siglo XX, hacia 1967 por ejemplo, cuando Truman Capote publica *A sangre fría* (una novela "sin ficción"), empieza a sentirse cierta incomodidad en los periodistas norteamericanos como Tom Wolfe que estaban hartos de las convenciones de la objetividad y la imparcialidad tradicionales y, a partir de entonces, los llamados géneros pasaron a fundirse y a confundirse.

El profesor peruano Juan Gargurevich admite que una de las características de este oficio ha sido precisamente la negativa persistente a ser encasillado en fórmulas inamovibles y que la única

regla fija del periodismo es que no hay reglas fijas. Siguiendo la pauta de los artistas plásticos que primero aprenden las reglas para después violarlas de una manera original y creativa, el periodista de los años 70 opta frecuentemente por el "nuevo periodismo" en el que se desvanecen las diferencias entre los géneros. Las entrevistas entran en el reportaje y el reportaje se integra libremente en una crónica que asimila todos los recursos de la narrativa literaria: la descripción, los diálogos, la nota de ambiente, el retrato de personajes. No importan los géneros, dice el novelista E.L. Doctorow, lo único que hay es narrativa.

Pero por mucho que retornen al periodismo diario antiguos géneros como la crónica, despreciados por muchos años, siguen siendo básicos para el estudio del periodismo como oficio aquellas técnicas que surgieron a fines del siglo XIX y que se difundieron explosivamente.

### Nota informativa o noticia

Entre los géneros periodísticos quizás éste es el que menos permite el protagonismo del reportero, que debe hacerse a un lado y procurar la mayor fidelidad a lo que dice el entrevistado. Normalmente se escribe en tercera persona, en tiempo pasado o en presente, de manera sucinta y clara, utilizando las palabras de la tribu (las más sencillas y comunes a toda la gente), sin opiniones ni adjetivos del redactor, y respondiendo a las cinco preguntas de la tradición aristotélica: quién, qué, dónde, con ayuda de quiénes, por qué, de qué modo y cuándo. Aristóteles (284-322 a. C.) llamó "tópica" a este método expositivo de la *inventio* retórica porque para recordar algo basta recordar el lugar que ocupa. Los elementos de la argumentación son lugares o *topoi*.

Helena Beristáin escribe que "en la antigüedad existen lugares comunes a los tres géneros del discurso oratorio, y lugares propios de cada género. En general, los lugares constituyen categorías de argumentación, relacionadas no sólo con la retórica sino también, y sobre todo, con la lógica".

Una noticia es una información de interés público o colectivo, inédita y de actualidad absoluta. En su manual *Normas básicas*, la agencia

española EFE asienta que información es "todo aquello que, por su novedad, interés e importancia, sea *noticiable* y merezca, en consecuencia, ser emitido a través de las líneas de la Agencia".

Sin embargo, la noticia es algo que todos los días debe ser evaluado por el periodista como digno de ser publicado. ¿Qué es noticia? Esta pregunta se la hacen cotidianamente los profesionales de la información. Toda la formación y toda la práctica y toda la experiencia de un periodista están encaminadas a afinar su sentido de lo que es noticia.

"Es imposible definir con exactitud lo que es una noticia, porque la tarea más delicada de la profesión periodística consiste precisamente en eso: en definir, día a día, lo que es noticia y lo que no es", escriben Carlo de Martino y Fabio Bonifacci en su *Dizionario pratico di giornalismo*. La definición de noticia no es estática sino dinámica, no es una síntesis intelectual sino una actividad cotidiana.

Cuando estos autores italianos afirman que una noticia es un hecho poco usual, en realidad reproducen el criterio de la escuela norteamericana de que lo "*noticiable*" es todo aquello que sale de lo normal o es disfuncional en el sistema. Un perro que muerde a un hombre no es noticia, pero un hombre que muerde a un perro sí es noticia. La idea es que como un periódico no puede publicar todo lo que sucede, el criterio ha de ser lo extraordinario o lo excepcional de un hecho.

En la redacción de la noticia es recomendable, en principio, seguir la estructura más elemental de la frase en castellano, es decir: sujeto, verbo y predicado, pero este orden puede alterarse si en

el desarrollo de la nota se vuelve muy repetitivo y si así lo requiere la creatividad del redactor. Una información, según EFE, "debe estar redactada de manera precisa, correcta, concisa, clara, imparcial, atractiva, pulcra y sencilla".

Si bien una noticia se presenta en el periódico con un titular o una encabezado, antes o después de un sunario o una secundaria explicativa, el cuerpo propio de la nota se compone de una entrada, un desarrollo y un remate.

La entrada o *lead* es un resumen en el que se destaca lo más sobresaliente e interesante de la noticia. En el desarrollo de la nota se van incluyendo en orden decreciente de importancia todos sus elementos y antecedentes hasta completar la información sin presuponer que el lector ya está enterado de algunos datos (en el periodismo la cantidad es riqueza y es calidad: entre más informaciones se revelen más rica será la nota). El remate anuncia al lector el final de la noticia, la conclusión que con un buen recurso de estilo puede aludir a la entrada de la nota, resumir con otras palabras su sentido y conseguir una circulabilidad que cierre y amarre toda la exposición.

De preferencia con frases cortas, y siempre atendiendo a los imperativos de precisión, corrección, claridad e imparcialidad, la nota informativa o noticia se construye en sentido inverso al de la tragedia clásica aristotélica (la que el estagirita propone en su *Pérfica*). No prosigue la secuencia planteamiento-desarrollo-desenlace. Al contrario: empieza por el desenlace, con una frase concisa (entrada) que resurte lo esencial de la información, y luego procede al planteamiento y al desarrollo.

El cuerpo de la noticia se desenvuelve según la fórmula tradicional de la pirámide invertida (que más bien es un triángulo equilátero de cabeza) impuesta por los redactores de las primeras agencias noticiosas en el siglo XIX. El redactor va escribiendo de más a menos, en orden de importancia desvaneciente, para el caso de que en cada periódico se necesite cortar por razones de espacio. La subordinación al orden cronológico es inadecuada y confusa para una narración periodística. La estricta secuencia temporal sólo es admisible en la cronología de un suceso. Sin embargo, Álex Grijelmo siente que la pirámide invertida ya no es imprescindible en nuestro tiempo de computadoras.

Antes del sistema de la pirámide invertida, las notas se redactaban en sentido cronológico: en sucesión temporal sin destacar al principio el rasgo sobresaliente del hecho. Los redactores de las agencias, por la inseguridad técnica de las transmisiones y por economía de tiempo, fueron imponiendo poco a poco la estructura de la nota informativa. Se estableció la norma de anunciar de entrada el tema del despacho, por si se interrumpía la comunicación alámbrica, para después enviarla completa.

El siguiente es un ejemplo de la forma convencional en que se redacta una nota informativa de agencia noticiosa:

#### UNA VETERINARIA CASTRÓ A TRES JÓVENES QUE LA VIOLARON

BELGRADO, 22 de mayo (AFP). Una joven veterinaria yugoslava consiguió castrar como ani-

males a tres individuos que la habían violado, según el semanario *Politika Ilustree*.

Aunque señaló no poder garantizar la veracidad de la venganza, el periódico dijo que es una historia de la que se habla mucho en la región de Backa, cerca de Belgrado.

Según esas versiones, la víctima, veterinaria de profesión, transportó un día a tres jóvenes que esperaban un medio de locomoción en una carretera.

Los individuos la violaron uno tras otro. Ella, en vez de gritar, dio la impresión de que estaba encantada y, para probarlo, invitó a sus agresores a tomar una copa en su casa.

Una vez llegados, les sirvió una bebida donde había diluido un poderoso somnífero.

Cuando los tres violadores quedaron profundamente dormidos, la veterinaria sacó instrumentos que normalmente emplea para tratar animales y, sin prisa, les extirpó todas sus posibilidades físicas de tener otras aventuras galantes.

En su cuento "El Aleph" Jorge Luis Borges hace esta observación elocuente: "Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es."

Borges nos recuerda que pensamos, hablamos y escribimos *sucesivamente*, porque estamos insertos en una temporalidad y porque el lenguaje y la escritura son progresivos. Esto no quiere decir que toda redacción deba ser cronológica, mucho menos la periodística. Se sabe que la memoria, el proceso de recordar, no siempre obedece al orden cronológico. Lo mismo sucede con la narración cinematográfica.

La composición de la nota informativa, pues, tiene sus reglas, y una de ellas, la principal, es que se invierte el orden de sus componentes y el final de la pequeña historia es su principio.

En la novela de aventuras y en el cuento clásico infantil el clímax se sitúa al final. Sólo en el último momento el Lobo se come a Caperucita. Esa es la conclusión del relato. Si en el cuento policiaco tradicional (el que tiene como sustento un enigma) la identidad del asesino se reserva para el último párrafo, en la nota periodística ha de empezarse por revelar su nombre y todos sus datos cuanto antes, en las primeras líneas. Así, al informar sobre un partido de beisbol, antes de referir los pormenores del juego, el cronista debe empezar por establecer cuál equipo ganó y cuál perdió.

La novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, concluye con el asesinato del cacique por uno de sus hijos. Sólo en la última página ocurre la muerte del personaje: "Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras."

Una nota periodística sobre el mismo hecho rezaría de la siguiente manera:

**COMALA, 3 de mayo (AFP).** El cacique mexicano Pedro Páramo fue asesinado hoy por uno de sus hijos, Abundio Martínez, quien ya se encuentra preso.

Pedro Páramo descansaba a la entrada de su hacienda de la Media Luna cuando Martínez, uno de los numerosos hijos que tuvo con diversas mujeres de la región, lo atacó a cuchilladas.

Damiana Cisneros, cocinera del hombre fuerte de la localidad, dijo que Abundio Martínez se había presentado por la mañana en la Media Luna para pedir a don Pedro una ayuda y que éste se la había negado. Desesperado, Abundio Martínez necesitaba dinero para enterrar a su esposa que acababa de fallecer. Al caer la tarde, y en completo estado de ebriedad, el hijo del cacique volvió a la hacienda para matar a su padre.

A través de las respuestas a las preguntas *qué, quién, cómo, cuándo, dónde y por qué*, se quiere establecer el hecho, el sujeto, la forma, el momento, el lugar, y la causa alrededor de un acontecimiento noticioso.

Sin embargo, como se dice en el *El País. Libro de estilo*, "el primer párrafo no debe contener necesariamente (aunque sí es conveniente) las clásicas respuestas a las preguntas qué, quién, cómo, dónde, cuándo y por qué. Estas seis respuestas pueden estar desgranadas a lo largo de la información, lo cual requerirá dos o, quizás, tres párrafos, pero siempre según la mayor o menor importancia que cada una de ellas tenga en cada caso".

#### DESPIADADO ATAQUE DE ABEJAS AFRICANAS EN TIXTLACINGO

Rafael Rivera, corresponsal.

**COYUCA. DE BENÍTEZ, Gro., 25 de junio.** Cuando depositaban flores en el panteón de la localidad de Tixtlancingo, perteneciente a este municipio, cinco personas fueron atacadas por un enjambre de abejas africanas que permanecían

ocultas en una de las criptas, informó el comisario municipal, Ignacio Celestino Villanueva.

Señaló que las personas lesionadas seriamente por los múltiples piquetes son: Francisca Lozano, Jesús Martínez, Maribel y Maricruz Robledo, así como Maricarmen López. Los primeros fueron internados en clínicas particulares de esta población y la última en Acapulco, ya que su estado es grave.

De acuerdo con la versión del comisario municipal, las personas mencionadas se encontraban en el cementerio de Tixtlancingo depositando flores en la tumba de un familiar fallecido, cuando de pronto vieron que hacia ellos se abalanzaba una mancha negra que salía de otra cripta, siendo atacadas despiadadamente por las abejas, y de no haber sido por la intervención de unos vecinos, la situación hubiera llegado a mayores, pues ellos las hicieron huir prendiendo antorchas.

El comisario dijo que a pesar de que el representante de la SARH en la región, Humberto Evaristo Martínez, fue avisado de estos hechos, no ha tomado cartas en el asunto, así como tampoco de otros casos de animales de campo, como caballos, vacas, cerdos y chivos que han muerto víctimas de picaduras de abejas africanas.

Indicó que se ha pedido gasolina a fin de incendiar el lugar donde se encuentra el enjambre de abejas en el panteón de la localidad, pero que tampoco le han dado ninguna respuesta favorable.

Mencionó que existen más enjambres de esta abeja en las comunidades de Platanito, Platanillo y Agua Zarca.

Por último, mencionó que las trampas que ha puesto la secretaría del ramo para el control de la abeja africana no sirven para nada, ya que los enjambres en vez de disminuir, aumentan cada día y existe el riesgo de que cobren más víctimas y de que disminuya la producción de miel, debido a que las personas que se dedican a esta actividad tienen temor de seguir desarrollándola por el peligro que representa la abeja africana.

Cada párrafo que se añade a una nota informativa puede ser el último que lee el lector. La estructura de la noticia está calculada para que el lector suspenda la lectura de la información antes de que el escrito concluya. Con sólo leer la entrada y los primeros párrafos, el lector debe quedar suficientemente informado de lo que sucedió.

Si el despacho de una agencia de noticias, o la nota de un reportero o redactor, no cabe en el espacio que tiene disponible el periódico, debe cortarse por el final, de abajo hacia arriba, prescindiendo de los últimos párrafos.

## **La entrevista**

Hay muchas clases de entrevistas pero no todas son periodísticas: la conversación entre un médico y su paciente, las preguntas que hace un detective a diversas personas durante su investigación, el intercambio de datos e impresiones entre un jefe de personal y el aspirante a una plaza, el diálogo que se establece entre los alumnos y su maestro en la clase, la provocación a la inteligencia que mediante la mayéutica Sócrates hacía a sus discípulos.

Lo específico y distintivo de la entrevista periodística es su finalidad: el entrevistador entrevista al entrevistado con el propósito de recabar información y publicarla en una revista o un periódico. Por eso la primera regla del juego es que el entrevistador se identifique: dé su nombre, diga a cuál medio informativo pertenece y establezca qué tema es el que quiere tratar con el entrevistado. Sólo así, de entrada, se tiende una relación seria, profesional, leal, con el entrevistado.

La entrevista es un diálogo entre un periodista y un sujeto, transcrita en forma de preguntas y respuestas o en bloques descriptivos con frases entrecerrilladas. En todas sus indagaciones, cuando sale en busca de la información, el reportero hace entrevistas: toma notas, graba, recoge de-

claraciones. Pero no siempre, sobre todo si se trata de una noticia, presenta su texto en forma de preguntas y respuestas. Este formato lo reserva para un trabajo de redacción de mayor despliegue en el que importa la personalidad y la significación social del entrevistado. La idea de mostrar por escrito cómo se fueron eslabonando las preguntas y las respuestas pretende hacer ver ante el lector cómo es el entrevistado, qué piensa y cómo razona lo que piensa; es decir, el periodista trata de hacer un retrato, un *profile* —como se dice en la jerga norteamericana, especialmente en la revista *The New Yorker*— del entrevistado, a quien por sus palabras se le conocerá.

En su manual de redacción, la agencia española EFE considera dos tipos de entrevistas:

1 Las que tienen un formato de preguntas y respuestas y aquellas otras en las que las ideas, la personalidad, las obras, la biografía y las circunstancias actuales del entrevistado constituyen parte importante de la información. Tanto en el primero como en el segundo caso, después de los tres primeros párrafos, deben incluirse un resumen de las declaraciones más importantes y algunos datos sobre el entrevistado.

En *El País. Libro de estilo* se reconocen tres modos de hacer entrevistas: la entrevista de declaraciones, la entrevista-perfil y una mezcla de ambas.

Las declaraciones obtenidas mediante el diálogo con un personaje no siempre han de adquirir la forma de entrevista. La presentación con preguntas y respuestas debe reservarse para las entrevistas extensas y a fondo. En los demás su-

puestos, su presentación será la de un reportaje o, si tiene interés como información de actualidad, la de una noticia, en ambos casos con sus correspondientes entrecorridos, como recomiendan los editores de *El País*. Para lo que se denomina "entrevista-perfil", el mismo libro de estilo establece que este tipo de entrevista "admite una mayor libertad formal, al no ser necesaria la fórmula pregunta-respuesta. En este caso se pueden incluir comentarios y descripciones, así como intercalar datos biográficos del personaje abordado".

Lo que no hay que perder de vista es que el entrevistador irrumpen con sus preguntas en el flujo mental del entrevistado, quien expresa sus ideas y hace declaraciones que de otra manera no hubiera hecho. Y es que la entrevista es una interlocución, el encuentro de dos inteligencias: una relación humana en la cual cada uno llega con su personalidad y su bagaje cultural, de la que surge un texto distinto al que elaboraría una persona en la intimidad de su escritura. Por eso es frecuente que el lector se interroge: ¿quién es el verdadero autor de la entrevista?

La *interview* (como se le empezó a llamar en Nueva York hacia 1836) responde a una autoría doble: la del entrevistado y la del entrevistador. Ambos son activos y pasivos alternativamente, aunque sea el entrevistador el que conduzca la conversación con preguntas dirigidas que intentan mantener al entrevistado dentro de un cierto campo temático. Ambos son autores de la entrevista, a pesar de que para fines del derecho de autor sea el periodista el titular de ese derecho (*copyright*). En el periodismo francés se tiene la

costumbre de no firmar las entrevistas, como concediendo que el entrevistador no es dueño ni autor al cien por ciento de su texto. Sólo al final de la entrevista se asienta la frase *propos recueillis par*, que precede al nombre del periodista. (Literalmente *propos* significa dichos y *recueillis* recibidos.).

El trabajo del entrevistador consiste en hacer hablar a la gente. Todo el mundo tiene algo que decir y, con algunas excepciones, desea que alguien venga y se lo pregunte. Pocas personas son capaces de guardar un secreto. Pero el periodista nunca debe olvidar que es un intermediario, un representante del lector y no un protagonista: es un espectador, no un actor. Tiene que saber escuchar y no hablar, salvo en el momento de hacer una aclaración o solicitar una aclaración. Debe trabajar con la imparcialidad de una mente abierta, sin prejuicios, es decir: sin juicios preconcebidos. Las mejores entrevistas suelen ser aquellas en las que el periodista desaparece, no se nota, no le roba cámara al entrevistado. En eso consiste su buena educación, su elegancia, su respeto por el lector y el entrevistado.

Sin embargo, un entrevistador no es un taquimecanógrafo que toma al dictado todo lo que le dice el personaje entrevistado. Sus preguntas pueden ser críticas y plantear objeciones. No puede ser complaciente ni renunciar a su dignidad de reportero que realiza un trabajo profesional y de interés público. Parte del hecho de que la gente, en una sociedad democrática, tiene derecho a saber todo lo concerniente a la vida pública. No puede ponerse al servicio, pasivamente, de su interlocu-

tor. Ha de hacer preguntas breves, claras, precisas, sobre el tema convenido con el entrevistado, pero al mismo tiempo debe tener el instinto, la intuición, el tacto, para dejar hablar al entrevistado, para no interrumpirlo si éste entra en una digresión cada vez más apartada del tema, porque muy frecuentemente en las digresiones se tocan aspectos que el entrevistador no había previsto en su cuestionario y que pueden ser de gran interés periodístico o reveladores.

El entrevistado, por su parte, suele ser alguien con autoridad en cierto campo profesional: un científico, un historiador, un militar, un artista, un policía, un médico, un político, un técnico del que se requiere su conocimiento especializado, pero también puede ser alguien que ha sido testigo de un acontecimiento, un ciudadano común y corriente. La condición es que alguien tenga autoridad o conocimiento sobre un tema o un hecho.

Hay tres fases en la realización de una entrevista: la preparación, el encuentro y la redacción.

Desde el momento en que se gesta la idea periodística y se piensa en un posible entrevistado, el entrevistador empieza a indagar en un diccionario biográfico, entre amistades o colegas de profesión cuál es el carácter del entrevistado y qué ha hecho de notable en el terreno de su especialidad. Entre el instante en que solicita la entrevista identificándose a sí mismo —dando el nombre del medio en el que trabaja y planteando de manera inequívoca el tema que desea tratar y la hora convenida con el entrevistado— el entrevistador puede tener poco o mucho tiempo para prepararse.

Como en el reportaje, en la entrevista también se tiene una hipótesis periodística previa. Antes de emprender su indagación, el periodista parte de una idea anterior, un indicio, un rumor, una información (la materia prima del periodismo) o de una noticia que la lectura de los periódicos le sugiere como no investigada suficientemente. Por ejemplo: hay indicios por algún comentario casual de alguien o por una nota informativa breve de que en el Valle del Yaqui, en Sonora, hay un problema de salud y de contaminación debido a la cantidad de productos químicos (plaguicidas, por ejemplo) que se han vertido en las tierras agrícolas durante cuarenta años. ¿Realmente se trata de un asunto grave? ¿Se registran enfermedades, por ejemplo, en los pilotos fumigadores? ¿Es cierto que a cierta edad tienen hijos deformes? El trabajo del periodista consiste en investigar esa hipótesis. El director o el jefe de información da la orden al reportero y le indica que entreviste al ingeniero agrónomo Fulano de Tal, una autoridad en la materia, y a un médico especializado en salud pública.

No hay que olvidar que las entrevistas suelen ser fundamentalmente de dos clases: informativa y de semblanza. En la primera se trata de bordar alrededor de un tema, el de la contaminación en el Valle del Yaqui, por ejemplo y en ese caso lo que importa es la información. En la segunda clase de entrevista, lo que cuenta es la personalidad del sujeto entrevistado, su modo de ser, su visión del mundo, sus opiniones, porque él en sí mismo es noticia.

¿Qué hace el periodista si no sabe nada acerca del personaje que va a entrevistar ni sobre el te-

ma? ¿Cuál es su primer paso? Sólo tiene el nombre del ingeniero agrónomo, sabe su teléfono y el lugar en que trabaja. Por lo pronto, empieza a gestionar la cita. Debe identificarse, dar el nombre de la publicación a la que pertenece y definir el tema que desea tratar en la entrevista. Si su futuro interlocutor está de acuerdo, si accede a hablar sobre el tema convenido para que la entrevista se publique en el medio informativo del reportero, ambos se ponen de acuerdo y fijan una hora para el día siguiente o después.

Mientras tanto, aún en la fase de preparación, el periodista indaga si el nombre de su entrevistado aparece en algún diccionario biográfico o profesional, si ha publicado libros, si ha dado conferencias. (El diccionario *Milenios de México*, de Humberto Musacchio; editorial Raya en el Agua, México, 1999, es una obra de consulta muy útil en estos casos.)

La secretaria, los amigos, los colegas de profesión, los familiares, pueden suministrar datos importantes sobre el entrevistado: cómo es, cuáles son sus gustos, cómo es su carácter, dónde ha vivido, especialmente si el enfoque de la entrevista va a ser de semblanza. Pero la fuente más útil y práctica son los recortes de periódicos: todo periodista lleva su archivo personal, suele leer los periódicos con una tijera en la mano y seguirle la pista a ciertos asuntos que (lo sabe muy bien, puesto que tiene el hábito de leer varios periódicos todos los días) van a tener actualidad tarde o temprano.

Tanto si va a hacer una entrevista informativa como una de semblanza, el periodista tiene que documentarse sobre el tema y sobre su entrevis-

tado. Una vez que cuenta con un mínimo de información, es conveniente que elabore por escrito un cuestionario o bien enumere una serie de temas que habrá de seguir en el curso de la conversación porque él, el reportero, es el conductor de la entrevista.

Es necesario llegar al momento de la entrevista con un mínimo de conocimiento del entrevistado y de su tema. El entrevistador no tiene que saberlo todo, pero sí evidenciar (por un mínimo de cortesía) que está enterado en términos generales de la materia que se va a tratar. De lo contrario, si exhibe de entrada su ignorancia, corre el riesgo de que el entrevistado desconfíe de él y de su capacidad para transcribir y comunicar lo que se está diciendo en la entrevista.

Huelga decir que hay que ser puntual y respetuoso, cortés y tolerante. Al iniciarse el encuentro, el entrevistador habrá de mostrarse cordial e ir al grano para no dar la sensación de que está desperdiando el tiempo del entrevistado. Debe saber preguntar y escuchar, pero no dar la impresión de que es demasiado pasivo: un entrevistador no es un mero transcriptor; es alguien entrenado profesionalmente para valorar y jerarquizar la información en el momento de componer el texto. Si bien concede la palabra al entrevistado y lo deja hablar, ha de tener el criterio suficiente para interrumpirlo sólo cuando sea necesario, para solicitarle alguna precisión o preguntarle por qué dice lo que está diciendo. Sin embargo, también debe tener la sensibilidad y la inteligencia para no interrumpir al entrevistado cuando éste incurre en una digresión o aparentemente se salga del

tema: muchas veces en las digresiones se tocan aspectos no previstos que pueden aportar mayor riqueza a la información. Si la digresión es intrascendente, hay que situar de nuevo al entrevistado en la línea temática que se estaba siguiendo en la entrevista.

No es recomendable que el entrevistador se enfrasque en una discusión personal con el entrevistado. Ciertamente podrá objetarlo o tenderle preguntas críticas, incluso embarazosas (si es inevitable: no hay preguntas indiscretas, sólo hay respuestas indiscretas) o pedirle una aclaración, pero no tiene por qué imponerle su punto de vista porque él, el entrevistador, no es el protagonista. De lo que sí debe asegurarse es de que cada una de sus preguntas contenga un argumento. Por eso es necesario que llegue lo mejor preparado al momento de la entrevista, tanto como para cambiar las preguntas si las circunstancias del coloquio lo ameritan.

¿Se debe usar grabadora (o *magnetofón*, como le dicen en España) o tomar notas en una libreta?

Ha habido la creencia en los últimos años de que la grabadora inhibe al entrevistado o perturba la espontaneidad de la conversación. Por eso es muy frecuente que los estudiantes de periodismo se pregunten si deben grabar o tomar notas. La verdad es que todo está en relación con el caso particular y las necesidades del periodista: en ciertas ocasiones, como cuando se hace una entrevista en un idioma distinto al del entrevistador, es indispensable el uso de la grabadora para registrar las palabras que uno no conoce y poder así buscarlas en el diccionario en la última fase

de transcripción y redacción. Que se inhibía o no el entrevistado con la grabadora depende de cada individuo entrevistado. La experiencia de los últimos años nos dice que la gran mayoría de los entrevistados no objeta el uso de la grabadora, sobre todo en estos tiempos en que los aparatos electrónicos abundan a nuestro alrededor y se ven con naturalidad. En todo caso, si uno quiere utilizar la grabadora porque le gusta, porque se siente más cómodo y más seguro con ella, porque no tiene una buena taquigrafía personal y sus notas de pronto se parecen más al árabe que al castellano, lo que se debe hacer es simplemente colocarla y encenderla frente al entrevistado sin pedirle permiso y sin mencionarla: no hay por qué adelantarse a lo que piensa o siente el entrevistado.

En última instancia, utilizar la grabadora es cuestión de gusto y de hábito. Muchos periodistas, tal vez la mayoría, no la usan: prefieren tomar notas porque sienten que valerse de ella es trabajar doble y desperdiciar tiempo. Y, en efecto, transcribir línea por línea una grabación es volver a recorrer segundo a segundo (que a la postre suman horas) el mismo camino y emplear demasiado tiempo en una labor mecánica.

Cuando ve uno a un periodista extranjero que llega al país para hacer un reportaje o unas entrevistas suele llamarle la atención que, en la mayoría de los casos, saca su libreta de apuntes. Asimismo en las conferencias de prensa formales cuando no son a la carrera en la calle o en algún aeropuerto la mayor parte de los corresponsales toman notas.

Como el trabajo del periodista consiste en sintetizar y parafrasear o citar entre comillas frases o párrafos breves, en simplificar sin traicionar el sentido de las declaraciones, el tomar notas obliga a estar más alerta y a poner más atención en lo que está diciendo el entrevistado porque de hecho, en el momento mismo de la entrevista, el reportero ya está escribiendo mentalmente, es decir, ya se encuentra en la práctica de comprender, ya se involucra en el proceso de redactar de la manera más sucinta posible. Por el contrario, si el reportero se atiene a la grabadora, es posible que su capacidad de concentración, atención y retención disminuya.

Estas reflexiones valen sobre todo en el caso de la entrevista de declaraciones. Si de lo que se trata es de captar el estilo, la personalidad verbal de un escritor, por ejemplo, que habla mejor de lo que uno escribe; si lo que importa es transcribir con toda precisión los matices que el entrevistado da a sus razonamientos en torno a un tema delicado, entonces no hay por qué renunciar al uso de la grabadora. Al contrario; hay que saber aprovechar todos los recursos de la tecnología.

De igual manera es pertinente utilizar la grabadora en entrevistas con implicaciones legales complejas, como cuando un médico emite una opinión de perito o un reo en la cárcel argumenta su inocencia. En ese caso la literalidad de la frase entrecerrillada debe tener el apoyo, la prueba, de una grabación, para evitar reclamaciones o acusaciones de infidelidad o de difamación.

Por tanto no puede aseverarse tajantemente que en las entrevistas sólo se debe grabar o sólo

se debe tomar notas. Hay ejemplos para todos los gustos. Uno se puede encontrar con tantos reporteros que usan grabadora como con tantos otros que prefieren tomar notas.

Yo, en lo personal, siempre he tenido la impresión de que cuando grabo, transcribo; y de que cuando tomo notas, escribo. Me siento menos pasivo cuando apunto lo que me dicen que cuando pongo una grabadora frente al entrevistado. Si resulta que mis notas son legibles, entonces me siento más creativo y contento porque realizo una escritura procurando ser fiel al sentido de las declaraciones. En el otro supuesto, en el caso de registrar todo lo dicho en una cinta magnetofónica, me siento un mero transcriptor pasivo y servil, abrumado por un trabajo monótono e insopportablemente mecánico y por tanto estéril. Me vivo haciendo una labor que muy bien podría llevar a cabo un taquimecanógrafo: privo de todo placer a la composición por escrito, al menos en esa primera etapa de transcripción.

Gabriel García Márquez, periodista de toda la vida, explica mejor que nadie estas vicisitudes del oficio:

"Un buen entrevistador, a mi modo de ver, debe ser capaz de sostener con su entrevistado una conversación fluida, y de reproducir luego la esencia de ella a partir de unas notas muy breves. El resultado no será literal, por supuesto, pero creo que será más fiel, y sobre todo más humano, como lo fue durante tantos años de buen periodismo antes de ese invento luciferino que lleva el nombre abominable de magnetofón. Ahora en

cambio, uno tiene la impresión de que el entrevistador no está oyendo lo que se dice, ni le importa, porque cree que la grabadora lo oye todo. Y se equivoca: no oye los latidos del corazón, que es lo que más vale en una entrevista."

En una entrevista que se le hizo en abril de 1979, en la revista francesa *Lire*, Roland Barthes escuchó de Pierre Bourdieu la siguiente pregunta:

"—Este instrumento que está entre los dos, la grabadora, intimida, incluso inquieta mucho a los intelectuales. ¿Y a usted?

—Es verdad que la grabadora me molesta un poco —respondió el autor de *El grado cero de la escritura y Mitologías*— pero, según lo dice esa expresión extraña, me hago cargo. La grabadora no deja hacer tachaduras. En la escritura, y eso es lo maravilloso, los medios de tachar son inmediatos. Y en el habla existe un código gracias al cual se puede tachar lo que se acaba de decir: 'no, no quise decir eso', etcétera. Con la grabadora, hay una rentabilidad tan grande de la cinta que uno tiene dificultades para corregirse y se vuelve más arriesgado hablar."

## **La entrevista escrita**

La fase culminante de la entrevista es la composición por escrito. En esta etapa final el reportero decide el orden de las secuencias: la apertura, el cuerpo del texto, el remate.

Luego del trabajo de transcripción, a partir de notas o de una grabación, el entrevistador tiene que jerarquizar los datos y decidir el lugar que habrán de ocupar a lo largo de la entrevista. Debe asimismo elegir un fragmento de apertura: algunas de las líneas más dramáticas o más valiosas desde el punto de vista de la novedad periodística con el objeto de atrapar la atención del lector.

Trátese de una entrevista de semblanza o de una de declaraciones, el redactor puede parafrasear al ir resumiendo, guardando la mayor fidelidad a lo dicho por el entrevistado o bien citar entre comillas las frases más significativas. Puede no respetar la literalidad de las respuestas, pero tiene que ser fiel al sentido de las aseveraciones y al estilo de hablar del entrevistado. Si es necesario precisar algunas ideas o ratificar o rectificar la grafía de algunos nombres, debe comunicarse de nuevo con la persona que entrevistó.

Corresponde, pues, al criterio literario del periodista ir ordenado los diferentes tramos del

texto, alternando párrafos descriptivos o informativos con pasajes en que la entrevista aparece dialogada. En castellano los diálogos de las novelas y las entrevistas se indican por medio de guiones (—) y no, como en inglés, con comillas. De una combinación equilibrada de descripciones y diálogos dependerá en buena parte la amabilidad de la entrevista.

Juan Gargurevich recomienda hacer ejercicios de descripciones del físico del entrevistado y de su modo de expresión, así como del ambiente en que se desarrolla la entrevista. Por ejemplo, el entrevistado puede ser alto, bajo, gordo, flaco. Hay que fijarse en su rostro, su mirada, sus pómulos, sus mejillas, y tratar de percibir su estado de ánimo: melancólico, retraído, extrovertido, locuaz, alegre, crítico, solemne, informal. También su modo de vestir puede reflejar parte de su carácter y de su estilo de vida, su clase social, su gusto. Todos estos elementos y muchos otros permiten realizar un retrato escrito del personaje, si de lo que se trata es de reflejar su personalidad ante los lectores.

Un ejemplo notable de lo que pueden llegar a ser las descripciones se encuentra en los textos del novelista español Juan Marsé recogidos en *Señoras y señores*. Marsé describe, dedicando una cuartilla a cada uno, a Marlon Brando, Augusto Pinochet, Laura Antonelli, Felipe González, Jane Fonda y otras celebridades.

Por supuesto, la mejor forma de familiarizarse con el arte de la entrevista es leer a los grandes entrevistadores y entrevistadoras que ha habido en la historia del periodismo, como Oriana Falla-

ci (*Entrevistas con la historia*) o Elena Poniatowska (*Todo México*).

En cuanto a las entrevistas específicamente literarias, el libro más notable sigue siendo *El oficio de escritor*. Es una recopilación de las entrevistas con escritores que a lo largo de su existencia, desde la primavera de 1953, ha publicado *The Paris Review*.

*El oficio de escritor* es una selección de los primeros dos volúmenes editados por The Viking Press, de Nueva York, bajo el título de *Writers at work*. En sus páginas se dan cita figuras consagradas como E.M. Forster, William Faulkner, Alberto Moravia, Ernest Hemingway, Truman Capote, Aldous Huxley, Henry Miller, Ezra Pound y otros. La edición mexicana y la traducción estuvieron a cargo del novelista puertorriqueño José Luis González.

El tema común de todas las entrevistas es el proceso de la creación literaria. La primera de ellas, con el novelista inglés E.M. Forster, sirvió de modelo, por su excelencia y su estructura, a todas las posteriores. Dos jóvenes escritores norteamericanos (trabajaban en pareja, como los policías, dice José Luis González) se encargaban de conducir la entrevista, presentando a veces a los hombres de letras las preguntas con anticipación.

Como los autores de las entrevistas no disponían en un principio de máquinas grabadoras, o no les gustaban, ambos anotaban a toda velocidad las respuestas a sus preguntas y después confrontaban las dos versiones. "Más tarde, cuando fue posible utilizar una grabadora, el trabajo se simplificó: las entrevistas se desarrollaban en dos

o tres sesiones, al cabo de las cuales los redactores mecanografiaban el material, lo reducían a la extensión deseada, lo organizaban en orden lógico y se lo enviaban al entrevistado para su aprobación. En ocasiones éste se tomaba un interés especial en el texto y lo enriquecía con nuevas preguntas de su propia cosecha", escribe en la presentación José Luis González.

El traductor y compilador no quiere concluir su prólogo sin hacer antes este reconocimiento:

"Es de justicia reconocer en los autores de las entrevistas una virtud extraordinaria: haber sabido resistir la tentación de exhibir su propio ingenio y sabiduría y de deleitarse escuchando su propia voz. Utilísima lección que deberían aprovechar muchos de quienes entre nosotros cultivan, a veces con mejores intenciones que resultados, el ameno pero difícil arte de la entrevista."

Un punto de vista interesante es el del entrevistado. ¿Qué pensaba, por ejemplo, un escritor como Roland Barthes de las entrevistas que le hacían? Pocas veces como en ésta la entrevista que a Barthes hizo Pierre Boncenne en *Lire*, en abril de 1979, y que se reproduce en *El grano de la voz*, se ha tenido la oportunidad de escuchar cuál ha sido la experiencia de un entrevistado como tal.

"—Me gustaría comenzar esta entrevista preguntándole justamente: ¿para usted, qué es una entrevista?

—La entrevista —contestó Roland Barthes— es una práctica bastante compleja de juzgar, ya

que no de analizar. De manera general, las entrevistas son bastante penosas para mí y en algún momento quise renunciar a ellas. Incluso me había fijado una especie de última entrevista. Pero después me di cuenta de que se trataba de una actitud excesiva: la entrevista forma parte, para decirlo de manera impertinente, de un juego social que no podemos eludir o, para decirlo de manera más seria, de una solidaridad de trabajo intelectual, entre los escritores por una parte y los medios de comunicación por la otra. Existen engranajes que hay que aceptar: si se escribe es para ser publicado, y si se publica hay que aceptar lo que la sociedad le solicita a los libros y lo que hace con ellos. En consecuencia hay que prestarse a la entrevista, tratando a veces de frenar la demanda.

—¿Por qué las entrevistas le son penosas?

—La razón fundamental reside en las ideas que tengo sobre la relación entre el habla y la escritura. Amo la escritura. El habla me gusta sólo en un marco muy particular, el que fabrico yo mismo, por ejemplo en un seminario o en un curso. Me fastidia siempre cuando el habla viene de alguna manera a redoblar la escritura, porque entonces tengo una impresión de inutilidad, lo que quise decir no podía decirlo mejor que escribiendo, y repetirlo hablando tiende a disminuirlo."

## **La fidelidad al entrevistado**

Existe un problema de orden ético y profesional periodístico en la relación que se establece entre el entrevistado y el entrevistador. ¿A qué o quién hay que guarda: fidelidad; a la verdad o al entrevistado?

Este dilema se planteó en el caso del periodista Joe McGinniss y el médico militar Jeffrey MacDonald cuando éste último demandó por la vía judicial a su entrevistador, a principios de 1989.

Autor de un libro que en la primera parte de la década de los 70 le acarreó cierta celebridad, *Cómo se vende a un presidente*, en el que reseña crítica e irónicamente la campaña presidencial de Richard Nixon, Joe McGinniss publicó en 1988 *Fatal vision*, un libro reportaje con una larga entrevista al médico militar Jeffrey MacDonald, que había sido consignado y sentenciado por matar a su esposa y sus dos hijas.

En su demanda, el médico arguyó que el periodista lo había traicionado, que mientras lo entrevistaba le había dado la impresión de que estaba de su lado, que lo había inducido a abrir su corazón y contarle toda su verdad, pero que cuando McGinniss publicó su libro, el médico se había dado cuenta de que el entrevistador lo hacía aparecer como culpable, como un asesino psicótico.

El juzgado de Los Ángeles en que se ventiló el caso parecía de pronto la sala de un examen profesional de periodismo en alguna universidad, pues varios de los testigos de cargo y de descargo, entre ellos el ensayista William Buckley y el autor de novelas policiacas Joseph Wambaugh, discurrían sobre lo que es una entrevista y cuál suele ser la actitud profesional de un entrevistador. El punto de vista de estos autores era que una práctica muy común en el trabajo periodístico es que se da una especie de acuerdo tácito entre el entrevistador y el entrevistado a fin de que la entrevista fluya sin tropiezos, incluso cuando el periodista no está de acuerdo con las opiniones de su entrevistado. No se puede estar interrumpiendo y replicando constantemente al sujeto de la entrevista, decían los testigos, porque enfascarse en una discusión podría poner en peligro la realización misma de la entrevista. Si el reportero, con un gesto de las cejas o alguna palabra de enlace, da la impresión de que coincide con todo lo que afirma el entrevistado y de que lo aprueba, debe entenderse que lo escucha y lo transcribe bien, y no que está de acuerdo con él. Interpretar otra cosa es un malentendido del entrevistado y no implica ninguna responsabilidad para el entrevistador. La entrevista es un encuentro entre adultos que saben muy bien a qué están jugando o cuáles son las reglas del juego.

McGinniss se defendió argumentando que su única fidelidad era hacia el lector y a la verdad, no al entrevistado. De todas maneras, el juez dio la razón al médico asesino y el escritor periodista tuvo que compensarlo con una considerable can-

tidad de dinero producto de las regalías del libro. (En realidad el juicio se pudo haber proseguido en instancias superiores, pero el periodista y sus abogados decidieron negociar de una vez con la parte demandante.) El juez juzgó que el entrevistado había sido engañado y obligado a incriminarse a sí mismo, lo cual está prohibido por la Enmienda Quinta de la Constitución de los Estados Unidos.

Pero cuando la periodista Janet Malcolm relató todos los pormenores del juicio en dos entregas de la revista *The New Yorker*, el 13 y el 20 de marzo de 1989, suscitó una reacción de malestar en el medio periodístico norteamericano porque aseveró que "todo periodismo es moralmente indefendible".

El periodista, escribió Janet Malcolm, "es una especie de confidente que se vale de la vanidad, la ignorancia o la soledad de las personas, para conseguir su confianza y después traicionarlas sin remordimiento alguno".

La opinión de la reportera cayó como bomba en los medios profesionales de la prensa y en las escuelas de periodismo, a tal grado que la *Columbia Journalism Review*, la revista de periodismo de la Universidad de Columbia, hizo una encuesta en su número de julio-agosto de 1989 entre periodistas, directores de periódicos o de noticiosarios de televisión, columnistas y escritores.

La mayor parte de los interrogados respondió que la generalización que implicaba el párrafo de Janet Malcolm era injusta, pero que contenía algo de verdad. También es común a casi todos ellos la convicción de que el texto, en última instancia, pertenece al periodista y es su obra.

"Yo sentí que mi obligación respecto a Jeffrey MacDonald terminaba en el momento en que descubrí que me había estado mintiendo tratando de manipularme, de utilizarme para que yo contara una historia falsa", dijo Joe McGinniss en la misma encuesta de la Universidad de Columbia.

### Entrevistador entrevistado

Alex Haley se dio a conocer en la década de los 60 sobre todo como periodista entrevistador. La mayor parte de sus trabajos aparecieron en *Harper's*, *The Atlantic Monthly*, *Cosmopolitan*, pero las colaboraciones que más determinaron su prestigio fueron sus entrevistas en *Playboy*. Allí aparecieron sus largas conversaciones con Martin Luther King, George Lincoln Rockwell (el jefe del Partido Nazi norteamericano), Phyllis Diller, Sammy Davis Junior y, entre muchas otras, la del líder político de los Musulmanes Negros, Malcolm X. Esta entrevista, realizada a fondo y durante varios meses, se publicó más tarde y de manera más extensa en forma de libro: *Autobiografía de Malcolm X*, en la que Haley figura como coautor. Por esta obra Alex Haley recibió en 1965 el premio Anisfield Wolf, que cada año otorga la *Saturday Review*.

En el momento en que yo lo entrevisté, en la sede de The World Press Institute, en Saint Paul, Minnesota, hacia finales de 1966, Alex Haley se encontraba trabajando en el libro que definiría su fama: *Roots (Raíces)*. Ya para entonces había avanzado considerablemente en la investigación sobre la historia de su familia cuyos miembros

habían sido traídos de África como esclavos en 1766. Unos meses después de nuestra entrevista Haley visitó el pueblo africano de donde procedían sus antepasados más remotos y con esa experiencia concluyó su importante libro sobre el origen de los negros norteamericanos.

—¿Cuál es su idea de la entrevista?

—Para mí es una situación en la que el periodista se presenta como apoderado del público y trata de interpretar el tema y la persona entrevistada para los lectores. Su actitud debe ser honrada y hasta cierto punto inocente.

—¿Siempre utiliza grabadora?

—No. Prefiero comenzar tomando notas, porque la gente suele cohibirse ante la grabadora. En esa forma empiezo a darme cuenta de cómo reacciona el entrevistado. Malcolm X fue uno de esos casos. Estuve entrevistándolo durante un año, cuando juntos escribimos su autobiografía, y lo único que me permitió fue traer una máquina de escribir para oír su dictado. Con una grabadora magnetofónica la cosa hubiera sido más rápida y hubiera aprovechado los giros coloquiales.

—¿Qué tanto tiempo emplea conversando con el entrevistado?

—Depende del individuo y de su capacidad para extrovertirse. Primero se establece una especie de empatía que uno debe controlar a medida que platica con el sujeto. Con Cassius Clay estuve cuatro días, con otros me he tardado hasta dos semanas.

—¿Prepara usted antes sus preguntas y si así es, se las muestra de antemano al entrevistado?

—No. Nunca le muestro las preguntas. En realidad lo que pasa es que no preparo una lista de preguntas sino de temas; de ahí, y de la conversación, surgen espontáneamente las preguntas. Claro que debo controlar estas preguntas con el fin de mantener al sujeto en cierta área. Es decir, no me preocupo tanto por ciertas preguntas específicas como por el tema que se está tratando. Si de pronto el entrevistado se sale del tema, no lo interrumpo sino que escribo todo lo que dice y más tarde corto los párrafos con tijeras para reunirlos en la fase correspondiente de la entrevista.

—En otras palabras, usted empieza por hablar de cualquier cosa simplemente para romper el hielo y motivar la conversación hacia el tema que le interesa.

—Exacto. Por cierto que tengo la impresión de que empleo la mayor parte del tiempo condicionando al sujeto. Podría mencionar, entre muchos otros casos, el incidente que tuve con Miles Davis. Miles Davis tiene fama de no hablar con la prensa, pero yo tenía que hacerlo hablar a como diera lugar, pues me habían encargado una entrevista. Al principio se negó. Cuando me enteré de que es un deportista entusiasta y que asistía diariamente a un gimnasio de Harlem (parece que es muy buen boxeador) fui a una tienda y me compré el equipo necesario para entrar al gimnasio. Me inscribí y pagué unas cuotas, de esa manera, Miles no podía correrme de allí. Cuando Miles entró yo estaba tirando guante y haciendo sombra. Parece que esto le cayó muy bien y se puso a enseñarme cómo pegarle correctamente al costal. Me invitó a subir al ring y nos propina-

mos tres agitados rounds. Después de esto pasamos a la regadera y, como sucede generalmente cuando uno está en la regadera, las formalidades salieron sobrando. En esta forma iniciamos nuestra amistad y así comenzó la entrevista.

—¿Usted escribe y publica *todo* lo que dice el entrevistado? ¿Le muestra la entrevista antes de enviarla a la imprenta?

—No. No escribo todo lo que él dice, porque en realidad se puede escribir mejor lo que habla una persona. Salvando algunos giros coloquiales que en cierta forma retratan al sujeto, ordeno el material y trato de transmitir la idea que el entrevistado quiere comunicar. Algunas veces incluyo las frases literalmente, cuando es necesario hacer resaltar algún dato o una afirmación muy personal. En cuanto a la segunda parte de su pregunta: sí, el entrevistado siempre ve las pruebas de galera antes de que se publique la entrevista.

—¿Cuáles han sido las entrevistas más interesantes que usted ha hecho?

—Yo diría que la que me resultó más divertida fue la que hice al nazi George Lincoln Rockwell. Se dice que una de mis mejores fue con el doctor Martin Luther King. Hice otra con Sammy Davis Jr. (el cantante) para *Playboy*. En Londres dos más: una a Jimmy Brown (el futbolista) y otra a Julie Christie (Julie Christie).

—¿En qué piensa cuando el entrevistado está hablando?

—Eso es muy importante. Cuando se es buen entrevistador (como me gustaría pensar que lo soy ahora), uno se da cuenta de que los gestos de la gente son a veces mucho más elocuentes que

sus palabras. Observo las manos, temblorosas o quietas o sudadas, y trato de adivinar lo que la persona está sintiendo, si está nerviosa, tensa, y si está consciente de eso o no. Lo que se puede hacer al intentar entrevistar a un hombre casado no es ir a ver a su esposa, sino a su secretaria; ella sabe mucho más acerca de él. La mejor manera de aproximarse a un individuo es sorprenderlo en una situación dada, como en una fiesta, y ver cómo reacciona ante las preguntas; hay que ver también la cara que pone su pareja, pues lo que él piensa se refleja en la cara de ella, o viceversa.

—¿Trata usted de despertar un sentimiento de amistad en la persona que entrevista?

—Sí, claro, en todos sentidos, y me da muy buenos resultados. No recuerdo a nadie que haya entrevistado que ahora no sea mi amigo, con la excepción natural del nazi Rockwell y salvo el doctor Martin Luther King, que era una persona muy ocupada. La entrevista en *Playboy* produjo el libro de Malcolm X y terminamos siendo muy buenos amigos.

—Cuando el entrevistado no resulta tan interesante como usted esperaba, ¿trata de destruirlo en alguna forma, de ponerlo en evidencia?

—Hay un caso, el del comandante nazi Lincoln Rockwell. No quiero decir que lo destruí, aunque tampoco le hice mucho favor. Él mismo mostró el cobre. La mejor manera de presentarlo fue poner entre comillas lo que me dijo. Le solté la rienda y se puso a decir todas esas cosas de las que estaba muy orgulloso. No hubo necesidad de describirlo. El lector se dio cuenta perfectamente.

—¿En alguna forma trata usted de hacer comentarios, de deslizar sus propias opiniones entre pregunta y respuesta?

—Nunca. Creo que es parte de la honradez del entrevistador. Es decir, uno se queda afuera, como buen oyente. Uno es como un cirujano y el entrevistado se coloca como paciente en la mesa de operaciones. El trabajo consiste en hacerle una buena operación.

—¿Prefiere hacer preguntas cortas o largas?

—Trato de hacerlas cortas.

—¿Y trata de obtener una respuesta determinada, intenta dirigir la mente del entrevistado?

—Sí, en cierta forma. Es necesario porque uno quiere conocer la visión que la persona tiene de ciertas cosas. Entonces se le guía; digo, no es como en cualquier conversación. Le lanza preguntas dirigidas. Si quiero que alguien me hable de su profesión, le pregunto sobre el campo en que se mueve y no sobre lo que él hace. Si se trata de un arquitecto, por ejemplo, no le pregunto qué hace sino, digamos, qué piensa de tal concepto de Frank Lloyd Wright, y lo dejo hablar. Creo que al preguntarle sobre otra persona, él no se siente directamente aludido y así puede exteriorizarse.

—¿Existen algunos límites en la revista *Playboy* en lo que concierne a la libertad de expresión en las entrevistas?

—No. A mí me parece que si *Playboy* se ha distinguido por la calidad de sus entrevistas es porque hasta cierto punto son cándidas, dentro de los límites de la decencia, las buenas costumbres, etcétera. Si alguien emplea malas palabras

no necesariamente las transcribo, simplemente porque es vulgar, de mal gusto, pero sí dejo las primeras letras de la palabra y así no se pierde el tono ni el sabor del estilo. Es decir, hay que dejarle saber al lector lo que el tipo está diciendo y cómo lo está diciendo.

—¿Hasta qué punto se documenta usted sobre la persona que va a entrevistar? Por ejemplo, ahora que va a ver a Julie Christie, ¿qué tanto sabe de ella?

—Tengo una ayudante que se dedica a hacer la investigación. Cuando se me encomienda una entrevista, mi ayudante me proporciona la información básica, algunos datos biográficos, y me hace varios comentarios. Yo prefiero no saber demasiado sobre el entrevistado en ciernes. Prefiero sacarle partido a mi ignorancia y lanzarle preguntas ingenuas. O sea, voy a él como cualquier lector, que muchas veces no sabe nada acerca del entrevistado.

—¿Cuántas veces escribe la entrevista antes de publicarla?

—Al principio tenía que escribirla tres o cuatro veces. Ahora sólo una.

—¿Busca usted algunos datos personales entre la gente relacionada con el entrevistado, o sea, sobre los temas que se pueden tocar y los que no hay que sugerir?

—Ese es el tipo de cosas que se pueden conseguir de las secretarias. Por eso yo platico mucho con ellas, las invito a cenar, a tomar una copa. Ellas pueden decirme lo que a sus jefes les gusta que les pregunten y, además, cuándo preguntárselo, cuándo se siente de mal humor o cuándo está de buenas.

—¿Y la secretaria sabe que usted va a entrevistar a su jefe?

—Bueno, esto no lo pondría en la grabadora, pero yo diría que uso todos los medios posibles. El hecho es que las secretarias siempre saben que uno va a hacer una entrevista, porque con ellas se hacen los arreglos preliminares. Su jefe es famoso, ella es su secretaria, se muere por decir lo que sabe, pero generalmente nadie se lo pregunta. Les mando flores. Una vez le mandé flores a una secretaria todos los días de la semana. Y el resultado fue una de mis mejores entrevistas (con su jefe).

—¿Cuál es su "técnica" al hacer entrevistas?

—No siempre uso la misma. Depende del entrevistado. Pero por lo general utilizo grabadora. Si uno es conocido como buen periodista, el entrevistado se siente desafiado. Cuando se entera de que va a ser entrevistado puede permitir que se grabe lo que dice, pero después exige oírlo varias veces. Yo envío la cinta a una secretaria para que la transcriba. Una vez reunido el material, tomo las tijeras y empiezo a cortar. Muchas veces corto sólo un párrafo o un renglón, muchas veces una página entera y lo que saco lo voy poniendo en cajas de zapatos. Luego vuelvo a las cajas, veo de nuevo el material y lo pongo en el suelo (que es donde realmente se confecciona la entrevista); después monto las piezas, como hace el montajista en las películas, y las redacto a máquina.

—¿Cómo cree usted que se hace un periodista o un escritor?

—Lo que a mí me parece esencial es la disciplina, y esto quiere decir paciencia en muchos

sentidos. Sentarse a escribir durante años, quemar cuartillas, y aprender a fracasar, pero no demasiado. Lo importante es ponerse a trabajar y no tanto platicarle a los amigos que se está trabajando en tal o cual libro. Hay que aprender a ser rechazado por los editores e insistir. Mucha gente habla del talento, pero yo creo que es secundario. La disciplina, la disciplina es la gran cosa.

Saint Paul, Minnesota, 1966

## La crónica

Se trata de una relación de hechos, detalles, ambientes, organizados en orden cronológico. Es la narración de un acontecimiento de interés colectivo en la que el cronista se puede permitir comentarios y acotaciones y ejercer su estilo personal.

Si bien la crónica responde a todas las interrogantes de la nota informativa *qué, quién, dónde, cuándo, cómo y por qué* a fin de cubrir para el lector todo el espectro de la información básica, su característica como género periodístico es que el cronista pone el énfasis en el cómo sucedieron las cosas. De ahí la parodia de crónica periodística que Gabriel García Márquez hace en su novela *Crónica de una muerte anunciada*: desde las primeras palabras ("El día en que lo iban a matar...") el lector ya sabe que el personaje murió; sin embargo, de lo que trata la novela es acerca de *cómo* fue asesinado Santiago Nasar.

En términos generales, todo el periódico es crónica y todos los periodistas son cronistas que se dividen el trabajo de hacer las crónicas diarias: la parlamentaria, la cultural, la deportiva, la judicial, la política. Estas crónicas contienen la materia prima del periodismo: la información, la noticia, la nota informativa, pero la intención del

cronista consiste en ir más allá de los hechos: describir el ambiente en que se producen, un contexto, y elaborar a lo largo del relato una interpretación. Para los redactores de *El País. Libro de estilo*, "el estilo de la crónica está a medio camino entre la noticia, la opinión y el reportaje".

La crónica se distingue del reportaje en que no media en ella una investigación documental ni testimonial, aunque sí recoge el cronista para dar color y verosimilitud frases pertinentes de quienes tengan un valor de testigos. "Un buen periodista tiene que saber ver una cosa con claridad y describirla con sencillez. Relatar lo sucedido y dar al lector la impresión de que él mismo lo ha visto constituye una buena crónica", dice Arthur Brisbane. El reportaje suele ser más impersonal, más objetivo, y en su redacción el reportero se desvanece, no tiene una presencia como en la crónica.

A la hora de escribir una crónica, suele haber una emoción, dice Alma Guillermoprieto. "En la noticia el periodista está contestando preguntas al lector, mientras que en la crónica el periodista está generando información que jamás se le hubiera ocurrido al lector." Del estilo del periodista dependerá si escribe en tercera o en primera persona, aunque siempre es más cálida y verosímil la narración en primera persona porque le da al texto cierta intimidad, mayor verosimilitud y, sobre todo, porque así el cronista cumple un papel de testigo.

El cronista orienta al público lector, como cuando en sus descripciones y recuentos sobre el terremoto de 1985 en la ciudad de México Carlos Monsiváis introduce la reflexión política. En

*A ustedes les zonsta*, trata de discernir las diferencias entre crónica y reportaje. Se adhiere a la idea de que en la crónica se practica una reconstrucción literaria de sucesos o figuras, un género periodístico donde el empeño formal domina sobre urgencias informativas y versiones directas. Pero como en ciertos casos la crónica y el reportaje se confunden, Monsiváis establece el siguiente matiz cuando explica el criterio de la selección antológica que es su libro: "Debí asumir la no muy clara ni segura lejanía entre objetividad y subjetividad, lo que traduce a premisas técnicas: el reportaje, por ejemplo, requerido de un tono objetivo, desecha por conveniencia la individualidad de sus autores; así, *Los ejércitos de la noche*, de Norman Mailer, no podría ser, técnicamente, un reportaje. En la crónica, el juego literario halla ventajoso usar la primera persona o narrar acontecimientos como vistos y vividos desde la interioridad ajena. Idealmente, en la crónica priva la recreación de atmósferas y personajes sobre la transmisión de noticias y denuncias."

Tal vez el género periodístico más cercano a la literatura sea la crónica o, en otras palabras, tal vez la crónica sea el más literario de los géneros periodísticos porque el cronista se explaya en su propio estilo; es también la forma de expresión periodística más identificable con lo que en Estados Unidos se dio en llamar "nuevo periodismo", que no era sino una especie libérrima de crónica en la que el narrador asumía un papel protagónico.

## El reportaje en la práctica

¿Qué es un reportaje? Es una indagación.

A diferencia de la crónica, cuyo énfasis está en el cómo y en la descripción de una atmósfera, el reportaje es una investigación sustentada en datos provenientes de la realidad, de uno o varios declarantes que se identifican civilmente (es decir, que dan su nombre) o de documentos.

El género periodístico que combina la información con las descripciones y las interpretaciones de estilo literario es, para los redactores de *El País, Libro de estilo*, el reportaje.

Para Máximo Simpson el reportaje es una narración informativa en la cual la anécdota, la noticia, la crónica, la entrevista o la biografía están interrelacionadas con los factores estructurales, lo que permite explicar y conferir significación a situaciones y acontecimientos; constituye, por ello, la investigación de un tema de interés social en el que, con estructura y estilo periodístico, se proporcionan antecedentes, comparaciones y consecuencias, sobre la base de una hipótesis de trabajo y de un marco de referencia teórico previamente establecido. (*Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, núm. 86. Reportaje, objetividad y crítica social. El presente como historia. UNAM; México, 1977.)

Según el escritor argentino, el reportaje se distingue por las siguientes características:

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

Reportaje viene del francés *reportage*, es decir: del verbo *reporter* (llevar, trasladar). El galicismo "reportar" es incorrecto e inaceptable en castellano cuando se utiliza en vez de informar. En sentido estricto reportar significa proporcionar una cosa a alguien, beneficio o satisfacción, como cuando se dice: "Esta novela ha reportado a Élmer Mendoza gran reconocimiento y muchas regalías". En castellano, pues, reportar quiere decir conseguir u obtener, pero no informar, que sí es lo que significa el verbo *reportare* en latín.

En todo caso la acepción más simple de reportaje es que se trata de una información periodística escrita luego de que el reportero ha hecho una encuesta o una investigación, ya sea porque fue testigo ocular de los hechos o porque hizo entrevistas o recogió datos en documentos, por ejemplo, sobre los mismos.

Según la concepción del periodista venezolano Eleazar Díaz Rangel, el reportaje es el género periodístico más completo y más complejo: el más completo porque comprende, aunque no necesariamente, a todos los demás géneros del periodis-

mo informativo. En el reportaje hay noticia. Nace de una noticia para desarrollarla, profundizarla y analizarla; puede emplear la reseña y la entrevista, y necesariamente tendrá que utilizar todas las formas del lenguaje: la narración, la descripción, el diálogo y la exposición conceptual, todas o algunas de ellas.

El reportaje es un gran fresco donde las pinceladas son palabras y el reportero es capaz de proyectar, desde las páginas en blanco y negro, el calidoscopio multicolor que es toda la sociedad.

Toda la formación y toda la experiencia de un reportero tienen como objetivo prepararlo para ejercer de la manera más sugestiva y clara posible su capacidad de síntesis. Su trabajo consiste en volver simple lo complejo. De un océano de información, el reportero habrá de elegir las más significativas, los datos que mejor argumenten su hipótesis de trabajo y le den un sentido a su historia.

Los datos provienen de documentos, archivos, libros, personas que se identifican y dan su nombre para responsabilizarse de sus declaraciones.

Un periodista profesional vive permanentemente informado: se lee todos los periódicos por la mañana y también los que aparecen por la tarde. Vive inmerso en la información: empapado en el flujo cotidiano y constante de todos los medios incluso los audiovisuales que transmiten noticias las 24 horas del día. Pero no sólo lee la prensa y escucha los noticieros para estar al día sino para ver cómo y con qué criterio se ha manejado la información en medios distintos al suyo. Por otra parte, es asimis-

mo un gran lector de libros: novelas, ensayos, textos de historia, crónicas, biografías, porque tiene que estar ampliando su experiencia literaria y enriqueciendo su propio estilo personal.

La vida de un especialista de la información, pues, tiene su propia dinámica. De todo se nutre: de los murmullos, de lo que dice una persona en la calle, de las reacciones de los ciudadanos. Así, el periodista, que es un lector y un escritor, a cada momento toma el pulso a la sociedad. A veces el fragmento de una noticia le llega por teléfono. En ciertas ocasiones no falta un ciudadano que por conciencia civil le ponga en las manos un documento que podría servir de fundamento para la denuncia de un problema de interés colectivo. Así, cuando su director o su jefe de información le dan una orden de trabajo cuando le encargan un reportaje, lo natural es que el reportero no se sienta sorprendido. Como vive todos los días expuesto al flujo informativo y además intercambia opiniones con otros colegas y con la gente en general, suele saber de inmediato en qué campo cae el tema que le han encomendado.

Antes de lanzarse a la investigación de campo propiamente dicha (entrevistas con el mayor número posible de personas, especialistas, testigos, visita de lugares, investigación de archivos, cotejo de documentos), el reportero debe documentarse lo mejor que pueda en libros, colecciones de revistas y de periódicos.

Una vez en el teatro de los acontecimientos, el reportero pregunta, hace hablar a la gente, realiza todas las entrevistas posibles y necesarias. Entre más amplio sea el espectro de sus entrevistados,

sus diversos —y a veces contradictorios— puntos de vista, mayor riqueza tendrá su reportaje. En el reportaje la cantidad (de datos valiosos, pertinentes) es calidad.

Al recibir una orden de trabajo, el reportero se hace de una hipótesis previa que habrá de corroborar o cambiar en el lugar de los hechos.

El punto de partida puede ser una noticia que ante los ojos de un buen director resulta insuficiente o incompleta. Por ejemplo: una información de rutina, a través de un boletín de prensa, de la Procuraduría General de Justicia de la República, en la que se da cuenta de un decomiso extraordinario de droga en Chihuahua, puede servir como idea para un reportaje. Fue precisamente ése el caso del periodista Rodrigo Vera cuando hacia finales de 1990 salió rumbo a Chihuahua para ir más allá de la noticia, para indagar más a fondo cuál había sido el impacto de la espectacular acción policiaca en la comunidad rural donde supuestamente se llevó a cabo.

La hipótesis del reportero era que a unos 300 kilómetros al sur de la ciudad de Chihuahua se había decomisado el mayor cargamento de cocaína en la historia del país y que algún efecto, o alguna impresión, debía haber causado entre los habitantes de la región. Ésa sería su nota, ésa sería la historia que tendría que contar: la reacción de los ciudadanos ante el acontecimiento. Sin embargo, preguntando y hablando con la gente empezó a establecer que en el lugar al que hacía referencia la información de la Procuraduría no había habido ningún decomiso ni ningún tiroteo ni habían aterrizadado aviones.

¿Qué fue exactamente lo que allí sucedió? Esa era justamente la pregunta en la que habría de abundar el reportero en el momento de redactar porque, una vez en el escenario de los hechos, el misterio se volvió el tema fundamental y más interesante de su trabajo. No es que hubiera tenido que cambiar su hipótesis porque finalmente daría a conocer la reacción de la comunidad ante el fenómeno del narcotráfico en la zona, pero como suele suceder cuando se parte de una información vaga e incompleta, la verdad es que en su trabajo de campo se encontró con una realidad mucho más compleja que la prevista: un mundo de enigmas y relaciones de poder que le permitió también exponer problemas vinculados con los derechos humanos y con la forma en que los representantes del Estado se comportan en su trato con los ciudadanos.

Pero ¿de qué iba a escribir Rodrigo Vera si nadie sabía nada de nada? ¿Cómo organizar en un texto ese cúmulo de informaciones definidas en lo fundamental por el misterio?

De regreso a la redacción de su revista, días después, y ante la pantalla de su computadora, el reportero se concentró en la composición por escrito que desde su viaje de retorno venía ya organizando mentalmente: partía de algo que su experiencia de periodista, su instinto profesional, le hacía considerar como lo más significativo desde el punto de vista periodístico. ¿Qué era lo noticioso? ¿Cuál era su nota? ¿Qué era lo más dramático de su reportaje? El misterio. El enigma. La contradicción entre los informes oficiales referidos a lugares y hechos y la versión de los

habitantes de esos mismos lugares, testigos no de algo que sucedió sino de algo que no aconteció. En esa incertidumbre y en esos enigmas estaba la riqueza del reportaje que Rodrigo Vera tuvo que componer como una crónica, un reportaje narrativo, descriptivo, demostrativo y de investigación. Su trabajo como escritor consistió no en interpretar los hechos sino en mostrarlos según se lo habían expuesto sus entrevistados y apelando a la inteligencia del lector que habría de sacar sus propias conclusiones y hacerse su propia composición de lugar sobre las relaciones entre crimen y poder.

Poco a poco, como quien erige una barda de ladrillos, el reportero fue ensamblando los diversos fragmentos de información hasta lograr un efecto de conjunto conmovedor, preocupante y grave, manteniendo una objetividad estilística: un lenguaje sencillo, preciso y claro, sin adjetivos innecesarios. Seguramente no fue recogiendo sus datos en el orden en que los presentó por escrito, ni en la misma secuencia cronológica en que se dieron, pero precisamente en eso consiste dar estructura a un reportaje: en el ordenamiento que a cada paso va decidido el redactor, en la elección del lugar justo en que coloca un dato. De un número indeterminado y copioso de datos escoge uno para su primera frase de apertura: aquella información que le permitirá plantear el tema y registrar el sentir de uno o varios de los actores sociales. Asimismo, de esa diversidad de datos seleccionará uno o dos que le habrán de facilitar el cierre circular de su texto con un remate o una sugerencia de conclusión.

Para desenvolverse con esta eficacia por escrito, es necesario que el reportero se vaya educando

en su oficio de escritor, aprovechando en lo posible su experiencia literaria y su imaginación. Ya lo decía Gabriel García Márquez en una entrevista que en agosto de 1991 le hicieran en *The New York Times*: "Me interesan todos los géneros narrativos: contar historias. Yo creo que el periodismo implica imaginación y que es un género literario. No se puede ser un buen periodista sin imaginación."

### El ensayo-reportaje

El "ensayo-reportaje" es una denominación personal: la que Fernando Benítez (nacido en México, D.F. en 1911) da a sus crónicas y reportajes periodísticos. Con esta expresión, el autor de *Los primeros mexicanos*, *La ruta de Hernán Cortés*, *Los demonios en el convento*, *Los indios de México*, entre otros libros, indica muy claramente que sus textos son una composición escrita que participa tanto de la reflexión propia del ensayo literario como de las descripciones y las entrevistas características del periodismo.

En las primeras líneas de *Los huicholes* (tomo II de *Los indios de México*), el que fuera director de *El Nacional* y de suplementos culturales como *Méjico en la Cultura*, *La Cultura en México*, *La Jornada Semanal*, apunta que en cierto momento de su vida, cerca ya de los 50 años, decidió salir de la capital para conocer su país.

"La ciudad de México es la cabeza de la monarquía y por lo tanto priva en ella un ambiente cortesano. Aquí está el palacio del rey en turno, aquí trabajan los ministros y los jerarcas, aquí viven los banqueros, los industriales, la alta burguesía, los intelectuales y naturalmente casi todas las conversaciones de esta gente se refieren a la polí-

tica, a la sucesión del trono y a los menores cambios del gabinete. El intelectual de la meseta es un cortesano nato. En los cafés y en las reuniones hace circular una enorme cantidad de bromas sangrientas, de cábala, de predicciones y de análisis tan sutiles como falsos y regocijantes.

"Yo he pertenecido al ambiente del establishment y confieso que me gustaba mucho practicar ese tipo de gimnasia intelectual, pero a medida que envejecía me iba produciendo, como cualquier tipo de gimnasia, un aburrimiento invencible. Las teorías sobre los problemas políticos, sobre el campo, sobre la educación superior, se elevaban siempre con el humo de los cigarrillos en forma de brillantes globos que se fundían en el espacio y un día traté de conocer por mí mismo una realidad que, bien cocinada, me había servido de alimento durante décadas de orgías y banquetes canibalescos."

Un largo viaje a Yucatán sirvió a Fernando Benítez de revulsivo. "Lo que sucedía guardaba tan escasa relación con nuestras largas pláticas cortesanas, que mi libro sobre Yucatán mereció la censura de dos técnicos pertenecientes a la dirección de la editorial y a mis habituales tertulias de la mañana."

El historiador y periodista decidió seguir explorando el país y así fue internándose en las comunidades de los tarahumaras, los tepehuanes, los mixtecos, los mazatecos, hasta llegar a componer su obra fundamental: *Los indios de México*.

—Fernando, la entrevista suele ser un género periodístico muy ambiguo, es una especie de ensa-

yo vicario, retrata sólo una parte del entrevistado y la da por el todo. Norman Mailer decía que él se sentía con derecho a cobrar las entrevistas que se le hacían porque al fin y al cabo él era el que hablaba. ¿Tú qué crees que es la entrevista?

—Es una parte del reportaje; todo lo que sabe el periodista lo sabe a través de las palabras. Para mí, todo el periodismo es una literatura escrita bajo presión, a la carrera. El periodista no tiene tiempo de afinar su escritura; debe obrar en el momento mismo porque mañana para él ya es demasiado tarde. Esto es un inconveniente, desde luego, pero está compensado por la ventaja de poder trabajar sobre materiales en caliente, de poder transmitir al lector la vida de los acontecimientos. En la fugacidad de este género radica su excelencia.

—¿Te refieres a la noticia?

—Sí, porque la entrevista informativa es igual en estructura a la noticia. El trabajo del entrevistador consiste en valorar y jerarquizar su material principiando con una síntesis explosiva. En México el arte de la entrevista no se ha desarrollado porque a los políticos y a los hombres importantes les gusta disfrazarse de esfinges. Recuerdo una anécdota del general Cárdenas. Asistía a un baile de provincia y una muchacha le pidió que bailara con ella. Cuando bailaban, la muchacha le preguntó: "General, ¿por qué se ve usted tan bien?" "Mire usted, señorita —le contestó Cárdenas— yo no fumo, no tomo alcohol, montó a caballo, nadó, y sobre todo me callo; porque como usted sabe, las enfermedades entran por la boca." El arte del periodista en México consiste, pues, en arrancar la careta al personaje y

hacer que revele lo que la gente quiere saber. Muchas veces una negativa en un país tan elusivo puede entenderse como una afirmación.

—¿Ha habido algunos cambios importantes en la prensa mexicana de los últimos años?

—En principio, los periódicos en México han sido creados para defender determinado tipo de intereses. Hubo un momento en que no era posible encontrar en ellos la menor crítica. Yo me formé en la redacción de *El Nacional*. Era el año 1936. Aunque *El Nacional* fue fundado por Calles, Cárdenas le dio una gran importancia porque pensaba que a la prensa sólo podía combatirselo con la prensa. El periódico fue creado para defender los intereses de los campesinos y los obreros, para defender a la Revolución y explicarle al país en qué consistían las finalidades de su política. Recuerdo que todas las noches llegaban a la redacción para leer los cables el embajador de España, Marcelino Domingo, y Julio Álvarez del Vayo. Cárdenas había consagrado el derecho de asilo y en la página editorial que yo dirigía, colaboraban Aníbal Ponce, de Argentina; Juan Marinello y Nicolás Guillén, de Cuba; y, más tarde, cuando la guerra española se perdió, la mayoría de los grandes escritores exiliados. Fue un tiempo inolvidable, de grandes tensiones y esperanzas. Cárdenas no repartía tierras estériles; centró su política agraria expropiando los latifundios que eran la base de la economía nacional; Yucatán, La Laguna, El Yaqui, Los Mochis, Lombardía, Nueva Italia, que hasta entonces se habían considerado intocables. La tercera parte de su gobierno la pasó hablando con los obreros, los campesinos y

los indios. Muchos le criticaban que perdía su tiempo, y pocos se dieron cuenta de la significación moral de su política; aquéllos habían sido los humillados y los ofendidos, los siervos o el peonaje, y por primera vez tenían una conciencia de sus derechos y de su dignidad. Habían dejado de ser monstruos para convertirse en hombres. De todas maneras, los periódicos atacaron la reforma agraria, la expropiación petrolera, la formación de grandes sindicatos, la política indigenista. A medida que la burguesía fue reconquistando posiciones, apoyada en los gobiernos sucesivos, la prensa reaccionaria cobró su antigua relevancia. Ya no fue más *El Nacional* el órgano del gobierno, sino uno de los periódicos más reaccionarios. No por un azar perdió más tarde la dirección del periódico. Mi salida coincidió con el auge del alemanismo, es decir: de la contrarrevolución. En tales condiciones no tuve más remedio que hacer periodismo cultural. Traté de rescatar una parte mínima del espacio concedido a los crímenes y a los irrisorios fastos de la burguesía mexicana o a las noticias de una administración burocratizada para la cultura.

—Fundaste entonces *Méjico en la Cultura*.

—Sí; pero después de más de diez años, nuestros conflictos con la empresa de *Novedades* fueron interminables y culminaron con la Revolución Cubana. Pensaban que la cultura consistía en enseñar con la necesaria banalidad lo que ocurría, en hacer recensiones inocuas de libros, teatro o música. Todo lo que hacíamos merecía una amenaza. Si condenábamos la fábrica de churros llamada cine, protestaba la industria. Si nos ocupábamos de la censura previa en el teatro, protestaba el

Departamento Central. Si comentábamos un libro revolucionario, se entendía como una provocation deliberada. Nuestro sistemático rechazo de los mediocres nos ganó el honroso título de La Mafia, que todavía ostentamos. En realidad, ningún periódico estaba preparado ni cultural ni técnicamente para realizar una convincente difusión cultural de alto nivel. La crítica es una parte de la cultura y su ausencia sigue siendo el talón de Aquiles de la cultura mexicana.

—Sin embargo, sí ha habido cierto periodismo crítico por parte de la prensa convencional.

—Sí. *El Espectador* significó una apertura crítica en 1960, pero no alcanzó trascendencia porque ese género de revistas tiene muy escaso tiraje y sólo llega a grupos muy reducidos. Lo que debe hacerse es asaltar los grandes bastiones de los periódicos diarios y dar la pelea dentro de ellos. *El Día* quiso seguir las huellas de *El Nacional*, pero los tiempos habían cambiado y ciertamente López Mateos y Díaz Ordaz no eran un Calles ni muchísimo menos un Cárdenas. *El Día* mantuvo cierta objetividad hasta que llegó el 2 de octubre. La matanza le arrancó su máscara y dividió a los intelectuales. Ahora, por lo menos ya sabíamos a qué atenernos. Nosotros dijimos en *Siempre!* lo que teníamos que decir, y me parece que no hay ninguna publicación que se nos pueda ni remotamente comparar en el análisis y en la crítica de estos sucesos que también habrían de modificar la fisonomía del país. Nunca se ha extinguido la disidencia, pero no es lo mismo valerse de un libro o de una revista que de un gran periódico. Sin duda, todo lo que ha dicho Daniel Cosío Villegas

ya lo habían dicho con mucha anterioridad Carlos Fuentes, Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Monsiváis, pero el éxito de Cosío se ha debido fundamentalmente a que *Excélsior* tuvo el valor de publicar sus críticas quebrantando el monolitismo de la gran prensa. Julio Scherer García ha roto por lo menos dos tabúes: hizo que la prensa diaria recobrara su vocación crítica y demostró que esta crítica no afectaba en lo fundamental la economía de los diarios alimentada por los comerciantes y controlada en buena parte por las agencias publicitarias norteamericanas que operan en México. Es curioso observar la diferencia que hay entre un auténtico periodismo como el de él y el del resto de los periódicos manejados por sus dueños que no son, desgraciadamente para ellos, analfabetos sino semianalfabetos; no son periodistas sino criminales o bribones.

—¿Hay censura?

—En realidad la censura es indirecta. Los dueños de periódicos se censuran a sí mismos porque no son periodistas, sino negociantes, aunque se les demuestre que pueden ganar más dinero diciendo la verdad que incurriendo en la mentira.

—¿Por qué no empezaste tú por publicar en la prensa tus reportajes críticos? ¿De ahí derivaste a la novela?

—Ningún periódico quiso publicarlos. Incluso dos miembros de la junta de gobierno del Fondo de Cultura Económica objetaron la publicación de *Ki, el drama de un pueblo y de una planta*, porque mencionaba los nombres de los gobernadores que se habían enriquecido haciendo grandes negocios con el henequén. Afortunadamente la mayoría de

los miembros y el director del Fondo, Arnaldo Orfila Reynal, me apoyaron y el libro pudo salir en 1953. Fue ése mi primer intento de realizar un ensayo-reportaje. Entrevisté a no menos de cien gentes, desde los gobernadores y el arzobispo hasta el último cortador de pencas. Me sentía bien escribiendo sobre Yucatán, porque era la posibilidad de denunciar una injusticia y también por un deseo de aventura, pues Yucatán es una tierra sin tierras, sin ríos y sin montañas, donde un puñado de bribones condenan sin remisión a medio millón de indios mayas. *Ki...* suscitó una violenta polémica y fue bautizado como el libro del año, pero yo no estaba satisfecho. Alentaba la esperanza de que ese estudio pudiera modificar algo la situación en Yucatán, pero los políticos no lo tomaron en cuenta. Entonces me invadió una gran desesperanza. Había escrito otro reportaje sobre la situación de los indios tarahumaras en el extremo norte y preferí guardarlo en un cajón mientras intentaba la novela. Si bien se ve, mis dos únicas novelas no son otra cosa que dos extensos reportajes. Uno sobre la muerte de Carranza y otro sobre la rebelión de un pueblo de Michoacán contra su cacique. Estos dos libros, *El rey viejo* y *El agua envenenada*, en realidad nunca se han dejado de reeditar y han sido objeto de numerosas traducciones, pero este éxito no me hizo perder el sentido de la proporción. Más o menos su publicación coincidió con el auge de la literatura latinoamericana y comprendí que siempre sería yo un novelista de segunda clase, porque en el fondo no soy otra cosa que un reportero. A partir de entonces me dediqué a escribir sobre los indios de México.

### El artículo de fondo

Aunque en México suele confundirse con la columna, porque también aparece en un lugar fijo con cierta periodicidad (diariamente, dos o tres veces a la semana, semanalmente) y signado con una firma reconocida, el artículo de fondo, como su nombre lo indica, trata de ir más allá de la información noticiosa encuadrándola en un contexto más amplio para proceder a su análisis.

Es cierto que el articulista de fondo también puede escoger cualquier tema de su interés y no necesariamente uno de actualidad, y que el columnista hace lo propio, pero lo tradicional en la historia del periodismo ha sido que en el artículo se trace un cuadro de mayor profundidad sobre el acontecimiento en cuestión.

Podría decirse que la diferencia entre el artículo de opinión, de fondo o de comentario, y la columna es muy sutil pero se distinguen en primer lugar por el estilo (mucho más personal y heterodoxo en la columna) y en segundo porque la columna se identifica tipográficamente con una cabeza que le sirve de título permanente.

Una definición escolar, la del *Diccionario de la información, la comunicación y el periodismo*, de José Martínez de Sousa, caracteriza al artículo como

un texto unitario, de regular extensión, consagrado a una información, una explicación o un comentario, en el que el autor sostiene determinadas opiniones, desarrolla una idea o comenta un acontecimiento.

La columna tiene características propias, de forma y contenido, que la singularizan e identifican, escribió Manuel Buendía en *Ejercicio periodístico* al citar una conferencia que dio el 29 de agosto de 1977.

"Es el género periodístico que más claramente puede diferenciarse de todos los demás: sus características externas, visuales, son fácilmente apreciables: lugar fijo, título, periodicidad, firma, formato, etcétera. Y en cuanto a la oportunidad que ofrece para el desarrollo de un estilo que puede llegar hasta la subjetividad más plena, me parece que sobrepasa las posibilidades de los otros géneros."

Para Manuel Buendía, por mucho que se parezca a la columna en cuanto a su libertad temática, su enfoque y la utilización del lenguaje, "la verdad es que el artículo de fondo es monotemático y está sujeto a una estructura que no da mucho de sí".

El artículo de comentario, de opinión o de fondo, requiere de un estilo distinto al de la columna y al de la crónica; suele mantenerse en los límites de lo convencional y lo impersonal, mientras que la columna es más libre en su expresión escrita.

En algunos periódicos del mundo, no menos que en los mexicanos, se acostumbra que todos los artículos de opinión lleven un pie de autor,

una nota al pie de la página en la que se informa la filiación política del autor, por muy conocido que sea éste, y además del cargo, el título, la ocupación principal, su oficio, su relación con el tema abordado. La idea es no engañar al lector haciéndole creer que el autor del artículo es un periodista profesional que hace un comentario.

El artículo de opinión viene después de los hechos que aparecen en las primeras informaciones redactadas con objetividad e imparcialidad. En el artículo el criterio es más laxo y cabe la subjetividad del autor, que deberá resumir los hechos y otros datos brevemente porque su texto debe ser autosuficiente; no puede dar por descontado que el lector ya está enterado de la información que se comenta. Un error grave es polemizar con las declaraciones de alguien sin especificar qué fue lo que se dijo exactamente, advierte el italiano Piero Odone en *Il buon giornale*, y añade: "El juicio debe quedar expresado de manera clara y si resulta confuso, ambiguo, ambivalente, es mejor no escribir nada. En el artículo de fondo hay que tener el valor de arriesgar las propias opiniones."

Si el periódico es un vehículo para la circulación de las ideas, el artículo de fondo se suma al debate cotidiano que se da en una cierta comunidad como extensión de la plaza pública o el parlamento.

El artículo no es un alegato judicial, aunque se le parece. Es una argumentación a la manera del ensayo literario o de la invención clásica ciceroniana. Se parte de una premisa y se va bordando en torno a ella hasta volver suficientemente persuasivo el argumento. "El articulista debe desa-

rrollar el arte de la persuasión y proyectarlo en su escrito", decía Manuel Buendía. "No puede esperar del lector que crea lo que él dice sólo porque es considerado una voz autorizada; al contrario, debe argumentar su posición respecto de la noticia que se comenta", agregaba. También estaba convencido Buendía de que la presentación del argumento tiene que basarse en hechos objetivos y que "la inteligencia debe prevalecer sobre la emoción y expresar así el significado real del hecho". Enjuiciamiento, explicación, calificación, la argumentación del artículo sigue el procedimiento de armar una tesis y llegar a una síntesis.

Tesis sin pruebas, el artículo argumentativo no está obligado a las demostraciones propias de la geometría euclidiana. Basta que se atenga a las partes de la retórica y a la argumentación.

En ningún otro género como en el artículo de fondo se antoja más evidente la semejanza entre el periodista y el historiador. Los grandes historiadores son los que saben identificar en un cierto periodo a los personajes significativos, los acontecimientos que cuentan, los estados de ánimo prevalecientes, y logran establecer las relaciones justas entre unos y otros para ofrecer un escenario coherente que permita al lector revivir hechos remotos del pasado como si hubiera sucedido ayer. "Al periodista se le puede comparar con el historiador, sólo que su tarea consiste en ofrecer un cuadro coherente de las situaciones actuales", dice Piero Ottone. Tal vez la convivencia del historiador con documentos y hechos del pasado, y su análisis de los mismos, es lo que le facilita el comentario lúcido "cargado de antecedentes

que siempre trae a cuenta" sobre las noticias de actualidad. Piénsese en la evidencia de que muchos de los articulistas más notables del periodismo mexicano han sido historiadores de profesión: Daniel Cosío Villegas, Lorenzo Meyer, por ejemplo. Ryszard Kapuscinski, también, estudió historia en la Universidad de Varsovia.

## La columna

A diferencia del artículo de fondo, que suele ser monotemático y convencional en su estilo, la columna lleva implícita la personalidad literaria de su autor (recuérdense los casos de Jorge Ibargüengoitia y Gabriel García Márquez). La columna es una reflexión: un razonamiento, y de todos los géneros periodísticos es el que más se parece, toda proporción guardada, al ensayo literario que sigue la tradición de Michel de Montaigne (1533<sup>1</sup>-1592) y de Francis Bacon (1561-1626).

A Manuel Buendía le gustaba la teoría de que la columna surge en la historia del periodismo cuando, hacia 1872 y en los años subsiguientes, los lectores de Chicago y Nueva York empiezan a aburrirse con el tono impersonal de los periódicos y exigen textos de carácter más personal y humano. "Los periódicos iban bien, sí, pero se habían vuelto demasiado impersonales. Aunque parezca incongruencia, la verdad es que a medida que avanza va el perfeccionamiento técnico, fueron perdiendo la calidez humana que habían tenido en sus artesanales principios", dejó escrito Buendía en su *Ejercicio periodístico*.

Lo que distingue a la columna es que aparece en un lugar fijo del periódico o la revista, dife-

renciada de las otras secciones por cierto formato; siempre va firmada por alguien de reconocido prestigio —generalmente un profesional del periodismo— y se publica con determinada periodicidad: todos los días, una o dos o tres veces a la semana. Tiene además una cabeza o un título que la identifica, como por ejemplo: "Red Privada", "Plaza Pública", "Indicador Político", "Frentes Políticos", "Inventarios", "Conjeturas", "Carta de Copilco", "Máscara Negra", "Marcador", "Diario de fatigas", "Periscopio", "La Hora del Lobo", "La Jirafa".

Desde un principio, la columna empezó a aparecer en un recuadro, un apartado que sugería exclusividad y confidencialidad, una zona del periódico en la que el lector empezó a reconocer un tono íntimo de autor, un lugar privilegiado o una zona de tolerancia estilística.

Pero no todo es formal: en la columna importa también la calidad de las revelaciones, los datos nuevos, las primicias informativas, que el periodista va a acopiar mediante sus investigaciones. Una de las peculiaridades de "Red Privada", la columna de Manuel Buendía que hasta 1984 distribuía en más de treinta periódicos del país, era que no se limitaba a una opinión. En el trabajo de Buendía —que le costó la vida— había una indagación y una documentación rigurosa.

Se ha dicho que en el periodismo mexicano ha prevalecido la opinión por encima de la información, que se han hecho periódicos y revistas más con artículos de comentario y editoriales que con reportajes (José Pagés Llergo llegó a tener un gran éxito en los años 50 y 60 con una revista de

columnas, *Siempre!*), y que se ha descuidado la idea de que un periódico es más influyente por los hechos que investiga y publica, no por sus opiniones. Sin embargo, la columna de Manuel Buendía tenía la particularidad de informar más que opinar. No eran simples comentarios sus escritos: eran revelaciones. Y los hechos cuentan infinitamente más que las opiniones; o, como solía decir F.D. Roosevelt: los lectores se ven más influenciados por las noticias que por los comentarios. Aunque Manuel Buendía concedía un gran valor al estilo, que según él en la columna se podía llevar a la subjetividad más plena, la verdad es que su trabajo periodístico era más valioso por su información, o su contenido, que por su forma. Era, antes que un estilista, un reportero.

Un columnista de esta estirpe obtiene su información de muchas fuentes, pero sobre todo de sus múltiples relaciones personales y de su archivo.

"Si todo oficio tiene sus pequeños secretos, el del columnista no es la excepción. El más interesante de esos secretos se llama archivo. Para todo reportero es importante poseerlo, pero un columnista simplemente estaría perdido sin su archivo", dijo en una conferencia Manuel Buendía.

Como un periodista es ante todo un organizador de la información, resulta que su archivo personal no comporta ningún misterio ni se abulta con documentos de extraordinaria confidencialidad: se compone sobre todo de recortes de periódicos. Al paso del tiempo los temas se van integrando y enriqueciendo solos; basta ir pescando las novedades que de cuando en cuando van apareciendo en la prensa. Muchas personas se

asombran ante las revelaciones de un periodista y se preguntan cómo y dónde consigue su información. Pero, como alguien decía, todo está en los periódicos: basta saberlos leer. Una información de aspecto nuevo, comentaba Buendía, de pronto se forma sola en el archivo, cuando varias piezas aparentemente inconexas se unen y producen algo de especial interés.

Afortunadamente para quienes deseen apreciar en un solo conjunto de columnas lo que es el estilo de un articulista, y lo que va siendo su obra periodística a lo largo del tiempo, existen los llamados "libros de artículos", tan socorridos por editores y autores en los últimos años. Antaño la costumbre más común era pensar y escribir un libro *ex profeso*, es decir, como tal, como libro. Pero ahora, por las presiones del tiempo, cada vez es mayor el número de escritores que hacen recopilaciones de sus artículos publicados en la prensa, de sus notas y sus conferencias. Lo hizo Octavio Paz y lo hizo Umberto Eco. Lo hicieron Roland Barthes y Leonardo Sciascia. Algunos compiladores lo han hecho con los escritos de José Alvarado, Gabriel García Márquez y Jorge Ibargüengoitia. Esto no es bueno ni malo en sí mismo. Lo que importa es que el libro resulte ameno, inteligente, interesante, provocador, y que tenga cierta fuerza expositiva cuando no un estilo disfrutable.

En *Mitologías*, Roland Barthes reunió columnas que había publicado en la prensa francesa entre 1954 y 1956 "al calor de la actualidad". En ellas intentaba hacer una lectura de ciertos mitos de la vida cotidiana entre los franceses. Un artículo de

prensa, una fotografía de un semanario, una película, un espectáculo, una exposición, servían de pretexto a Barthes para arriesgar una crítica ideológica al lenguaje de la llamada cultura de masas y un desmontaje semiológico de ese lenguaje.

Más o menos en la misma escuela de Barthes, pero ya entrados los años 70, Umberto Eco empezó a publicar sus columnas en un semanario italiano, *L'Espresso*, con un estilo directo y narrativo, no desprovisto de humor ni de sátira. Eco ha venido desarrollando este "pensamiento coyuntural" fijando su curiosa atención en los hechos de actualidad, ha pretendido realizar una semiología de la vida cotidiana, una aproximación al universo de los discursos periodísticos o políticos, a los fenómenos de la moda y las costumbres. Una importante recopilación de sus artículos se encuentra en *La estrategia de la ilusión*.

En diarios, semanarios, revistas mensuales, el autor de *El sombre de la rosa* y de *Baudolino* ha dado a conocer sus comentarios sobre lo cotidiano, en caliente, bajo el impacto de una emoción o el estímulo de un acontecimiento esperando que sean leídos y, si valen la pena, recordados.

Eco afirma que en un artículo de periódico los hechos se utilizan para dar origen a hipótesis, pero no con la intención de transformar la hipótesis en leyes. Simplemente se dejan a la valoración de los interlocutores que son los lectores. Si antaño este juego se jugaba en privado, se confiaba a cartas personales o a las páginas de un diario íntimo, ahora sucede que los periódicos "son el diario íntimo del intelectual y le permiten escribir cartas privadas muy públicas".

Para Eco, escribir su columna en las revistas es una forma de participación política. Considera su deber invitar a los lectores a que adopten una sospecha permanente respecto de los discursos cotidianos y está convencido de que escribir es hacer política. "Desde los sofistas, desde Sócrates, desde Platón, el intelectual hace política con su discurso." Eco cree hacer política no sólo cuando habla de las Brigadas Rojas sino también cuando habla de los museos de cera. Además, lo que le interesa como columnista es poner en juego una idea que, tal vez, más adelante, desarrollará en un libro. Le fascinan las reacciones de sus lectores, las diversas lecturas que cada quien hace de un texto.

"En el discurso periodístico la responsabilidad es menos grande que en el discurso científico porque es posible atreverse a emitir hipótesis provisionales. También es hacer política correr el riesgo del juicio inmediato, de la apuesta cotidiana y de hablar cuando se siente el deber moral de hacerlo, y no cuando se tiene la certeza (o la esperanza) teórica de hacerlo bien", escribe en *La estrategia de la ilusión*.

*Visiones mexicanas*, del neoleonés José Alvarado (1911-1974) reúne las mejores columnas de este virtuoso de la prosa periodística. Colaborador de *Siempre!*, *Excélsior*, *El Día*, Pepe Alvarado se manifestó como comentarista político desde su más temprana juventud, cuando en 1929 participó en las luchas estudiantiles por la autonomía universitaria. Se vio también involucrado en aventuras literarias como la fundación de las revistas *Barandal*, *Taller*, *Romance*, *Letras de México y Tierra*

Nueva. La mayor parte de su obra quedó dispersa en periódicos y revistas en los que colaboraba dos o tres veces a la semana en columnas tituladas *Apuntes al vuelo*, *Intenciones y crónicas*, *Laberinto*, *Méjico de día y de noche*. "Defendió sus ideas y sus afectos con su oficio de escritor y con su calidad de periodista. Se propuso escribir pensando, en lugar de escribir odiando o lisonjeando. De allí su obsesivo cuidado de la palabra, su afán de exactitud semiológica: sus indagaciones en el idioma, que lo llevaron a admirar el donaire de la precisión y el equilibrio en Alfonso Reyes; el estilo como forma de pensar, en Jorge Luis Borges; la esclarecedora penetración en el genio de la lengua, en Andrés Bello y Rufino José Cuervo. Pocos escritores nuestros han sentido y amado tanto las ricas posibilidades del castellano como José Alvarado, explorador de sus sorpresas con deleite", escribió en su memoria Hugo Latorre Cabal.

Nacido en Guanajuato en 1928 y muerto en Madrid en 1983, Jorge Ibargüengoitia se dedicó fundamentalmente a la novela y al teatro (*Los relámpagos de agosto*, *Las muertas*, *Dos crímenes*, *Clo-tilde en su casa*, *Ante varias esfinges*), pero destacó también como columnista en la *Revista de la Universidad de México*, *Excélsior*, *Vuelta* y en el suplemento *La cultura en México* de la revista *Siempre!*

Ibargüengoitia publicó más de 700 artículos en *Excélsior* entre enero de 1969 y julio de 1976, los martes y los viernes, en las páginas editoriales de ese diario. Sus columnas tensan el sello de su personalidad literaria, eran muy amenas y divertidas, gracias a un sentido del humor muy peculiar y a su fina, elegante ironía.

Guillermo Sheridan estuvo al cuidado de las recopilaciones que han aparecido bajo los títulos *Autopsias rápidas*, *Instrucciones para vivir en México* y *La casa de usted y otros viajes*. "Son dos mil cuartillas que trazan un doble mapa: uno, sentimental e irónico, de lo que significa vivir en México (es decir: de lo que significa padecer la ciudad y la provincia, viajarlas, comer, beber, votar, recordar, amar y aborrecer); otro, el que se desprende de la mirada singularísima, autónoma y escéptica del hombre que ve al país y que se ve a sí mismo mientras lo hace. Si algunos de los sucesos que, en la década de 1970, incitaron a Ibargüengoitia pueden considerarse caducos, no tardaremos en reconocer que la manera de convertirlos en literatura les agrega un valor más que propio", escribe Sheridan.

Los viajes, Coyoacán (su barrio en la ciudad de México), el hombre asediado por el crecimiento y el absurdo urbanos, la impertinencia de algunos espacios arquitectónicos, el oficio de escribir, se encuentran entre los temas más recurrentes de los desenfadados ensayos periodísticos de Jorge Ibargüengoitia.

"Yo entregaba mi columna los lunes a la una de la tarde. Al salir de *Excelsior* lo que más me gustaba era constatar que mientras los demás empezaban su semana de trabajo yo ya había terminado la mía", escribió.

### La reseña

Se trata de un comentario breve e informativo, una narración muy sucinta, que da cuenta de un acontecimiento cultural: un libro recientemente publicado, el estreno de una puesta en escena, un concierto musical, una función de danza, una exposición de pintura o escultura, una nueva película, un espectáculo.

La reseña aparece en un lugar fijo —y diferenciado tipográficamente— en los diarios o las revistas. Por lo general es un texto muy bien escrito, breve, ágil, inteligente, que se le encierra a un escritor externo y que suele ser alguien que se mueve como pez en el agua en su medio.

Cuando la reseña es crítica comporta en todos los casos un juicio de valor, pero si no aventura un juicio, entonces se queda en crónica: una mera relación de lo acontecido, escrita en lo posible con gracia. Sin embargo, la mayor parte de las veces la reseña implica una crítica implícita o explícita que parte de una información noticiosa en la que el autor argumenta por qué está bien o mal una obra. No basta que lo enuncie: tiene que decir por qué opina en uno o en otro sentido y apoyar su argumentación dando elementos para

ser persuasivo y para que el lector se forme una idea. Una muestra de ignorancia, de falta de educación y de respeto al lector, es escribir en un tono como el siguiente: "Esto es así simplemente por que yo lo digo". (Desplantes de ese juez son los que definen al autoritarismo intelectual y al científico.)

A la crítica de libros suele llamársele también "recensión" que quiere decir "valoración". Para Roland Barthes, la crítica literaria es "una actividad de desciframiento del texto". Esta decodificación puede ser de todos los colores ideológicos que se quiera o elija el autor de la crftica: puede ser marxista, neokantiana, positivista lógica, psicoanalítica, estructuralista, antitotalitaria, empíricocriticista, impresionista, existencialista, en los estilos más diversos y según "adhesiones ideológicas" diferentes, incluida la ideología de la anti-ideología que consiste en descalificar cualquier argumento porque es "ideológico". De lo que se trata es de que el crítico produzca un texto que tenga fuerza, inteligencia, provocación, desplante irónico. "El objetivo es siempre el mismo: intentar aprehender un sentido verdadero del texto, a fin de descubrir su estructura, su secreto, su esencia", según decía Barthes en una entrevista en *L'Express* el 31 de mayo de 1970.

En principio, éstas serían las reglas del juego. Sin embargo, en el comentario de un libro cuenta muy frecuentemente la simpatía personal del crítico por el autor. En ciertos medios, la crítica literaria es política literaria. El reseñista no puede sustraerse a los afectos: no tiene que actuar como un juez y resulta natural que por motivaciones de

amistad o de afinidad estética ponga más atención a los escritores que son sus amigos que a los que no lo son.

En los países de cultura anglosajona resulta de muy mal gusto comentar el libro del director de una publicación en la publicación misma. Algunos periódicos vetan la crítica de un libro a quien conozca personalmente a su autor. No se acepta tampoco que escriba sobre un escritor que haya comentado antes un libro del crítico ni que mantenga relaciones personales con alguien citado en su texto.

### **El editorial**

En una sección especial del periódico o de la revista se presenta el editorial, es decir: el punto de vista de la casa. En los diarios mexicanos el editorial suelo aparecer en página par, al lado izquierdo de las dos páginas desplegadas, o empezar en primera plana con un pase a interiores.

El editorial se refiere siempre a un asunto de interés público y de actualidad periodística. Se redacta en un tono impersonal: con un tono "objetivo" y si bien se citan todos los componentes del tema analizado, a fin de ponderar ante la inteligencia del lector todos los factores en juego, es tradicionalmente válido que la dirección del periódico tome partido.

En la sección editorial se suelen tratar varios asuntos, tres o cuatro, como es típico del diario *Excélsior*. En *El Universal* y *La Jornada* generalmente el tema es uno solo.

En el editorial no se trata de beneficiar ni de perjudicar a nadie. Más que condonar o celebrar, el texto del editorial pretende ser persuasivo: expone un argumento con palabras sencillas, frases cortas, y no demasiadas oraciones subordinadas. Aspira a decir lo máximo con el menor número de palabras. Trata de atrapar

al lector desde la primera frase gancho y mantener su atención.

Como es evidente, el editorial no lleva firma. Es anónimo, pero es un valor entendido que la autoría del texto corresponde a los responsables del periódico: director y propietarios.

Los encargados de escribir los editoriales son miembros de la redacción del periódico o colaboradores externos que dominan una u otra materia: política, economía, relaciones internacionales, derechos humanos, leyes electorales, derecho laboral, salud pública, finanzas. Tanto dentro como hacia afuera del periódico se guardan con la mayor discreción los nombres de quienes elaboran los editoriales.

En el editorial, escribe Manuel Buendía, el redactor tiene fundamentalmente tres clases de limitaciones: "Una, la política del periódico, que lo obliga a asumir una posición y a conservar el tono que le ha sido marcado; otra obvia limitante es el tema que se le fijó; y la tercera consiste en la extensión del escrito impuesta por el formato de las páginas editoriales."

Es cierto que el editorial pertenece al ámbito de las opiniones y no al de los hechos o la información. Los hechos, ciertamente, cuentan mucho más que las opiniones y los periódicos suelen ser más poderosos e influyentes en la medida en que descubren hechos y los publican, no cuando expresan opiniones. Sin embargo, hay un espacio en todo periódico reservado a la discusión de las ideas: el editorial en primer término. Allí es donde se expresa el pensamiento de la dirección del periódico y sus propietarios.

Si el diario es un vehículo para la circulación de las ideas, es lógico que los lectores esperen del editorial una proposición inteligente y crítica respecto al problema político, económico y social del momento: un razonamiento plausible en favor de los intereses de la sociedad, no de un grupo de particulares. Esto es un ideal y así se entiende desde el punto de vista teórico y estrictamente profesional periodístico: el tratamiento de los temas no se hace en función de la defensa de una clase o una ideología sino en atención al establecimiento de la verdad y del bien común.

Lo que importaba es la materia, no el análisis de personalidades. Para el periodista italiano Piero Ottone, en su libro *Il buon giornale*,

"el periodismo tradicional refleja la concepción autoritaria, según la cual el que manda (el jefe de la policía, el procurador, el funcionario público, el profesor de escuela) siempre tiene razón. El periodismo moderno por el contrario refleja la concepción democrática, según la cual todos somos iguales, o al menos todos tenemos los mismos derechos; también los ciudadanos comunes y corrientes, los obreros, los estudiantes, pueden tener razón".

Estas ideas corresponden a la práctica de periodistas celosos de su oficio, directores y editores que trabajan con independencia de todos los poderes actuantes en la sociedad. Sin embargo, en la vida de todos los días las cosas no siempre coinciden con el ideal periodístico: la mayor parte de los periódicos mexicanos obran en virtud

de sus intereses económicos y de sus creencias ideológicas. El lector tiene que aprender a descifrar los mensajes, a discernir de qué lado de la verdad se coloca un determinado medio en su expresión editorial. Y la forma más lógica de identificar esos intereses es atender no tanto al régimen de propiedad —empresa comercial, sociedad anónima o de capital variable, asociación civil, cooperativa— que define la personalidad jurídica del periódico o la revista sino a sus propietarios identificables que los controlan: quiénes son, cómo se llaman, a qué grupos políticos o financieros pertenecen, cuál es su relación —directa o indirecta— con el Estado. En México, donde los medios no están en manos de periodistas sino de hombres de negocios o están financiados y directamente controlados por "oficinas de comunicación social" gubernamentales, muchos periódicos —miembros oficiosos del complejo propagandístico gubernamental— suelen seguir una línea editorial apologética de las políticas del gobierno federal o de los estados. Muy pocos se atreven a disentir de la "verdad oficial" porque pondrían en peligro sus intereses y sus lucrativas relaciones de poder.

"No es posible ponderar correctamente la política editorial de un periódico a menos que se sepa quién es su dueño. ¿Los propietarios del periódico, como grupo o como individuos, tienen otros intereses materiales en la comunidad? Si así es, el peligro más probable es que ya no sean objetivos cuando se afecten esos intereses. ¿Están al servicio de ciertas facciones políticas o grupos de poder financiero o comercial? ¿Se preocupan sinceramente por el bienestar públi-

co?", escribe y se pregunta Dwight Emerson Mitchell en su libro *Journalism and life*. Por todo ello el lector tiene que discriminar entre una revista y otra, entre un periódico y otro: identificar su grado de dependencia o independencia también por el número de páginas de "publicidad" gubernamental que intercalan en sus ediciones.

Por su intención, el editorial puede ser enunciativo, explicativo, combativo, crítico, apologético o admonitorio, según la clasificación del boliviano Raúl Rivadeneira Prada (*Periodismo*), y siempre estará referido a un hecho reciente de importancia colectiva.

## El "nuevo periodismo"

De estirpe neoyorkina, el llamado "nuevo periodismo" empezó a practicarse a mediados de los años 60 en la revista *Esquire* y el suplemento *New York* del desaparecido diario *The New York Herald Tribune*. Varios de los colaboradores de *New York* —que sobreviviría como publicación independiente dirigida por Clay Felker al finiquitarse el periódico— descreían de los convencionalismos propios de la gran prensa norteamericana y procedieron a romper las reglas de la "objetividad", la "imparcialidad" y la suposición de que el periodista "no piensa" ni debe externar juicios de valor o adjetivos innecesarios.

Tom Wolfe, teórico y practicante de *El nuevo periodismo* confiesa que por primera vez oyó hablar del Nuevo Periodismo hacia 1966, pero no desconoce que ya en la década de los 50 se estaba fraguando desde las páginas de *True* y *The New Yorker*, justamente cuando "la novela lanzaba sus últimas llamaradas como *sancta sanctorum*", es decir, cuando la novela languidecía como género y se encontraba en un callejón sin salida.

Carlos Monsiváis admite que el nuevo periodismo desea aprovecharse de la llamada "crisis de la novela" y

"declara abolidas las fronteras convencionales entre reportaje y crónica y participa de beneficios, prejuicios y técnicas de historia, antropología social, sociología, psicología, novela, política, además de referencias extraídas de la mitología cinematográfica o de la cultura televisiva o del catálogo de los grandes almacenes o de las hazañas de la sociedad de consumo y el *show business*".

Ese fenómeno desinhibido, que quiere fundir la novela y el reportaje en un solo género, que no se abstiene de interpretar ni de recrear, "reacciona contra el trabajo de los reporteros tradicionales (pasivo, grisáceo, informe) y desea impregnar de apremio estilístico (estético) las fortalezas habituales donde se empobrece, se burocratiza o se degrada el lenguaje. Interpretar, para el Nuevo Periodismo, es en lo primordial cuestión de forma", enuncia Carlos Monsiváis, antes de concluir: "Hay que negar el *dictum* de Oscar Wilde: el periodismo es lo que no se puede leer y literatura lo que no se lee".

Lo que los "nuevos periodistas" se proponen es ocupar el sitio privilegiado de los autores de novelas mediante el realismo provocador, irreverente y agresivo de sus textos y una clara voluntad de estilo. El reportero no desaparece, como en la nota informativa convencional que cubre el espectro qué-quién-dónde-cuándo-cómo y por qué, sino todo lo contrario: se involucra como protagonista en la historia que reportea y redacta sin desdeñar ninguno de los recursos —diálogos, descripciones, monólogo interior, reflexiones ensayísticas, caracterizaciones de los personajes,

punto de vista narrativo, manejo del tiempo—de que dispone un novelista en su arsenal literario.

La semejanza entre la novela realista del siglo XIX y el reportaje ha hecho a muchos críticos preguntarse si no eran ya "nuevos periodistas" Daniel Defoe, Stephen Crane y Mark Twain, Balzac y Zola. *Diario del año de la peste*, de Daniel Defoe; *Vida en el Mississippi*, de Mark Twain; *La jungla*, de Upton Sinclair; o entre nosotros *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán, ¿no combinaban ya el relato literario y el reportaje que realizaban para documentarse?

En efecto, estos libros son antecedentes del "nuevo periodismo"—tanto o menos que *Hiroshima*, de John Hersey, que apareció íntegro en un número de *The New Yorker* en 1946—pero lo que sucedió en los 60 fue que los nuevos periodistas promovieron una rebelión radical contra las costumbres y las fórmulas tradicionales del quehacer periodístico y, sobre todo, asumieron una actitud más participativa y osada. Lo que distingue al nuevo periodismo es su manera de encarar los hechos y sus personajes: el papel activo que juega el periodista en la historia, su compromiso con una idea política —como dice Carlos Monsiváis— y su "identificación con uno de los lados del asunto para dedicarse a interpretar desde allí".

El estilo como juicio moral y polístico, la implicación de que el tema refleja a la sociedad en su conjunto, la intención de penetrar en las mentes de asesinos, motociclistas, gángsters y políticos, constituyen para Monsiváis las características del nuevo periodismo.

Pero sobre todo en dos formas difiere el nuevo periodismo del reportaje convencional: en la relación del reportero con la gente y los acontecimientos, puesto que al describirlos refleja nuevos valores y actitudes, y en la transformación radical de la noticia mediante el uso de mecanismos novelísticos como el punto de vista, la manipulación del tiempo hacia atrás o adelante, y el retrato escrito.

Uno de los libros en que mejor se profundiza en esta diferencia es *Realidad y ficción. El nuevo periodismo y la novela de no ficción*, de John Hollowell. El profesor de la Universidad de Arizona observa que el nuevo periodista va más allá de la versión oficial de las cosas y suele ser "francamente crítico de los poderosos intereses que controlan la difusión de las noticias". No se resigna a los boletines de prensa del poder ni guarda deferencia alguna hacia los funcionarios públicos. Le arrebata la iniciativa a los "directores de comunicación social" o jefes de relaciones públicas y no se limita a transcribir sus declaraciones. Todo lo contrario: "lucha por revelar la historia oculta tras los hechos superficiales".

"La creciente tendencia hacia el reportaje a fondo en el periodismo de revista y de periódico ha conducido a una mayor libertad para los escritores en términos de forma y estilo", escribe Hollowell. Lo propio y distintivo del nuevo periodismo es su lenguaje, su estilo, su diversidad de puntos de vista, sus caracterizaciones a través del habla de sus personajes o tomando en cuenta sus modos de vida y sus formas de pensar. Si busca un estilo literario comparable al de la ficción es para

dar una mayor dimensión psicológica, social, ideológica, a los personajes reales que aparecen detrás de la noticia. Su afán es liberar al reportaje de las fórmulas anquilosadas impuestas por la redacción de las agencias. El periodista no es una máquina. No es una grabadora. No es una taquimecanógrafa. No es una procesadora electrónica de palabras. Es un escritor. No se intimida ante la incombustible estructura elemental de los párrafos compuestos por hechos y citas entrecerrilladas: intenta, mejor, reconstruir una experiencia y hacerla sentir al lector. Aspira a conmoverlo. Utiliza las herramientas de la narrativa para dar un cuadro, un contexto vivo, y procede de escena en escena —como los novelistas o los narradores cinematográficos— en vez de pergeñar un resumen de los sucesos y las acciones o una cronología aséptica. Por ello, en lugar de citas y paráfrasis, registra completos los diálogos a fin de identificar en lo posible los procesos mentales que ocurren detrás de los discursos. Y cuando se trata de caracterizar a los personajes se vale de todo: los mínimos detalles de su *status*, sus vestidos, sus casas, sus muebles, sus maneras de mesa, sus gustos, sus modos de comer, sus desplantes, sus propiedades materiales, en fin, de todos los factores "por medio de los cuales la gente experimenta su posición en el mundo".

Quien de alguna manera percibió esta riqueza de posibilidades fue Truman Capote. Después de convivir durante cinco años con los autores de un oscuro asesinato en un poblado de Kansas, publicó en 1966 *A sangre fría*. El novelista negó que su obra perteneciera al periodismo y afirmó que

había inventado un nuevo género literario: "la novela de no ficción". A pesar de ello, dice Tom Wolfe, el éxito de *A sangre fría* dio al nuevo periodismo un impulso arrollador. Tanto que muy pronto Norman Mailer se puso a escribir *Los ejércitos de la noche* en 1968, en el que cuenta, incluyéndose como personaje y refiriéndose a sí mismo en tercera persona, los pormenores de una gigantesca manifestación contra la guerra de Vietnam. "Hacia 1969 no existía en el mundo literario nadie que se atreviera a desechar llanamente al nuevo periodismo como un género literario menor", recuerda Tom Wolfe.

Y es ésa precisamente la circunstancia que particulariza al nuevo periodismo como un fenómeno de raigambre típicamente norteamericana: la guerra de Vietnam. Por ello mismo cuentan entre sus reporteros más acuciosos e implacables aquellos que se propusieron y consiguieron describir —desde el campo de batalla— la guerra concreta, su cotidianidad y su fascinación demencial, contrapuesta a las estimaciones estadísticas y las líneas de política internacional racionalizadas desde Washington. Utilizando a discreción las técnicas del Nuevo Periodismo, el inglés Nicholas Tomalin y los norteamericanos Michael Herr (autor de *Despachos de guerra* y guionista de la película *Apocalypse Now*) y John Sack escribieron sobre la guerra como muy pocos novelistas lo habían hecho en el pasado, ciertamente con una pasión y un punto de vista distintos en muchos sentidos a los asumidos por Tolstoi, Stendhal, Victor Hugo, Erich María Remarque o Stephen Crane, quienes, como todo el

mundo sabe, describieron grandes batallas militares.

Es cierto que hacia 1966 Nicholas Tomalin ya era un periodista consistente y de prestigio pero no fue sino hasta que rompió con las maneras tradicionales de organizar un reportaje que convocó a los lectores ingleses de *The Sunday Times*. Al relatar cómo el general James F. Hollingsworth (a quien acompañó en su helicóptero) se condujo en su misión de exterminio y "mató más vietnamitas que todas las tropas bajo su mando", Tomalin despliega una narración con la distancia y la objetividad estilísticas de un cuento o un fragmento de novela: deja que el personaje y los hechos hablen por sí solos, hace que el general se defina por sus acciones y sus palabras, para que el lector vaya deduciendo por su cuenta la locura y el cinismo, la distorsión de la realidad, que "identifica" a campesinos con guerrilleros, de un guerrero profesional y suicida.

A Tom Wolfe la obra maestra del género Vietnam le parece el capítulo que en *Despachos de guerra* Michael Herr dedica al sitio de Khesanh. Uno de los aciertos del reportero fue no asumir el relato en un tono autobiográfico. Su intención fue más bien penetrar las mentes de los muchachos que estaban en la línea de fuego y bajo los estallidos de los morteros: cómo se sentían, qué pensaban, qué decían, utilizando indistintamente la primera y la tercera personas del verbo. "Creo que hasta ahora nadie ha superado a Michael Herr en su capacidad de captar los peculiares horrores de la guerra. Ciertamente ningún novelista lo ha hecho", dice Tom Wolfe. "Y no

hay duda de que lo mejor que pudo escribirse de Vietnam vino del Nuevo Periodismo."

John Sack, por su parte, entrevistó a los soldados de la compañía M acerca de lo que les pasaba por la cabeza en los momentos más peligrosos del combate; luego, se las arregló para que en el relato tanto sentimientos como pensamientos se integraran a la acción que describía. En varios tramos de su composición, titulada *M*, que fue publicada en la revista *Esquire*, el discurrir de los combatientes se desliza sin mayores trabas a lo que los novelistas llaman "monólogo interior".

En los años subsiguientes pudo apreciarse el efecto que en otras latitudes tuvieron estas piezas periodísticas, sueltas o rescatadas en antologías, y los libros de Norman Mailer, Truman Capote, Gay Talese, Hunter S. Thompson, *et al.* Bajo una tónica parecida, en México Vicente Leñero escribió *Los periodistas y Asesinato*; Hernán Lara Zavala, *Charras*; Carlos Montemayor, *Guerra en El Paraíso*. En Perú, Guillermo Thordike compuso en forma de libro dos reportajes novelados: *No, mi general* y *El caso Bancheiro*. En Colombia, Germán Castro Caycedo triunfó con *El Karina*.

En el prefacio a su *Música para camaleones*, breve nota introductoria que sintetiza todo su arte poética, Truman Capote dejó para la posteridad estas palabras:

"Durante varios años me sentí cada vez más atraído hacia el periodismo como forma artística en sí misma. Tenía dos razones. En primer lugar, no me parecía que hubiese ocurrido algo verdaderamente innovador en la literatura en prosa, ni en la literatura en general, desde la década de

1920; en segundo lugar, el periodismo como arte era un campo casi virgen, por la sencilla razón de que muy pocos artistas literarios han escrito alguna vez periodismo narrativo, y cuando lo han hecho, ha cobrado la forma de ensayos de viaje o de autobiografías. *The Muses Are Heard* me situó en una línea de pensamiento enteramente distinta: quería realizar una novela periodística."

## A sangre fría

Cuando a Truman Capote se le ocurrió que el periodismo podría ser otro de los géneros literarios tuvo la inmediata tentación de escribir una novela periodística que tuviera la verosimilitud de los hechos, la inmediatez del cine, la profundidad y la libertad de la prosa, la precisión de la poesía.

Entre los 35 y los 42 años de edad —entre 1959 y 1960— Capote se concentró en la investigación de un enigmático y múltiple homicidio que tuvo lugar en un pueblo del estado de Kansas, crimen presumiblemente sin ningún motivo, sin móvil, como si pudiera haber crimen gratuito.

El resultado fue un reportaje novelado, una novela "sin ficción" en la que el autor desaparecía —ni se insinuaba ni brillaba por su ausencia—, contaba todo desde la distante perspectiva de una tercera persona implacable y despiadada: *A sangre fría*.

Si bien es cierto que Truman Capote reivindicó el realismo y fundió la novela y el reportaje en un solo género, hay quienes piensan que la suya no fue sino otra novela realista y que la distancia que se sigue dando entre el periodismo y la literatura es la misma que se tiende entre la infor-

mación y la imaginación. En última instancia toda historia, por real que sea: una autobiografía, por ejemplo, un hecho histórico —es decir, cualquier acontecimiento ajeno—, es ficción para los demás, y de los equívocos que procrea la lectura se encargan las trampas y los juegos de la memoria.

Con esta gran obra maestra (su otra "pequeña" obra maestra sería el cuento "Ataúdes labrados a mano"), Capote da un salto cualitativo en la historia de la novela policiaca o de ambiente judicial. La exprime, la lleva hasta sus últimas consecuencias, en términos estéticos, de intensidad y belleza.

Desde las primeras páginas el lector sabe quiénes son los criminales —Dick Hickock y Perry Smith, que sólo en pareja encarnan una personalidad asesina que no tienen como individuos— y quiénes las víctimas —los Clutter y sus dos hijos— y se entrega a conocer los pormenores de una muerte anunciada.

La aportación de Capote, su gesto literario como escritor, es hacerle ver a quien lo lea que la literatura no es algo ajeno a la vida de todos los días, que cualquiera, así sea como lector, puede incorporar a su cotidianidad la experiencia del quehacer literario, y que esa realidad sólo despreciada por la estupidez es la única que cuenta.

Una decisión de escritor es la de colocar los hechos en el orden progresivo en que aparecen los tramos narrativos. Otra capacidad es la de conmover sin emitir ni insinuar juicios, la de hacer ver cómo la vida de Perry Smith —un joven treintón que tenía el cuerpo y las piernas cortas como de jockey, un constante consumidor de as-

pirinas y bebedor insaciable de *root beer*— había sido una sucesión patética de espejismos.

La destreza, la elegancia, la malicia propiamente literaria de Capote se despliega al más alto grado de intensidad dramática cuando, en el trayecto de Las Vegas (donde fueron aprehendidos los homicidas) a Kansas City, a toda velocidad en un Chevrolet, Perry Smith, esposado, junto al detective que lo detesta pero que tiene que encenderle el cigarrillo para escucharlo, en medio del desierto y de la noche, va contando cómo entraron él y Dick en la casa de los Clutter para saquear una caja fuerte inexistente y mataron a cuchilladas y escopetazos a toda la familia, "sin ningún motivo".

Para bien o para mal, la novela no es criminología ni medicina forense ni psicología y los detalles que circundan al asesinato inmotivado (que no existe, salvo si se atiende a los impulsos inconscientes) quedan de lado en *A sangre fría*. En manos de Capote los hechos hablan por sí mismos. El infierno de todos —el horror de las víctimas en los últimos instantes de la vida, la abismal soledad de los condenados a muerte, el transcurso ocioso de una vida que no comprendieron— puede transmitirse cuando en toda la operación literaria está la mano de un genio.

Capote sí tuvo la impresión de que había inventado algo nuevo, la refundición de lo novelesco y lo reportero, y que había reelaborado de tal manera (y repetidas veces, como los alquimistas o los panaderos) esa masa informativa del periodismo hasta trocarla en algo que, como decía Henry James, corresponde a la demencia del arte.

La plasticidad magistral, por otra parte, de "Ataúdes labrados a mano", el relato incluido en *Música para camaleones*, es el colmo de la perfección narrativa. Los asesinatos en serie (una pareja de ancianos que muere mordida por nueve viboras inyectadas con anfetaminas, el viejo gastrítico que ingiere de su botella de Melox Plus una buena ración de nicotina líquida, el ranchero que no ve rodar su cabeza cortada por un hilo invisible de acero tendido entre dos árboles y a la altura de su cuello, mientras navega en su *boogy*) sólo conducen al misterio y, aunque el lector se dé cuenta muy bien de quién es el imaginativo asesino que regala a sus próximas víctimas un estuchito en forma de ataúd con una fotografía de ellas adentro, el crimen nunca es probado.

Más sabio que la trampa criminología, más sugerente que la esquemática psicología, más humilde que los enunciados de la proposición sociológica, el discurso de esta extraordinaria novela criminal a veces se ríe de sí mismo y no cree en una verdad posible: cree en la demencia de la escritura, en la amarga ironía.

### Viajar solo

Ryszard Kapuscinski (nacido en 1932) siempre ha sido un pata de perro. Donde quiera que hay un lío, sobre todo en los países africanos, allí está con su maletita y su libreta de notas. Ha oido el zumbido de las balas mucho más que los militares latinoamericanos. No asume la caminata como meditación o como relación con la naturaleza, a la manera de Henry D. Thoreau en *Walking*, sino como un necesidad de entrar en contacto con la gente.

Y es que el periodista polaco, que ha hecho del periodismo en libro un género que nada le pide a la ficción literaria, cree que el reportero debe viajar solo porque es importante ver el mundo que se investiga y penetra con los propios ojos. "La presencia de otra persona influye sobre nuestra percepción de las cosas. Sus gestos, sus comentarios, cambian esta limpia relación del escritor y el mundo que lo rodea."

(En el viaje en pareja se quiere todo lo contrario: compartir con el ser amado el asombro de los caminos, los mares, las montañas y los recovecos de las ciudades, el placer de la conversación.)

Cuenta que una vez él y unos camaradas estuvieron haciendo un documental sobre África con un equipo inglés que por primera vez ponía pie

en ese continente. Recorrieron lugares apartados y cuando llegaban a cualquier sitio los colegas se ponían a llamar a Londres desde sus teléfonos celulares. "Viajaron conmigo tres meses pero emocional y mentalmente nunca estuvieron en África; todo el tiempo se la pasaron en Londres."

Y es que para Kapuscinski (léase *El imperio*, un reportaje sobre el desmembramiento de la Unión Soviética como nación, o *Ébano*, un viaje hacia el corazón de los países africanos) una de las características del reportero es la empatía, la habilidad de sentirse de inmediato como un miembro más de la familia: "Compartir los dolores, los problemas, los sufrimientos, las alegrías de la gente, que de entrada reconocen en él si realmente está entre ellos o si no es más que un pasajero que vino, miró alrededor y se fue."

No se hace pues el periodismo desde un escritorio. Sin la gente, el periodista está perdido. Su profesión depende de la ayuda y la voluntad de los otros. En cierto momento, en lo que cambia un semáforo, puede decidirse toda su carrera, porque en esos minutos un chofer lo puede llevar a una mina de combate o puede negarse.

Tanto la humildad como la gratitud cuentan de modo crucial. La arrogancia y el despego pueden hacer que la gente lo corte y no le hagan caso. De ahí que el oficio —lejos de la prepotencia de quienes cubren los corredores del poder— tiene que ejercerse con modestia. Los pueblos están llenos de historias. Basta saberlas encontrar.

Lo que ha fascinado a Kapuscinski es que el siglo XX ha sido el de la descolonización y el de las grandes migraciones del campo a las ciudades.

Nunca antes se habían inaugurado en el escenario político tantos países, más de ochenta. No le impresiona nada la velocidad de las transmisiones contemporáneas y cree, como García Márquez, que la mejor noticia no es la que se da primero sino la que se da mejor. Le tocó un siglo maravilloso, siente: el paso de las generaciones que mueven la historia como Sísifo la piedra, hacia arriba. Si el telégrafo, la radio, el teléfono, la televisión, el cine, no acabaron con la prensa escrita como se temía, ahora tampoco el internet ni el correo electrónico sustituirán al reportero vivo en el lugar de los acontecimientos. La prensa escrita sigue desarrollándose. "Los medios amplían el método de existencia de la palabra, de la transmisión de la palabra. No se acaban unos a otros: se amplían."

No le gustan mucho las novelas. Cree que la realidad y los personajes vivos que aparecen en el teatro del mundo son mucho más interesantes y sus historias más inusitadas que las que provee el mercado de la literatura. ¿Qué novela de los últimos años ha podido conmover tanto como una historia real?

Ha conocido el tedio de las redacciones y también los tiempos muertos de espera en el extranjero cuando trabajaba en una agencia de noticias, en las que no importa el escritor. Pero se regocija de haber tenido que cubrir ese trabajo de esclavos para escribir libros, actividad que redondea el sentido de la vida personal de un periodista, para que siga sintiendo que su trabajo no se le va de las manos como un puñado de arena. Su errancia por las comunidades africanas —esa realidad

tan rica, tan colorida, tan diferente a la europea— le daba mucho más información que la que podía meter en los cables de la agencia. "Entonces me encerraba en mi cuarto a elaborar notas que se convertirían luego en libros, mientras mis camaradas se iban a tomar whisky."

En el buen sentido de la palabra, como decía Antonio Machado, la compasión siempre ha estado entre las teclas de su máquina de escribir, analizar, conjeturar, imaginar, fantasear, inventar, porque es fundamental que un reportero se meta entre la gente que, en la mayor parte del mundo, vive en muy duras y terribles condiciones. "Y si no las compartimos no tenemos derecho, según mi moral y mi filosofía, a escribir." Si se pasaba la noche en el Hilton o en el Sheraton, y no en sus casitas de adobe y piso de pura tierra, no podía ser consciente al escribir sobre sus vidas.

"Cuando llegaba la noche, la gente se juntaba desde las siete a contar sus historias, y ése era el momento más literario, más bello, más fantástico del día. Era toda una poesía."

Los libros de Kapuscinski ciertamente tienen mucho en común con los escritos por los norteamericanos del "nuevo periodismo": interpreta los hechos y caracteriza a los personajes reales, pero se distingue de Southern, Wolfe, Mailer, Thompson, porque su estilo es más llano y menos experimental, porque su actitud ante el acontecimiento es más distante y no se afana en jugar un papel protagónico en la historia que cuenta. Su narrativa es más lineal y se muestra, digamos, más respetuoso de la realidad.

Kapuscinski es un viajero. Su caso es el de un llanero solitario —como el de Bruce Chatwin, el escritor inglés, o el de nuestro Fernando Jordán, un autor de culto—, pero no por ello deja de involucrarse en las cosas ni de hablar con la gente. Más individual que los irreverentes periodistas de Manhattan, el polaco se mueve en mundos distintos a los de Europa y Estados Unidos; sus territorios son los de África y Latinoamérica, Irán y las repúblicas que componen la Unión Soviética.

En su libro *Géneros periodísticos*, Juan Gargurevich piensa que uno de esos géneros es el testimonio y precisamente en el capítulo consagrado a este tipo de periodismo coloca la singular, significativa obra de Kapuscinski: *La guerra de Angola*, *Las botas*, *El Sha*, *El Emperador*, *La guerra del fútbol*, *Las estrellas negras*, *Cristo con fusil al hombro*, *El imperio*, *Ébano*, *Lapidario*.

En 1981 Kapuscinski dejó de trabajar como corresponsal en la Agencia Polaca de Prensa (PAP), a la que estuvo ligado laboralmente durante más de veinte años y para la que cubrió veintisiete revoluciones en doce países del Tercer Mundo. A los ocho años abandonó su pueblo natal, Pinsk, a principios de la Segunda Guerra Mundial, cuando fue tomado por las tropas de la Unión Soviética. En 1950 se inscribió en la Universidad de Varsovia para obtener después el título de historiador. Se imponían entonces los textos de Stalin y Lenin, "pero eso no significó tiempo perdido", dice a Josh Weiss en una entrevista (*Publishers Weekly*, 5 de abril, 1991). De Marx aprendió, reconoce, "a contemplar los problemas desde una perspectiva más histórica: a considerar

cada acontecimiento desde una perspectiva más amplia".

Y en efecto, como opina Gargurevich, *El Emperador* es un libro muy testimonial, puesto que al contar los últimos días de Haile Selassie, el dictador de Etiopía, Kapuscinski va eslabonando los diversos testimonios de los cortesanos —funcionarios, oficinistas de palacio— que convivieron con el anciano monarca derrocado en 1974 por una revolución. Gracias a las diferentes y complementarias versiones de los testigos, el periodista e historiador polaco reconstruye la vida cotidiana de la suntuosa sede gubernamental y el modo de vida de un déspota endiosado. Sostiene centenares de charlas, toma notas sobre la tormenta social que envuelve a los etíopes pero sobre la marcha se va dando cuenta de que la imagen del Emperador (su corte, su séquito, sus manías, su estilo de gobernar) constituye el único nudo que habrá de dar cohesión a su libro.

*El Emperador* es, pues, un relato de esas charlas, entrevistas, búsquedas; un registro, un documento. "Puesto que no pude contar con la objetividad de mis interlocutores y varias veces sospeché que la memoria les engañaba, volví a los archivos para examinar la historia del Emperador y de su monarquía." En este registro documental lo que le correspondió, dice, "fue exclusivamente el papel de oyente y cronista". Pero la verdad es que Kapuscinski es algo más que un testigo ocular cuando va hilvanando la historia y dándole continuidad al intercalar sus reflexiones entre una y otra declaración de sus informantes hasta conseguir una densidad literaria, un gran

final patético, ilustrada por el otoño de un patriarca que luego de destronado se sigue creyendo el emperador de Etiopía como si se hubiera quedado en el viaje sin retorno del poder.

Por otra parte, tanto la mirada del historiador como la del periodista convergen en otro derrocamiento y en otra revolución: la caída del Sha de Irán propiciada por los revolucionarios que, inspirados por el Ayatola Jomeini, tomaron el poder en 1980. En *El Sha* Kapuscinski acumula notas, fotos, cintas magnetofónicas, a fin de comprender cuáles fueron los orígenes del movimiento chiita, cuál ha sido la evolución de Irán desde finales del siglo XIX hasta la revolución islámica, y sopesa en su análisis del fenómeno un elemento desdenado hasta entonces por los historiadores: la religión. Así, el reportero polaco, "cuyos libros se leían en Polonia como una parábola del totalitarismo", va bordando una reflexión lúcida y colorida sobre los mecanismos de la historia y del poder. "Sus imágenes oscilan desde lo grotesco hasta lo horroroso. Kapuscinski ha inventado virtualmente su propio género. En *El Sha* salta, con la concisión y la libertad de un poeta, de un detalle fragmentario a otro, elaborando un nervioso mosaico de una cultura definida por el miedo", escribió el crítico Geoffrey O'Brien en la revista norteamericana *Mother Jones*.

El efecto de conjunto que produce la lectura de sus obras da ciertamente la impresión de que Kapuscinski toma partido por las luchas de los pueblos terciermundistas que buscan su autosuficiencia y su independencia. Y es que "a la mejor

comparto un poco la idea romántica acerca de lo que es un periodista", según confesó a Josh Weiss.

"Yo creo, especialmente si uno escribe cierto tipo de literatura, que hay que sentirse involucrado. Es imposible una escritura fría. Tiene uno que participar, tener sus propios juicios morales, sus ideas muy claras respecto a lo que es justo y bueno. En lo que estoy escribiendo me siento involucrado, como si fuera un peleador."

En 1991 Kapuscinski estaba escribiendo su libro de memorias *Lapidarium*, un recuento más bien de su viaje interior, el de su mente y sus sentidos. "Siempre que pueda seguiré viajando. Porque ésa es mi vida y mi profesión. Y para mí la vida y la profesión son la misma cosa." También redactaba ese año el libro sobre la Unión Soviética, *El imperio*, y su desintegración como sistema político y conjunto nacional.

Para Kapuscinski la historia es una tragedia. Lo ha visto en muchas partes del mundo, tanto cuando refiere las industrias y avatares de Patricio Lumumba en *Las botas*, como cuando —siendo el único corresponsal extranjero en Tegucigalpa— da a conocer al mundo el estallido de la guerra del fútbol entre Honduras y El Salvador en 1969. El libro —que en polaco se titula *Wojna futbolowa*; en inglés, *The Soccer War*; y en italiano, *La prima guerra del football*— conoció en México (en Xalapa, Veracruz) su primera traducción y es una recopilación de 16 reportajes realizados en países de África y América Latina. Entre unos y otros, el autor va introduciendo el supuesto plan de un li-

bro que nunca, según él, acierta a escribir. En esos tramos van sus meditaciones, sus monólogos interiores, que cumplen la función de un hilo conductor de un viaje a otro, de una crónica a un reportaje, hasta redondear el verdadero libro que sin saberlo estaba escribiendo desde los primeros despachos que envió a PAP desde Nigeria, Tanzania o Congo, desde Chipre, Honduras o Chile, y que, reescritos, dan vida a las 248 páginas de *Las botas*.

"Realmente no se ven las cosas muy claras si todo está en calma. Sólo en tiempos de convulsiones, conflictos, tensiones, la situación se esclarece. Y puede verse entonces el mecanismo de la historia. Lo que a mí me interesa es el quehacer histórico. Y el quehacer histórico es un proceso trágico y doloroso. Mi tema es la tragedia de la historia", dijo Kapuscinski en su entrevista de *Publishers Weekly*. Y concluyó: "Lo único que vale la pena es escribir. Todo lo que no sea escribir, o prepararse para escribir, es... Lo que pasa es que ninguna otra actividad me hace más feliz."

## Periodismo heterodoxo

Contra todas las normas convencionales, técnicas y "éticas", contra todas las tradiciones anglosajonas y europeas de objetividad e imparcialidad, el norteamericano Hunter Thompson y el alemán Günter Wallraff han hecho un periodismo imaginativo que ha llevado hasta sus últimas consecuencias un reportaje que se quiere crítico y combativo a la vez, libre en su expresión literaria y participativo en la historia misma que aspira a describir y documentar.

Harto de los convencionalismos de sus editores y de la gran prensa de su país que disfrazaba de "objetividad" la manipulación y de "imparcialidad" las relaciones de poder, Hunter Stockton Thompson no sólo se aproximó para entrevistar a la pandilla de motociclistas Ángeles del Infierno (que tomaban su nombre de un bombardero así bautizado por su tripulación durante la segunda guerra mundial) en 1965 sino que de hecho se incorporó a sus filas para recorrer el norte de California con ella y vivir su vida y escribir más tarde un reportaje que terminó en su famoso libro *Hell's Angels* publicado en 1966. Allí, en sus páginas, Hunter Thompson realmente se quita las camisas de fuerza del periodismo tradicional y se lanza a fondo, con todo su sardónico humor, con

todo su desinhibido vocabulario implacable, para producir la gran fuerza narrativa de su libro.

Oscar Enrique Ornelas lo describe mejor que nadie en las páginas de *El Financiero* el 6 de febrero de 1992:

"Este gringo loco es, por supuesto, el padre del periodismo gonzo, objeto de culto entre los *yuppies* y politólogos *nerds*. Se trata de un estilo de hacer reportajes, escribió el propio Thompson, basado en la idea de William Faulkner de que la buena ficción es mucho más verdadera que cualquier otra clase de periodismo. Un periodismo donde el reportero debe ser parte de los hechos, en los que interviene de una manera desquiciada, por añadidura. En este periodismo, como escribe Tom Wolfe de Thompson, el tema (Nixon y Watergate, una carrera de maratón en Hawái o la caída de Saigón) acaba por ser meramente casual y tienden a predominar las reacciones (no pocas veces paranoides) del periodista ante los hechos."

Hacia 1970 Thompson inicia sus colaboraciones en un tabloide mensual que acoge con simpatía su estilo: *Rolling Stone*. Y allí va dando a conocer sus series "Miedo y asco en... Las Vegas", "...en el Super Bowl", en las que desmitifica las aparentemente inamovibles imágenes que el público norteamericano solía tener tanto de la ciudad de los casinos como del fútbol americano y los equipos profesionales. El irreverente reportero se mete en líos, lo echan de todos los sitios, y lo va contando todo en una primera persona que, según Tom Wolfe, recuerda la prosa inquietante del francés

Céline. Indignado porque *Playboy* no publicaría su crónica del famoso Derby de Kentucky que la misma revista lo había encargado, reescribió el reportaje de manera más agresiva y sardónica, burlándose de *Playboy*, y lo vendió al *Scanlan's Monthly* que de inmediato lo publicó: "The Kentucky Derby Is Decadent and Depraved."

Antología: de sus mejores escritos se encuentran tanto en *Reportajes. El nuevo periodismo en Rolling Stone*, de Paul Scalon, como en *La gran caza del tiburón*, del propio Thompson. En este último pueden leerse "Algo está fraguándose en Aztlán" (sobre el asesinato... y la resurrección de Rubén Salazar por obra de la oficina del alguacil del condado de Los Ángeles), "Las tentaciones de Jean-Claude Killy", "Marlon Brando y la pesca reivindicativa de los indios", en los que se postula al reportero no como un observador inerte sino como un participante central de la historia.

No pocos dolores de cabeza hubo de causar a las autoridades de la República Federal de Alemania y a los representantes más poderosos del *establishment* de su país el "periodista indeseable" Günter Wallraff, nacido en 1942, tanto por sus métodos como por sus investigaciones y las reacciones que desencadenaban en la opinión pública.

"El objetivo de Wallraff es suscitar entre los obreros y los empleados una conciencia de clase que, en último término, debe servir para suprimir el sistema social. Los métodos que emplea en la búsqueda de su documentación sólo pueden merecer la desaprobación más absoluta", decía un panfleto anti-Wallraff publicado por las asociaciones patronales

de la RFA, lo que da idea de lo que hacia finales de los años 60 empezó a significar el trabajo individual de un periodista que se disfrazaba, se metía a trabajar en las fábricas o en la redacción de un periódico amarillista (*el Bild*), con documentación falsa, *curriculum vitae* ficticio, "indumentaria diferente, nuevas gafas o lentes de contacto, el peinado, la dentadura", según escribiera Klaus Schuffels en 1978.

"Para no ser engañado hay que engañar, transgredir las reglas del juego a fin de divulgar las reglas secretas de la dominación", se plantea Wallraff al explicar su concepción del periodismo heterodoxo que lo llevó a trabajar durante dos años como obrero en cinco empresas, interpretar el papel de confidente ante la policía política, someter la teología y la moral católicas a un test haciéndose pasar por un fabricante de bombas napalm, llevar la vida de un pordiosero en un asilo, o la de un alcohólico en un manicomio, y a suplantar la personalidad de un financiero alemán de extrema derecha para descubrir los proyectos golpistas del general Spínola en Portugal.

Luego de denunciar desde adentro que millones de trabajadores son manipulados por la lectura de las mentiras cotidianas del periódico *Die Bild-Zeitung Bild* y que la explotación de los obreros extranjeros no es equiparable a la de los obreros alemanes, Wallraff es objeto de un proceso judicial en el que declara: "He querido hacerme cómplice para poder lanzar una mirada más allá del muro de camuflaje, de subterfugios y de mentiras. El método que he elegido era muy poco ilegal en comparación con los subterfugios y las maniobras ilegales que de este modo he develado."

Trátense de hechos conocidos o no, dice Schuffels, Wallraff los arranca de la sombra para hacerlos públicos. Empirista, Wallraff intenta "difundir la verdad sobre ese sistema de anarquía, de desorden y de enriquecimiento personal a expensas de los demás".

Con la publicación de *Cabeza de turco*, cuya primera edición en Alemania alcanzó una venta de más de dos millones de ejemplares, Günter Wallraff conmovió a la sociedad de su país. Durante dos años, el "periodista indeseable" renunció a su identidad civil y adoptó el papel de un inmigrante turco, Ali, disfrazándose con lentes oscuros, peluca, bigote, y fingiendo un alemán rudimentario, a fin de conocer personalmente las condiciones más insalubres y peligrosas a las que tiene que someterse un obrero extranjero en Alemania para ganarse la vida padeciendo además las hostilidades del racismo en una "sociedad democrática". Trabaja en una granja, lo utilizan como conejillo de indias en la industria farmacéutica, se emplea como albañil indocumentado en la construcción de edificios, realiza trabajos de limpieza sin protección en una refinería metalúrgica, sirve como chofer a un traficante de esclavos, forma parte de un comando suicida para reparar una avería en una central nuclear, etcétera.

"Explorador de los límites de la abyección humana, Wallraff nos obliga a sondear insospechables honduras y bajar entre risas a los intestinos nauseabundos de la Europa superior, culta y civilizada", escribió Juan Goytisolo a la publicación de *Cabeza de turco*, que se lee como una novela policiaca, palpitante, brillante, amena, según el consenso de la crítica española y la alemana.

Como una especie de Robin Hood o de Pimpinela Escarlata, Günter Wallraff se mete en todas las recámaras del poder y la explotación, como puede comprobarse en la antología más completa hasta ahora de sus reportajes: *El periodista indeseable*.

El texto más famoso de este libro se refiere a su infiltración como periodista en *Die Bild-Zeitung* (el periódico de la casa Springer que tira 5,720,000 ejemplares diarios). Mediante grabaciones secretas, fotos, fotocopias y testimonios, demuestra las manipulaciones de la prensa sensacionalista que no se toca el corazón para despreciar a cualquier ciudadano.

Günter Wallraff piensa que al establecimiento de la verdad periodística sólo es posible si se describe la realidad con exactitud, sin miramientos, y con una imaginación ilimitada. Describir, tomar conciencia, denunciar, transformar, son los verbos que dan sentido a su acción periodística. Cuando se refiere al "sistema" está pensando en la llamada "economía de mercado", es decir, en "el capitalismo, ese sistema económico a la deriva, sin concepción directriz".

Los términos son los adecuados, añade, porque "los dirigentes de la economía son realmente libres y prácticamente los únicos en serlo en todo el país: tienen la libertad de practicar la usura y el fraude, el encubrimiento y el robo, la intoxicación y la opresión, pueden aplastar cualquier vida en embrión, poseen la libertad del furor asesino que jamás ha sido frenado, envenenan nuestros ríos y nuestros mares, a nuestros enfermos, a nuestros viejos, a nuestros hijos en las entrañas de sus madres, nuestros ocios, nuestras familias, nuestra facultad de confiar, de amar y de llorar".

## Enseñanza del periodismo

No siempre han existido las escuelas de periodismo, mucho menos en los albores de la prensa escrita cuando un siglo después de que Gutenberg imprimiera en Maguncia (1450) el primer libro de tipos móviles empezaron a circular hojas volantes y folletos que, aunque no periódicamente, daban noticias. Al entrar en auge la gran industrialización de los periódicos en 1835, cuando *The New York Herald* es el primer diario independiente de un centavo, la formación de los periodistas se realiza en los propios diarios, sobre la marcha, porque se trata principalmente de que sepan escribir, organizar un pensamiento por escrito y con estilo. Todavía a principios del siglo XX, en un momento en que la humanidad era sedentaria y no se viajaba tanto como ahora ni se tenían satélites para transmitir las noticias, los enviados especiales eran los encargados de dar cuenta de lo que acontecía en otras partes del mundo, pero debían escribir muy bien. "Era esencial que las descripciones fueran brillantes; era esencial el buen escribir. La mejor preparación de un periodista era la humanística y la literaria; algunos de los mejores periodistas eran novelistas, que pronto cedían a la tentación de escribir no-

velas, cuentos, comedias, según una tradición que va de Dickens a Hemingway, de Guelfo Civinini a Borgese, de Buzzati a Montanelli", escribe el periodista italiano Piero Ottone en su libro *Il buon giornale*.

Tanto la enseñanza como el aprendizaje del periodismo han sido objeto de varios criterios en diferentes épocas y países. Por una parte, se ha creído que el oficio propio del periodismo consiste en una forma de hacer las cosas, en una técnica para recoger, organizar, evaluar y presentar la información, y que basta una educación general o especializada (en filosofía, derecho, historia, literatura, sociología, economía) para salir a la calle y hacer las preguntas de rigor: qué, quién, cómo, cuándo, dónde, y por qué. Por otra, en países donde se ha desarrollado el periodismo moderno (en Estados Unidos especialmente) se ha pensado desde hace muchas décadas que el periodismo debe ser en sí mismo una carrera universitaria con todas las exigencias académicas que tienen otros campos del saber. Sea cual sea el criterio prevaleciente, lo cierto es que las redacciones de los periódicos en todo el mundo están llenas de reporteros que vienen tanto de una universidad o una escuela, es decir, periodistas titulados, como de reporteros que se formaron —y con estudios inconclusos generalmente— en otras carreras, por lo regular vinculadas a las humanidades (aunque no necesariamente), o bien de manera autodidacta.

Ciertamente el que alguien llegue a ser un buen reportero es en gran medida una cuestión de talento, instinto, sentido de la oportunidad,

amor al oficio, y no tanto la aplicación de una técnica o una receta que se aprende en la escuela, pero en los últimos tiempos ha sido tal la eclosión de las especialidades periodísticas (en economía, finanzas, relaciones internacionales, medicina, ciencia, salud pública, física, educación, gastronomía, vida parlamentaria, partidos políticos, administración judicial, estadística, literatura, arquitectura, antropología, artes, sistemas políticos, industria química y militar, ecología, deporte, computación) y la competencia, que hoy más que nunca, no sólo se juzga indispensable una formación metodológica universitaria sino además una especialización en alguna de las áreas de la sociedad en que se genera información.

Más que relegar la carrera de periodismo a un nivel secundario en las escuelas o carreras de comunicación, como suele ser el caso en las universidades mexicanas, habría que sacarla de la lista de materias que se llevan en "técnicas y ciencias de la comunicación" y hacer del periodismo una carrera tan completa y seria como las ingenierías, la carrera de economía, la de medicina, la de historia o la de ciencias químicas. En sí mismo el periodismo merece un plan de estudios propio y una mayor profundización que le permita trascender el nivel superficial de las generalidades: la enseñanza y el aprendizaje de una "técnica" limitada a cubrir las preguntas clásicas qué, quién, cómo, dónde, cuándo, por qué. "Especialista en generalidades", el estudiante seguirá saliendo enfermo de la escuela si no amplía sus conocimientos en español, idiomas extranjeros, literatura (el conocimiento de la novela del siglo XIX

especialmente: Balzac, Dickens, Stendhal, Zola), historia, administración pública, derecho, semiótica, relaciones internacionales, filosofía política (e historia de las ideas políticas), técnicas de investigación documental e informática, métodos de sondeos sociológicos y encuestas, economía y finanzas.

Incluso en las universidades norteamericanas donde se estudia periodismo ha habido un sentimiento de insatisfacción respecto a la carrera. En *The Reporters's Handbook* (compilador: Steve Weinberg), el libro de la organización Investigative Reporters and Editors (IRE), John Ullmann y Jan Colbert razonan que en los medios universitarios es frecuente escuchar que el periodismo no es una profesión. ¿Por qué? Porque no tiene un código ético ni de conducta muy definido en lo que respecta a la recolección de la información ni parámetros establecidos para evaluar y establecer sus niveles profesionales o académicos. Porque tampoco se ha llegado a un consenso para determinar qué nivel y qué tipo de conocimientos se requieren para emprender la carrera ni qué rango de estudios hay que completar para salir a la calle y ejercer la profesión.

El periodismo, dicen los autores, no es como las otras profesiones, como la de derecho o la de ingeniería, por ejemplo. En esas carreras el estudiante adquiere una gran cantidad de conocimientos y, comparativamente, poca técnica, y sale a ejercer. En una escuela de periodismo típica o tradicional, el estudiante aprende mucha técnica y poco acerca de cómo funcionan las cosas en la sociedad: el gobierno, las instituciones, la cámara de diputados,

los procesos electorales, la bolsa. Por ello, no es raro que el estudiante de periodismo siempre ande tomando cursos en otras carreras, a veces tres cursos por cada uno de los que lleva en la suya. ¿Por qué? Porque se siente inseguro y mal preparado. Porque sabe que no está calando el fondo de las cosas y se está quedando en la superficie. El estudiante de periodismo típico nunca ha tomado una clase de ciencias políticas que le ayude a entender cómo funciona la política en su comunidad, cómo se administra un gobierno, por qué se hace una convocatoria para contratar los servicios de los constructores o los proveedores. Nunca ha llevado un curso de economía que le explique qué es la moneda o una devaluación, o qué es el ingreso *per capita* o el producto nacional bruto o la balanza de pagos o la inflación. En cierto modo se le da a entender al estudiante que basta saber hacer preguntas; se le dice que no tiene por qué ser un especialista y que lo que tiene que aprender es cómo redactar una noticia según el esquema de la pirámide invertida. Pero al entrar en acción, al empezar a trabajar en un periódico, de pronto sabe muy bien cómo redactar una nota pero no cómo hacer una investigación periodística, cómo conseguir la información ni con qué métodos o argucias, fundamentalmente porque no sabe cómo funcionan las cosas en la sociedad y el gobierno ni sabe cómo plantear las preguntas pertinentes para obtener las respuestas realmente importantes y de valor periodístico.

Italia es uno de esos países donde no se ha considerado necesario tener escuelas de periodismo.

Las universidades ofrecen carreras hermanas o que pasan por las vecindades del periodismo —como las de sociología, semiótica, historia, literatura— pero nunca se les ha ocurrido que en sí mismo el oficio de informar pueda tener la dignidad de un estudio como el de la neurofisiología, por decir algo. Porque se razona que el periodismo es una técnica, como la mecanografía o la taquigrafía o una especie de programa procesador de palabras, es decir, un lenguaje como cualquier otro: un vehículo. El razonamiento, o la "racionalización" (para usar un término psicoanalítico) es que uno no se pone a estudiar cinco años de mecanografía o a hacer una carrera de taquigrafía, pues son modos de hacer, técnicas, que se pueden adquirir en cosa de un año. Son saberes que se adquieren al margen de las carreras "serias" o significativas. Uno no se pone a estudiar cinco años de inglés exclusivamente (a no ser que se interese en la literatura inglesa y en la novela victoriana o en las tragedias históricas de Shakespeare) sino que estudia arquitectura y paralelamente inglés o alemán (los idiomas como lenguajes, es decir, como vehículos). Así, en esta lógica de la seriedad académica a la italiana, uno se pone a estudiar una carrera "seria", como economía, historia, derecho, medicina general, odontología, biología, matemáticas, y luego, paralelamente, se toma un curso de periodismo, puesto que es sólo una técnica, un *savoir-faire*, un *know-how*, un saber para organizar la información proveniente de cada campo. Estudio medicina, luego tomo un curso de periodismo, y me puedo dedicar a escribir en una revista médica o en la sección de salud pública de un

diario. Estudio ciencias biológicas, o economía, adquiero las técnicas del periodismo como quien aprende uno o dos programas de computadora, y entro al periodismo científico o económico. Es un lenguaje nada más. Uno no se mete cinco años para aprender el sistema operativo de Macintosh o el programa procesador de palabras Microsoft Word 2000. No. Con ese criterio se desdeña en Italia la carrera de periodismo. El razonamiento no es malo. Hay algo de razón en todo esto. Véase cómo no son tan serias las carreras de "comunicaciones" en las universidades, donde los jóvenes estudian cine, publicidad, televisión, radio (a los salones les llaman pomposamente "laboratorios" de radio o de televisión); hay demasiadas academias de comunicación y salta a la vista que los estudios en esos centros, e incluso en las universidades, no tienen la seriedad ni la posibilidad de profundización de un plan de estudios como el que se organiza en una facultad de ciencias químicas o ingeniería o filosofía o economía. Un estudiante de historia suele tener más sentido de la narración que uno de periodismo. O uno de letras: luego luego se ve su conocimiento y práctica de la sintaxis. Por eso hay quien sigue coincidiendo con el criterio italiano. Vale más que alguien que quiere ser periodista estudie letras españolas o historia (quién sabe por qué de la carrera de historia salen muy buenos periodistas, tal vez por el manejo de la información del pasado y el oficio de investigar en archivos, de valorar y redactar la información por escrito; los historiadores son reporteros del pasado, y suelen ser estupendos editorialistas). El di-

rector de un semanario de México dice que él prefiere estudiantes que vengan de otras carreras, no de la de periodismo. Entre uno que no haya terminado ciencias políticas o economía y uno que venga titulado de la carrera de "ciencias de la comunicación", se inclina por el primero.

Ha sido típico de Italia, pues, la falta de escuelas de periodismo. Durante décadas, a lo largo de todo el siglo XX, por ejemplo, se ha proclamado la inutilidad de la escolaridad periodística y se le ha concedido un valor muy importante al papel formativo de la práctica en la redacción de un diario. No sigue siendo exclusivamente así, pero ése es el criterio predominante.

Después de dieciocho meses, el practicante debe presentar en Roma un examen de "idoneidad profesional"—algo así como un examen de oposición— a fin de obtener el título legal de periodista y la consiguiente inscripción en el registro de profesiones. En el fondo es un ascenso, un punto de llegada más que de partida.

Una opción diferente a esta arraigada costumbre es inscribirse en una escuela particular como el IFG (Istituto per la Formazione al Giornalismo) o conseguir una beca que puede continuarse con un contrato de aprendiz en un periódico. Para inscribirse en el registro de aprendices o practicantes (que tiene un valor legal) hay que ser mayor de 18 años de edad y tener un diploma de escolaridad previa que en todo caso puede sustituirse con un examen de cultura general.

A pesar de que sigue siendo la práctica más extendida, a principios de los años 80 esta situa-

ción ha cambiado en parte. Se han abierto pequeñas escuelas de periodismo y se han ofrecido becas. Un papel fundamental en este proceso ha tenido el IFG de Milán que desde el año de su nacimiento, 1977, ha formado por lo menos a 1,500 periodistas que han ingresado con éxito al mercado de trabajo. Sus exámenes de oposición son del todo "informales" y no tienen nada que ver con los concursos públicos. El IFG nació de una iniciativa del Ordine dei Giornalisti di Lombardia y es la única escuela que en Italia permite llegar a ser periodista sin tener que pasar por el periodo de aprendizaje en un periódico. Sus alumnos se inscriben en el registro de practicantes al principio del curso, y al concluirlo pueden presentarse al examen de "idoneidad profesional". El curso dura dos años y pueden tomarlo estudiantes menores de 26 años de edad, pero la selección es muy rigurosa porque el Instituto tiene mucha demanda. Cada bienio acepta a 45 estudiantes. Estructurado sobre bases teóricas y prácticas, el curso comprende asimismo una estancia de tres meses en un periódico o una revista. Casi todos los egresados del IFG encuentran trabajo de inmediato.

Aparte de este Istituto per la Formazione al Giornalismo existen numerosas escuelas que no exigen el examen profesional al terminar el curso y que suelen tener un carácter más bien teórico. Por ejemplo, la Escuela Superior de Comunicaciones Sociales, cuyo curso de posgrado corre a cargo de la Universidad Católica de Milán; la Escuela Superior de Periodismo de la Universidad

de Estudios de Urbino; la Escuela de Especialización en Periodismo y Comunicaciones de Masa (dentro de la LUISS, Libera Universita Internazionale degli Studi Sociali, en Roma).

Existen otros cursos, de muy buen nivel algunos, organizados por instituciones locales, regionales y municipales, o entidades privadas. Un Consejo Nacional fija por una parte los criterios y las condiciones para determinar si la asistencia a esas escuelas tiene valor legal y por otra permite a los estudiantes el acceso a los concursos para llegar a ser periodista profesional, ahorrándose el "aprendizaje" de 18 meses que normalmente es obligatorio.

No se desdeña en Italia, por supuesto, la vía autodidacta. Para quien no pueda o no quiera asistir a la escuela siempre existe la posibilidad del concurso público, con la previa estancia de 18 meses en un medio. La primera sugerencia que se le hace a quien estudia por su cuenta es no leer sino estudiar los periódicos, analizar cómo se deciden los titulares, la cabeza principal, las secundarias, los balazos, o bien conseguir una "scalletta" (una guía, una escalera) sobre la que se ha formado una página y comparar el tratamiento de una misma noticia por diferentes periódicos. Otra práctica formativa consistiría en imitar el estilo de los mejores periodistas, reescribir un artículo en la mitad de líneas del original o bien alargarlo con noticias sacadas de otros artículos.

Entre otras escuelas y centros de estudios, existe en Francia el Centre de Formation et de Perfectionnement des Journalistes CFPJ, con domicilio en la rue de Louvre, en París, en el barrio de la prensa. Se fundó en 1946, para la formación de

jóvenes en el oficio de periodista. Con estudiantes y pasantes franceses y extranjeros, está organizado en tres grandes departamentos:

- \* El Centre de Formation de Journalistes CPJ que asegura la formación preliminar. Más de 1500 jóvenes hombres y mujeres han hecho allí sus estudios: muchos ocupan puestos importantes en los periódicos, en la radio y la televisión.

- \* De la formación continua se encarga a el Centre de Perfectionnement et des Cadres de la Presse CPJ creado en 1969, donde periodistas y técnicos de empresas de prensa pueden asistir a cursos de perfeccionamiento en su oficio y ponerse al corriente de técnicas nuevas. Cerca de 2 500 pasantes siguen los cursos de actualización en el CPJ cada año.

- \* El Centre d'Information sur les Medias CIM que organiza estadías para el personal de empresas industriales y comerciales, administraciones, asociaciones, sindicatos, que desean familiarizarse con la prensa y aprender a comunicarse mejor. Cada año se inscriben más de 2,500 personas en las estancias y cursos del CIM.

Para realizar sus labores el CFPJ está equipado con tres estudios de radio, dos estudios de televisión en color, una sala de redacción telemática, dos salas de microinformática y de un sistema redaccional informatizado.

Centre de Formation et de Perfectionnement des Journalistes:

33, rue du Louvre, 75002 Paris.

Una de las escuelas más originales de los últimos tiempos ha empezado a ser la Fundación para un

Federico Campbell

Nuevo Periodismo Iberoamericano que tiene su sede en Cartagena de Indias, Colombia, creada bajo la iniciativa de Gabriel García Márquez. En ella han coordinado talleres, con no más de doce periodistas jóvenes y con experiencia, Alma Guillermoprieto, Ryszard Kapuscinski, Álex Grijelmo, y el propio García Márquez. Su dirección:

Calle San Juan de Dios No. 3-121  
Cartagena de Indias  
Colombia  
[www.fnpi.org](http://www.fnpi.org)

## Periodismo de investigación

*Todo periodismo debe ser investigativo por definición.*

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Ciertamente el trabajo de los reporteros de *The Washington Post*, Bob Woodward y Carl Bernstein, coincide para la mayoría de los lectores con lo que se entiende por "periodismo de investigación". Es una imagen romántica y heroica: dos jóvenes sabuesos de la prensa norteamericana siguen las huellas del escándalo de Watergate y luego de su detectivesca indagación provocan en 1974 la renuncia del presidente Richard Nixon. A partir de entonces entre las nuevas generaciones de estudiantes de periodismo se acrecienta la ilusión por este tipo de "especialidad" periodística que en rigor no tiene por qué ser una rama de la profesión sino el periodismo mismo, bien hecho, de manera responsable y acuciosa.

En un sentido muy estricto hablar de "periodismo de investigación" significa incurrir en un pleonasmo. Se supone que todo periodismo es de investigación. Sin embargo, en la práctica de todos los días o todas las semanas no se tiene el

tiempo suficiente para ir a fondo en la investigación de un tema. Por ello se entiende, en sentido laxo, que el periodismo de investigación es aquel que comporta la minuciosa y por lo general dilatada revisión de un archivo, el análisis de documentos, el seguimiento y cotejo de ciertos datos, y al final un trabajo de redacción en el que el periodista sabe jerarquizar y organizar por escrito su material dentro de un contexto justo y significativo. Por eso el periodista investigador más que a un detective se parece a un historiador.

La organización estadounidense IRE (Investigative Reporters and Editors), fundada en 1975, que tiene su sede en la Universidad de Missouri y que agrupa a más de 3,000 periodistas, ha llegado a la siguiente definición:

El periodismo de investigación "es el reportaje, conseguido mediante el trabajo de un reportero y por su propia iniciativa, de asuntos de importancia que algunas personas u organizaciones desean mantener en secreto. Los tres elementos fundamentales son: que la investigación sea el trabajo de un reportero, no un informe o una investigación elaborados por otra persona; que el tema del reportaje sea de suficiente importancia e interés para el lector o el espectador; y el hecho de que otros tengan la intención de ocultar al público la información que se busca". Así, los famosos Papeles del Pentágono, que sobre la guerra de Vietnam y contra la voluntad del gobierno dio a conocer *The New York Times*, no serían periodismo de investigación porque fueron deslizados a la prensa y no eran producto del trabajo de un reportero.

Al menos tres de los más importantes libros sobre la materia, *Investigative and in-Depth Reporting*, de Judith Bolch y Kay Miller, *The Reporter's Handbook*, de Steve Weinberg, John Ullman y Jan Colbert y *The Journalism of Outrage*, de David L. Protess et al. dedican sus páginas más a cómo conseguir la información que a cómo escribirla. En las escuelas de periodismo la enseñanza suele centrarse en cursos de redacción y no tanto en cómo localizar las fuentes y la documentación indispensables para apoyar un reportaje. Los tres libros coinciden en que los periodistas no salen muy bien preparados de las universidades: se graduán enterados de todo pero de nada a fondo: no se les enseña cómo funciona, por ejemplo, el sistema de la administración de la justicia y tienen por tanto que tomar cursos especiales de derecho o de economía si van a dedicarse a cuestiones financieras o bursátiles. En las carreras de derecho o de ingeniería el estudiante adquiere una gran cantidad de conocimientos y comparativamente poca técnica y luego se lanza a la práctica, mientras que en una típica escuela de periodismo el estudiante aprende mucha técnica y muy poco acerca de cómo funcionan las cosas, las instituciones, en la sociedad. "Una de las razones por las que al diariismo se le reprocha su superficialidad es que las cualidades que tienen en común los periodistas investigadores —la capacidad de localizar, entender y en última instancia utilizar un gran número de documentos y estadísticas a fin de abonar bien una hipótesis— no son del dominio de todos los periodistas. Esas cualidades pueden y deben ser aprendidas por to-

dos los reporteros", escribe John Ullman, uno de los autores de *The Reporter's Handbook*.

El objetivo de este manual —referido, por supuesto, al contexto estadounidense— es orientar al periodista en el manejo de la información estatal: la que se encuentra en los archivos oficiales de las diferentes dependencias de la administración pública municipal, estatal o federal. Diríase entonces que en este sentido una investigación periodística digna de tal nombre sólo sería posible en un país organizado en su estadística y sus registros documentales, es decir, en un Estado de derecho. Porque el principal punto de referencia —el acuerdo común de los ciudadanos, el contrato social— es la ley.

Las experiencias de los reportajes de investigación que informan *The Reporter's Handbook* provienen de los periodistas miembros de Investigative Reporters and Editors (IRE), y en sus páginas revelan cómo fueron consiguiendo su información en los diferentes campos (tribunales, Suprema Corte, vivienda, Departamento del Trabajo, sindicatos, Departamento de Estado, salud pública, reglamentos, estatutos, etcétera) y cómo supieron utilizar las leyes del derecho a la información (Freedom of Information Act) para conseguir del gobierno los documentos que necesitaban.

Desde 1975, IRE ha venido organizando reuniones anuales en las que los periodistas investigadores de 18 países participan en conferencias y mesas redondas e intercambian sus experiencias. El congreso de IRE que se celebró en Chicago del 6 al 9 de junio de 1991 contó con la asistencia de más de 600 periodistas, en su gran mayoría de

Estados Unidos, y trataron temas relacionados con el narcotráfico, el hampa en los sindicatos, el crimen organizado, la corrupción policiaca, la violación a las leyes y los reglamentos ecológicos, y sobre la posibilidad de que en los diferentes países los periodistas colaboren con sus colegas de todo el mundo. La columnista de *El Espectador* de Bogotá, María Jimena Duzán (que perdió a una hermana y a cinco compañeros periodistas asesinados por los narcotraficantes) disertó sobre cómo debe comportarse en Colombia el enviado especial de un diario extranjero; sobre la conveniencia, por ejemplo, de identificarse como periodista en cualquier circunstancia, en las ciudades y en el campo. El peruano Gustavo Gorriti, experto en el tema de Sendero Luminoso, aconsejó a sus colegas que se prepararan muy bien antes de ingresar en Perú para hacer un reportaje sobre la insurgencia, que buscaran relacionarse con periodistas nacionales, que definieran de manera clara su intención profesional al encontrarse en zonas peligrosas, que no se detuvieran más de dos días en cada lugar, etcétera. Michael Opperskalski, director de la revista alemana *Top Secret*, contó cómo su equipo de trabajo, en colaboración con sus pares de Namibia, penetró los servicios de propaganda e inteligencia militar de Sudáfrica a fin de conocer y publicar las acciones de "juego sucio" preparadas contra las fuerzas del SWAPO. En otras mesas redondas y conferencias los periodistas investigadores discutieron acerca de las relaciones con los editores cuando se trata de contratar un libro y sobre la utilidad de las computadoras y las redes de computación con acceso a archivos para la investigación periodística.

Uno de los servicios más importantes que otorga IRE —desde su sede en la Universidad de Missouri: 100 Neff Hall, Columbia, Mo. 65211; Estados Unidos; teléfono (314) 882-2042— es el de sus bancos de información electrónicos; también permite consultar su "morgue" de datos, su hemeroteca y su biblioteca, y comprar sus publicaciones periódicas, como *Top Investigations from 1985 & 1986*, *The Investigative Journalist's Morgue* (índices de artículos, reportajes, series, de los archivos de IRE), *Top 100 Investigations*, en las que se indican las fuentes, los documentos, las dificultades, los seguimientos, los resultados, el punto de partida, de los 5,300 reportajes de investigación compilados.

Si *Investigative and in-Depth Reporting*, de Judith Bolch y Kay Miller, fue uno de los primeros libros de periodismo que centra su interés en cómo conseguir la información más que en cómo redactar un reportaje o un artículo. *The Journalism of Outrage*, de David L. Protess, Fay Lomax Cook, Jack C. Doppelt, James S. Ettema, Margaret T. Gordon, Donna R. Leff y Peter Miller, de la Northwestern University de Chicago, es fundamentalmente un estudio acerca de los efectos que en la sociedad y el gobierno han tenido los seis reportajes de investigación analizados por los autores. Muchas veces un reportaje o una denuncia resultan como rayas trazadas en el agua, no se materializan en una acción de la sociedad civil o del gobierno, o no se vuelven una legítima causa política; en el libro *The Journalism of Outrage*, la idea es justamente seguir la pista a cada uno de los seis reportajes de investigación y

discernir qué cambios se produjeron en la sociedad, en las legislaciones, y en las políticas administrativas, a consecuencia directa de su publicación. Y esos seis reportajes, efectivamente, llegaron a transformar las cosas que estaban mal.

En *The Journalism of Outrage* se hace también la historia del periodismo de investigación en Estados Unidos, desde las denuncias de Benjamin Harris en su *Publick Ocurrences*, que publicaba en Boston hacia 1690, hasta la denuncia de la masacre de 109 vietnamitas en la aldea de My Lai escrita por Seymour Hersh y distribuida por Dispatch News Service en 1969, y las investigaciones sobre el caso de Watergate de los reporteros de *The Washington Post*, Carl Bernstein y Bob Woodward, en 1972.

En la parte introductoria de su libro, los investigadores de la Universidad Northwestern rastrean el origen de esa tradición del periodismo norteamericano que consiste en denunciar los males de la sociedad y del gobierno, la corrupción, la malversación de fondos públicos, el peculado, los fraudes electorales, los abusos de poder, la concesión de favores a particulares en perjuicio del bien público (del interés general), la concentración de privilegios, el monopolio industrial o comercial, los excesos de fuerza policiales, el maltrato a los trabajadores, las condiciones de insalubridad en las fábricas, es decir, todo aquello que ilegítima o ilegalmente vaya en contra de la sociedad en su conjunto.

Si el periodista investigador se siente un reformista (no un revolucionario necesariamente) es porque desde los primeros gérmenes de la socie-

dad norteamericana, en los años de las que fueran las trece colonias, empieza a establecerse el consenso de que si la cosa pública es pública, luego entonces la gente tiene derecho a saber lo que es del orden público, no lo que concierne a las vidas privadas. Esa es la teoría de la responsabilidad social de la prensa, que se refuerza en el siglo XIX cuando se producen ciertos cambios en la sociedad estadounidense y en los propietarios de los periódicos. Como no había ni hay ahora un estatuto de la prensa —porque se entiende que una sociedad es más democrática en la medida en que algunas de sus actividades colectivas no se reglamenten— entonces empezó a sentirse el acuerdo común, en la práctica, de que la prensa tiene una responsabilidad hacia la sociedad y el propósito de ilustrar al público con la información y la verdad en función de ciertos valores de moral civil: el respeto de los derechos de los demás, la observancia de la legalidad común a todos los ciudadanos.

El periodismo contemporáneo se encomienda al principio del "derecho de la gente a saber", según muchos códigos de ética profesional (aunque no sean de obediencia obligatoria ni uniformes, debido a la naturaleza heterogénea y competitiva de los periódicos norteamericanos) y a la convención no escrita de que la labor de la prensa es un servicio público. La convicción de que mejor se sirve a la sociedad en la medida en que más se difumine la mayor cantidad posible de información es uno de los principios, por ejemplo, del reglamento ético que rige en *The Washington Post*. El Código de ética de la Sociedad de Perio-

distas Profesionales, la mayor en su género en los Estados Unidos, establece por su parte y desde 1926 que "el derecho del público a saber es la misión más importante de los medios masivos. Se distribuyen las noticias y se ilustra a la opinión pública para servir mejor al bienestar general". Esta tradición es, pues, la que da sentido al trabajo de los periodistas investigadores. Al exponer los casos de abusos y de injusticias, el periodista investigador consigue uno de los más nobles fines del periodismo contemporáneo: activar la conciencia de los ciudadanos en favor del bien común. El periodismo así entendido no es sino una de las múltiples opciones que tiene el ejercicio de la democracia y una reafirmación de que la difusión de la información ha de practicarse bajo el espíritu de los derechos civiles.

Las profundas raíces históricas del periodismo de investigación anteceden en Estados Unidos incluso a la publicación de los primeros periódicos en 1704, en la época colonial. Hacia finales del siglo XIX los grandes propietarios de periódicos —Joseph Pulitzer, William Randolph Hearst, Adolph S. Ochs, E.W. Scripps, Joseph Medill— revitalizaron la actividad periodística, no se inhibieron para denunciar los despojos del poder, y sus periódicos dieron a conocer los reportajes de investigación más importantes de las dos últimas décadas del siglo.

Las revistas de circulación nacional se metieron con la élite de la industria y los negocios. En 1902 la mensual *McClure* publicó una denuncia de la Standard Oil Company e hizo la historia del ascenso de John D. Rockefeller al mundo de

la riqueza y el poder documentando cómo la Standard, a través de intimidaciones y amenazas, hizo quebrar a las pequeñas compañías petroleras de Cleveland. En 1905 *Cosmopolitan* denunció las prácticas deshonestas de la International Harvester Company. Pero tal vez la denuncia de la industria más leñosa durante este periodo fue un reportaje de investigación de Upton Sinclair, quien se pasó siete semanas como trabajador "clandestino" en los rastros de Chicago en 1904 para denunciar las inhumanas e insalubres condiciones bajo las que tenían que trabajar los carníceros. Sinclair publicó primero una serie de sus hallazgos en una revista socialista, *Appeal To Reason*, y luego los reeditó en su famoso libro *La jungla*.

La construcción del reportaje se realiza al final, cuando el reportero ya tiene todos —o los suficientes— datos a la mano. El propósito del periodista es armar una argumentación, darle un sentido y un contexto a su información. Su trabajo aspira a establecer cierta verdad periodística —no una verdad científica organizada conforme al método científico, ni una verdad jurídica como procuran hacer los abogados defensores o los jueces en un proceso judicial— a través de los datos, las declaraciones, los documentos, la persuasión sostenida en un discurso lógico y sugerente. El redactor apela a la inteligencia del lector y para ello le proporciona todos los datos comprobados de que dispone a fin de que cada quien llegue a sus conclusiones.

Este sistema de escritura argumental, que en la tradición literaria tiene sus orígenes, entre otros,

en los ensayos de Montaigne y de Voltaire, puede estudiarse en libros como *El caso Moro*, *En tierra de infieles*, *Autos relativos a la muerte de Raymond Roussel*, *La desaparición de Majorana*, *El teatro de la memoria*, de Leonardo Sciascia; en *Asesinato*, de Vicente Leñero; en *Charras*, de Hernán Lara Zavala; en *El Karina*, de Germán Castro Gaycedo; en *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh; en *El profesor y la prostituta*, de Linda Wolfe; en *Cabeza de turco*, de Günter Wallraff; en *El periodista y el asesino*, de Janet Malcolm; en *Todos los hombres del Presidente*, de Bob Woodward y Carl Bernstein.

## Hacer el vacío

Si un código deontológico es un pacto entre los periodistas y los lectores, y no con sus jefes ni con los poderes públicos o privados, lo primero que debe establecer de manera clara e inequívoca es quiénes son los propietarios de su empresa y qué intereses representan estos accionistas.

A partir de este primer enunciado, cada grupo de profesionales podrá comprometerse a guardar ciertas reglas de comportamiento para preservar y ejercer el derecho a la información, a la libre expresión y a la crítica sobre cuestiones de interés colectivo —no privado— que suponen el “derecho a saber” de todos los ciudadanos desde hace siglos. Esta tradición, resultado del quehacer histórico social y universalmente aceptada, se sustenta en la idea de que la democracia, como ha escrito Norberto Bobbio, es “el gobierno del poder público *en público*”.

Cuando los lectores reprochan ciertos excesos e injusticias a la labor periodística, el tema vuelve a exponerse a la reflexión. Es un asunto de discusión permanente, y está muy bien que lo sea, pero por ello mismo es pertinente recordar cómo se han ido construyendo estas reglas del juego y por qué —como si merecieran un estatuto especial,

como si la ley no fuera igual para todos— los periodistas han tenido que cumplir con su misión de informar imponiéndose límites a sí mismos de manera espontánea.

Con todo, aparte de la mala educación republicana de los funcionarios que ven como ilegítima la actividad periodística, va y vuelve la sospecha social de que las demandas contra los periodistas no prosperan. Pero éste es un problema más de los jueces que de los periodistas, puesto que el Código Penal es para todos y en el ámbito judicial es donde ha de dirimirse si se ha incurrido en acusaciones sin pruebas, en insinuaciones calumniosas, o en intrusiones en la vida privada.

Si los profesionales de los medios no se han esperado a que el Poder Legislativo norme su manera de trabajar ha sido porque a lo largo del tiempo se ha legitimado una tradición de estirpe norteamericana según la cual un mínimo de reglamentación resulta la manera más creativa de resolver el dilema entre la libertad de expresión y el derecho de cada ciudadano en lo individual.

Es de países civilizados no reglamentar todas las actividades. No se reglamenta la libertad de cátedra, por ejemplo, ni el ejercicio libre de muchos terapeutas. En Francia, Italia, Inglaterra, Estados Unidos, Japón, no se deriva de la ley general cómo deben actuar los periodistas, pero tampoco se les margina de la legislación criminal.

En México no se exige ni siquiera el certificado de primaria para ejercer de periodista, como sí se supervisa el trabajo de los neurocirujanos o de los dentistas. El del periodismo es un oficio libre,

como el de carpintero, y tiene sus riesgos. Son los riesgos de la democracia participativa.

Al encomendarse a un código deontológico y autodisciplinario, la mayoría de los periodistas del mundo coinciden en que hay que tomar en cuenta todos los puntos de vista respecto de un conflicto, en que hay que subsanar cuanto antes y sin tapujos los errores cometidos, en que no hay que beneficiar ni perjudicar a nadie, en que no se debe confundir el papel de periodista con el de un policía, en que no se debe hacer el vacío (salvo que se advierta, como hace *El País*, que por principio le hace el vacío al box) a ningún personaje ni a ninguna institución porque han tenido problemas para cubrir una noticia. Tampoco se admite utilizar la libertad de prensa para asuntos en los que se tiene interés personal.

La vocación del periodista es indagar la verdad de los hechos en toda su longitud de guerra, con todo su oficio, su imaginación y su ética. El periodista no es un juez ni tiene por qué acopiar pruebas para establecer la "verdad técnica". Su trabajo consiste, incluso, en dar cuenta de las fantasías populares aunque el poder las considere "conspiracionistas".

El periodismo en todo caso, y cuando mucho, es un juzgado no de última sino de primera instancia donde tienen valor los hechos, es decir, no es inapelable.

En el periodismo casi todo se vale, menos la mala fe.

Al conjunto de convenciones morales y deberes que regulan —por convicción personal: *in foro*

interno, y no por obligatoriedad legal—el ejercicio profesional del periodista puede llamársele deontología periodística. En la primera parte del término, deontología, se encuentra la raíz *deontos*, genitivo de *deon*, que significa deber.

A lo largo de los dos últimos siglos en que se ha practicado el periodismo —primero de una forma rudimentaria, luego de manera industrial desde mediados del siglo XIX—, se ha venido estableciendo en la práctica un código no escrito, reflejo de incipientes pero elementales ideas democráticas que tuvieron su origen tanto en The Bill of Rights (1689) como en la Revolución francesa y la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano (1789) que estatuyó como valores la libertad, la propiedad, la seguridad, la resistencia a la opresión; reconocía la libertad de la prensa y el principio de que nadie puede ser molestado por sus opiniones. Ese código no escrito, paralelo al quehacer histórico social, se vino configurando además por una variedad de ideas surgidas directamente de la experiencia: el respeto a los demás y el reconocimiento de que nadie —a través de la información impresa o por cualquier otro medio— tiene derecho a hacer daño a otros.

Estas ideas, combinadas con una serie de creencias personales que abonan el criterio ético de cada quien, han venido acompañando los cánones del oficio periodístico que se ejerce también en función del "derecho de la gente a saber", ideal de una tradición republicana que asume la *res publica* (no la vida privada) como algo accesible a todos los ciudadanos.

Por otra parte, si bien es cierto que la ética atañe a las convicciones particulares y a la conciencia de cada individuo, también es un hecho que en cada periódico u organización periodística se suele tener un reglamento de comportamiento ético interno, un enunciado de las "reglas del juego" a las que deben atenerse todos los responsables de dirimir profesionalmente la información. Estos cánones, preceptos o normas, varían de un medio a otro, pero comparten en lo fundamental ciertos valores, como la imparcialidad y la objetividad, el respeto a la vida privada y la obligación de dar oportunidad a cada quien de exponer su punto de vista respecto a asuntos controvertibles que les afecten.

La deontología del periodista es, por otro lado —según Carlo de Martino y Fabio Bonifacci, autores de *Dizionario pratico di giornalismo*— muy compleja por la amplitud de su casuística y la necesidad muchas veces de sólo poder juzgar caso por caso. En Italia existen algunas leyes que vinculan al periodista a comportamientos muy precisos (las que tienen que ver con los delitos de imprenta, por ejemplo), algunas costumbres (como la no publicación de los nombres de los menores de edad o de las mujeres violadas o de los muertos por sida) y una serie de normas de seriedad profesional tendientes a conseguir el máximo de objetividad y de imparcialidad posible. Entre estas leyes, De Martino y Bonifacci señalan:

1. Dar noticia de todos los hechos importantes, sin otro criterio de selección que su interés periodístico

2. Separar las noticias de los comentarios, presentando estos últimos de manera muy clara e identificable.
3. Tomar en cuenta siempre el punto de vista de todas las partes involucradas.
4. Separar la parte periodística de la publicitaria, sin crear figuras híbridas o poco reconocibles.
5. Citar las propias fuentes, sobre todo si se trata de fuentes activas y si no es necesario valerse del secreto profesional.
6. Reproducir exactamente las declaraciones tomadas en las entrevistas, de ser posible grabadas para evitar los desmentidos.
7. Citar los datos de forma completa y más representativa de los diversos significados que puede tener una estadística o un sondeo.
8. Utilizar de manera objetiva títulos y fotografías.
9. Usar un estilo sobrio y seco, sin retórica y sin adjetivos calificativos o innecesarios.

Estas normas, derivadas en buena parte de la tradición anglosajona, avalan un modelo de periodismo que trata de ser el espejo más fiel de la realidad, centrado en el respeto a los hechos y destinado a lograr la mayor objetividad y la máxima imparcialidad. Este modelo, dicen los autores italianos, ha tenido el mérito de sustituir las antiguas "hojas de opinión", hechas para propagar las ideas de quienes las imprimían, y de cumplir una función civil que concibe al periodismo como una especie de "perro guardián" de la sociedad. "Se trata de una concepción que deja

flancos abiertos a varias objeciones, tanto prácticas como teóricas, pero que sigue siendo el mejor punto de referencia para una prensa que se opone a subordinarse a verdades preestablecidas o a ponerse automáticamente al servicio del más fuerte", dicen De Martino y Bonifacci.

En todas estas consideraciones es obvio que también va implícita la norma moral de hacer bien el propio trabajo, tanto como debe hacerlo un zapatero, un sastre, un carpintero, un médico, un electricista. Un artículo tiene que ser como una camisa bien cortada. Un reportaje bien puede ser como el mejor guiso realizado por la mano del mejor cocinero.

En el estupendo *Manual de redação e estilo* del periódico brasileño *O Globo*, Luiz Garcia incluye un capítulo sobre "cuestiones éticas" y apunta que el periodista, como reportero o como editor, selecciona los elementos de la información que pasan por sus manos y les da un paso distinto a cada uno, lo cual representa el ejercicio de un considerable poder, es decir, decidir cómo un determinado aspecto de la realidad debe ser presentado a la opinión pública. Pues bien, dice Garcia: "La primera cuestión ética que se le presenta al periodista es aprender a no abusar de ese poder."

Al presentar como "norma de estilo" un enunciado, la agencia española EFE establece en sus términos una regla de comportamiento periodístico elemental: "Una información debe considerarse incompleta si no recoge las diversas posiciones existentes acerca de un conflicto o no refleja los

testimonios de las distintas partes concernidas en un suceso."

Además: "Cuando sea imposible obtener la posición de alguna de las partes afectadas, hay que hacerlo constar claramente, bien refiriendo que la parte en cuestión se negó a exponer su punto de vista o a responder a determinada acusación, bien comunicando que EFE intentó sin éxito conseguir su reacción."

Sin utilizar la palabra "ética", la agencia EFE incluye en su manual de normas básicas un "avance para un código profesional":

1. Los periodistas de EFE, en el desempeño de su labor, no buscarán ni aceptarán ventajas personales ni servir a otros intereses que los estrictamente informativos.

2. Considerarán una falta profesional grave plagiar, difamar, calumniar o acusar sin pruebas. Salvo sentencia firme de los tribunales, siempre dejarán un margen para la presunción de inocencia.

3. Los periodistas de la Agencia tienen el deber inexcusable y permanente de adquirir los conocimientos precisos para informar con exactitud y competencia.

4. Rechazar las recomendaciones, consignas o directrices que, promovidas por cualesquiera grupos de presión política, confesional, económica o social, pretendan orientar, influir o alterar las informaciones.

5. Rehusar cualquier atención o regalo cuyo valor supere las habituales normas de cortesía, porque aceptarlo podría condicionar su labor o inducir esa impresión en los abonados de EFE.

6. Su actividad periodística en la Agencia será incompatible con la realización de cualquier tarea publicitaria o de relaciones públicas.

7. Los periodistas de EFE renunciarán al desempeño de trabajo alguno en empresas o instituciones relacionadas con las tareas informativas que tengan asignadas.

Una de las normas que se sigue en *The Washington Post*, en su estatuto de Standards and Ethics, redactado y aprobado poco después de las revelaciones del caso Watergate en 1973, es que "el periódico tiene como propósito la búsqueda responsable y justa de la verdad sin ningún temor de cualquier interés especial, y sin favorecer a nadie".

Hacia finales de los años 80, *The Washington Post* redefinió, y volvió más estrictas, algunas de sus normas internas. Por ejemplo:

1. Todos los periodistas y miembros de la redacción tienen la obligación de comunicar a la dirección del periódico sus intereses financieros.

2. Ningún redactor o reportero aceptará regalos de ninguna fuente ni viajes gratuitos.

3. El periódico sólo acepta que sus redactores y reporteros trabajen en exclusiva. Las conexiones laborales con el gobierno se encuentran entre las más objetables.

4. El periódico debe evitar cualquier acto de arrogancia y debe enfrentarse al público de forma educada y sincera.

5. Cualquier cosa (relaciones de negocios, intereses financieros, parentescos) que ponga en peligro

gro la objetividad de la información debe comunicarse al jefe.

6. En la búsqueda de la verdad, el periódico debe estar preparado para hacer sacrificios que afecten su fortuna material si ello es necesario para el bien público.

Otras normas suelen ser comunes a muchos medios y constituyen una ética que preserva el buen desempeño de sus quehaceres. Por ejemplo, la idea de que se hace periodismo sin beneficiar ni perjudicar a nadie, sólo para informar —con fundamento en declaraciones de personas identificadas y en documentos— sobre asuntos de interés colectivo. En algunos periódicos y revistas se considera inaceptable que el reportero participe a la vez y de manera activa en causas partidistas de tipo político, ideológico, comunitario o religioso, o bien que utilice el espacio de su periódico para dirimir cuestiones personales. Se cree asimismo que el periódico o la revista deben pagar todos los gastos del reportero: aviones, comidas, hoteles, transportes terrestres y aéreos; es decir, ningún reportero debe aceptar que alguien le pague sus gastos porque eso puede poner en peligro su objetividad, su libertad y su distancia respecto de los hechos. Se discute también en la práctica si el periodista debe identificarse como tal al estar haciendo una investigación, si puede mentir, robar o violar cualquier ley a fin de conseguir la información. Por lo general estas conductas se descartan como correctas aduciendo que el fin no justifica los medios. Y, en fin, se pondera cuándo y en qué condiciones hay conflicto de intereses entre el trabajo del periodista y otros

compromisos suyos de orden laboral y remunerados. El diario *El País*, que se edita en Madrid, incorpora en su *Libro de estilo* las que serían las responsabilidades profesionales de sus redactores, reporteros, comentaristas y directivos. Ejemplos:

- \* Los redactores del periódico *no deben hacer el vacío* a un personaje o a una institución sólo porque hayan tenido problemas para cubrir determinada noticia. El derecho a la información es sobre todo del lector, no del periodista.

- \* El periódico ha de ser el primero en subsanar los errores cometidos en sus páginas y hacerlo lo más rápidamente posible y sin tapujos.

- \* El periodista transmite a los lectores noticias comprobadas, y se abstiene de incluir en ellas sus opiniones personales.

- \* Hay que evitar el recurso de disimular como fuentes informativas ("según los observadores", "a juicio de analistas políticos") aquellas que sólo aportan opiniones.

- \* Es inmoral apropiarse de noticias de paternidad ajena.

- \* Está terminantemente prohibido reproducir ilustraciones de enciclopedias, revistas, etcétera, sin autorización previa de sus propietarios o agentes.

- \* En los casos conflictivos hay que escuchar o acudir siempre a las dos partes en litigio.

- \* Está terminantemente prohibido firmar una noticia en un lugar en el que no se encuentra el autor, ni siquiera en el caso de los enviados especiales que elaboren una información llegados de un viaje.

- \* Nunca los intereses publicitarios motivarán la publicación de un artículo o de un suplemento.

\* La Redacción de *El País* considera el secreto profesional como un derecho y un deber ético de los periodistas. La protección de las fuentes informativas constituye una garantía del derecho de los lectores a recibir una información libre, y una salvaguarda del trabajo profesional. Ningún redactor ni colaborador podrá ser obligado a revelar sus fuentes.

En Francia no existe ningún texto legal o contractual que fije los usos y los deberes aplicables a los practicantes del periodismo, según se lee en *La presse écrite 1990/1991* (Ediciones del Centre de Formation et de Perfectionnement des Journalistes; 33, rue du Louvre, 75002 Paris, 1991). El único estatuto existente, adoptado por el conjunto de organizaciones profesionales de periodistas, sólo compromete a estas organizaciones. Esta carta data de 1919, fecha en la que fue definida por el Sindicato Nacional de Periodistas franceses poco tiempo después de su fundación. Más recientemente, los representantes de las federaciones de periodistas de la Comunidad europea, de Suiza y Austria, reunidos en Munich en 1971, signaron una "Declaración de derechos y deberes de los periodistas", mejor conocida como "Carta de Munich".

Los dos siguientes textos corresponden a la carta de los periodistas franceses y al preámbulo de la Carta de Munich:

Carta de Deberes Profesionales de los Periodistas Franceses

Un periodista digno de tal nombre:

- \* asume la responsabilidad de todos sus escritos;
- \* considera que la calumnia, las acusaciones sin pruebas, la alteración de documentos, la deformación de los hechos, la mentira, son las faltas profesionales más graves;
- \* sólo reconoce la jurisdicción de sus pares, soberanos en materia de honor profesional;
- \* sólo acepta misiones compatibles con la dignidad profesional;
- \* se prohíbe a sí mismo invocar algún título o una personalidad imaginaria, utilizar medios desleales para obtener información o sorprender la buena fe de cualquier persona;
- \* no acepta dinero de ningún servicio público ni de una empresa privada, donde su calidad de periodista, sus influencias, sus relaciones, sean susceptibles de ser explotadas;
- \* no firma con su nombre artículos de especie comercial o financiera;
- \* no plagia;
- \* cita siempre a sus colegas cuando reproduce un texto ajeno;
- \* no solicita la plaza de trabajo de sus colegas ni promueve su remoción ofreciéndose para trabajar en condiciones inferiores;
- \* mantiene el secreto profesional;
- \* no utiliza la libertad de prensa para asuntos en los que tiene interés personal;
- \* reivindica la libertad de publicar honestamente sus informaciones;
- \* considera normas elementales el escrúpulo y la preocupación por la justicia;
- \* no confunde su papel con el de un policía.

### Preámbulo de la Carta de Munich:

El derecho a la información, a la libre expresión y a la crítica, es una de las libertades fundamentales de todo ser humano.

De este derecho del público a conocer los hechos y las opiniones procede el conjunto de deberes y derechos de los periodistas.

La responsabilidad de los periodistas ante el público está por encima de cualquier otra responsabilidad, en particular la que lo relaciona con sus patrones y con los poderes públicos.

La misión de informar necesariamente comporta límites que los periodistas se imponen a sí mismos de manera espontánea.

Es ése el objeto de la declaración de los deberes aquí formulados.

Pero estos deberes no pueden ser efectivamente respetados en el ejercicio de la profesión de periodista si no se cumplen las condiciones concretas de independencia y dignidad profesionales.

El 8 de julio de 1993 el Consiglio Nazionale Ordine dei Giornalisti y la Federazione Nazionale della Stampa Italiana dieron a conocer en Roma una "Carta de los deberes de los periodistas", motivadas estas dos organizaciones sobre todo por las críticas que los profesionales de la prensa estaban recibiendo de los políticos acusados de corrupción.

Se trata de un pacto entre periodistas y ciudadanos, de un código deontológico autodisciplinario, cuyo propósito es ofrecer una respuesta a

la necesidad de dar una mayor exactitud a la información reafirmando al mismo tiempo la autonomía de la profesión.

La Carta se refiere a la dignidad de las personas, la presunción de inocencia, la veracidad de las fuentes, la transparencia del mensaje publicitario, la protección de los menores y de las personas incapacitadas. Establece asimismo el documento algunas incompatibilidades con la práctica del oficio: "El periodista deberá rechazar pagos, reembolsos de sus gastos, dádivas, concesiones de entes privados y públicos que puedan condicionar su trabajo, su autonomía y su credibilidad."

El trabajo del periodista se inspira en los principios de la libertad de información y de opinión, sancionados por la Constitución italiana.

"La relación de confianza entre los órganos de información y los ciudadanos es la base de todo periodista. Para promover y hacer más firme esa relación los periodistas italianos suscriben la siguiente Carta de Deberes."

### Principios:

"El periodista debe respetar, cultivar y defender el derecho a la información de todos los ciudadanos; por esto investiga y difunde toda noticia o información que considere de interés público, respetando la verdad y con la mayor exactitud posible.

"El periodista investiga y difunde las noticias de interés público a pesar de los obstáculos que se puedan interponer a su trabajo y hace todo el esfuerzo necesario para garantizar al ciudadano el conocimiento y el control de los actos públicos.

"La responsabilidad del periodista hacia los ciudadanos prevalece siempre en las confrontaciones con cualesquiera otras. El periodista no puede nunca subordinarla a intereses de otros y particularmente a los del editor, el gobierno u otros organismos del Estado.

"El periodista tiene el deber fundamental de respetar a la persona su dignidad y su derecho a la privacidad y nunca discrimina a nadie por su raza, religión, sexo, condiciones físicas o mentales, o sus opiniones políticas.

"El periodista corrige oportunamente y exactamente sus errores o las inexactitudes, de conformidad con el deber de rectificación establecido en la ley, y favorece la posibilidad de réplica.

"El periodista respeta siempre y como sea el derecho a la presunción de inocencia.

"El periodista debe observar el secreto profesional, cuando así lo requiera el carácter confidencial de sus fuentes. En cualquier otro caso el periodista debe dar la máxima transparencia a las fuentes [...]."

Uno de los códigos más estrictos de Europa, hasta ahora, es el de la prensa británica. A raíz de la muerte accidental de la princesa Diana en 1998, en torno a la cual se cuestionó el papel de los fotógrafos de asalto, los periodistas ingleses se han preocupado por reglamentar la información referente a la intimidad y al honor, la protección a la infancia, la discriminación, las grabaciones clandestinas y el pago a informantes o testigos judiciales. La única excepción a estas normas de aplicación voluntaria es el "interés público".

Queda prohibido el uso de teleobjetivos sin permiso y que ca desterrada la persecución a persona alguna por parte de reporteros y fotógrafos.

Este código que a sí mismos se imponen directores, redactores, reporteros y fotógrafos, se desgrana de la siguiente manera:

*Precisión:* Periódicos y revistas deben evitar publicar noticias y fotografías inexactas o distorsionadas. Si ello ocurre tiene que disculparse.

*Derecho a la réplica:* Debe otorgarse a ciudadanos y organizaciones cuando lo soliciten de forma razonable.

*Intimidad:* Todo el mundo tiene derecho a preservar la intimidad de su hogar, familia, salud y correspondencia. Cuando ésta es vulnerada, debe ofrecerse una explicación plausible. Por lugar privado se entiende cualquier área o propiedad, pública o privada, donde pueda esperarse una cierta intimidad. Usar cámaras con teleobjetivos queda descartado sin el consentimiento del protagonista. Hay que asegurarse de que los reportajes o las fotos adquiridos de otros medios cumplan con estos requisitos.

*Niños:* Los menores de 16 años serán dejados en paz durante su escolarización. No podrán ser abordados sin el beneplácito de sus padres o de sus tutores. No se imprimirán sus nombres si aparecen como víctimas o testigos. En todas las informaciones de esta clase se evitará utilizar el término "incesto" por si algún niño pudiera llegar a ser nombrado.

*Hospitales* Los periodistas o los fotógrafos que deseen penetrar en un centro médico tendrán que identificarse y obtener el permiso de la di-

rección para tener acceso a ciertas zonas en las que hay enfermos.

*Tergiversación:* La misma o bien el subterfugio no sirven para obtener información. Cualquier documento o fotografía deseada por el profesional será obtenida de acuerdo con el dueño. El subterfugio sólo se justifica en aras del interés público.

*Víctimas de asaltos sexuales:* No deben ser identificadas y no es válido publicar datos que faciliten su identidad.

*Discriminación:* La prensa tiene que evitar referirse de forma peyorativa a la raza, color, religión, sexo e inclinación sexual así como a enfermedades mentales o minusvalías físicas de cualquier persona. Dichos detalles sólo son válidos si resultan indispensables para la narración.

*Periodismo financiero:* Incluso si la ley no lo impide, el periodista no debe aprovechar en beneficio propio —económico— la información recibida antes de su publicación.

*Grabaciones:* No deben publicarse informaciones obtenidas de manera clandestina o bien interceptado el teléfono.

*Fuentes confidenciales:* El periodista tiene la obligación moral de proteger a sus fuentes.

*Interés público:* Las posibles excepciones al respeto a la intimidad, el acoso, la protección del menor o las escuchas, entre otros puntos, deben ser demostradas. El interés del lector incluye la denuncia de un delito o una falta seria, la protección de la salud y la seguridad general.

En los países civilizados (por la conciencia de su sociedad civil, no sólo por sus leyes), donde pervive

una tradición respetuosa y profesional del oficio de informar, se entiende por "conflicto de intereses" la contradicción que puede empalmarse entre dos o más trabajos remunerados. El caso más palpable es el del juez que se declara incompetente porque en cierto caso es pariente o amigo de una persona designada a su juzgado, es decir, porque no puede ser juez y parte. Otro ejemplo sería el de un ingeniero que al ser nombrado ministro de obras públicas debe renunciar *ipso facto* (por el mismo hecho) a la posibilidad de contratar a su compañía constructora privada para la construcción de un edificio del Estado. El principio de fondo es que en una sociedad democrática no puede haber privilegios: no se pueden favorecer intereses particulares en menoscabo de los generales o del bien común.

Bajo este espíritu, o esta lógica, cualquier relación o trabajo que pervierta el ejercicio libre y en lo posible objetivo del periodista —cobrar como redactor *free lance* en la secretaría de gobierno donde recoge la información que lleva a su periódico, trabajar como intérprete en la embajada de un país sobre el que tiene que publicar un artículo controversial— encaja en la categoría que se conoce como "conflicto de intereses".

En México no ha habido una ética muy estricta en relación con este conflicto. No es inusitado que un reportero cobre como "asesor" en alguna dependencia gubernamental. Y el más burdo y vergonzoso instrumento de control de la prensa sigue siendo en nuestro país el sobre con dinero que se da a los reporteros especialmente en las giras del Presidente de la República o de los secretarios de Estado o en los actos públicos de los gobernadores.

Entra asimismo dentro de las reflexiones sobre los deberes de los periodistas el imperativo de publicar la verdad. Pero ¿qué es la verdad periodística? No se trata de una verdad científica, filosófica, notarial o jurídica (o judicial, como la que fehacientemente debe establecerse en un proceso), sino de la relación más fiel posible entre el hecho y lo que se escribe sobre ese hecho.

En una entrevista que se le hizo en *Lotta Continua*, en mayo de 1979, Leonardo Sciascia, cuando se le preguntó qué era para él la verdad, respondió: "La verdad es... la verdad. Existen los hechos, y en los hechos hay incluso ambigüedad, hay la posibilidad de interpretarlos, de enfocarlos como se quiera, incluso de disolverlos, pirandellianamente... Pero un hecho es un hecho."

Respecto de la ética profesional, Sciascia contaba que se seguía sintiendo vinculado a lo que el periodista Herbert Matthews, de *The New York Times*, contaba en sus memorias:

"Él era corresponsal en España durante la guerra y en determinado momento en algunos periódicos de su país se publicó la noticia de que cierto pueblo había caído en poder de los franquistas. Matthews creía que no era así. Cogió un automóvil y se acercó al lugar. Y, de hecho, los franquistas no estaban allí y el pueblo seguía en manos de los republicanos. Entró en la oficina de correos y envió la noticia en ese sentido. Al salir del correo vio llegar, por el horizonte, la vanguardia franquista. Por tanto lo que importaba era desmentir una noticia falsa: los franquistas, cuando se publicó la falsa noticia en los periódicos, no

habían llegado aún al pueblo. Ésa era la verdad del momento y ésa era la verdad que Matthews buscaba humildemente. El día anterior las tropas de Franco aún no estaban allí. Esa es la verdad de los hechos."

Para Sciascia ése es el ejemplo más extraordinario de honestidad profesional. "Y es que el poder de la verdad también existe, se puede también ejercer así", decía.

"Este debería ser el periodismo: dar el hecho en el momento. El periodismo es como un juzgado de primera instancia donde tienen valor los hechos. En cambio, actualmente, se practica un periodismo como de casación, de última instancia, donde los hechos desaparecen, lo que los abogados llaman la *materia* desaparece, y sólo existe la forma."

## **La verdad periodística**

Claro que la verdad es un problema filosófico desde los tiempos de Tales y Anaximandro y no menos digno de Bertrand Russell que de Ludwig Wittgenstein o Richard Rorty. Pero en una dimensión más terrenal, podría convenirse en que la verdad periodística es la misma que expresa un testigo al establecer una coincidencia entre lo dicho y el hecho.

"Nosotros no publicamos la verdad. Publicamos lo que nos dicen que es la verdad o lo que leemos como verdad en un documento", suelen decir muchos colegas. Y ciertamente en ese aspecto la labor del reportero se parece mucho a la del notario. A ninguno de los dos les pueden constar siempre las cosas. Toman nota y señalan la fuente.

¿Podría el trabajo del periodista ser parangonable al del juez? No. Para los jueces la relación de los hechos o la verdad factual no tiene mucha importancia. Lo que procuran, para hacer justicia, es que se ajusten las pruebas —o los indicios en su conjunto como plena prueba— a la "norma". Es decir, lo que les dicta su oficio es abonar la "verdad jurídica", tratar bien el enlace lógico natural entre la verdad conocida y la verdad que

se busca. Y no siempre su sentencia se acopla a la verdad de los hechos.

Sin embargo, se sigue planteando como problema si al periodista se le puede exigir obrar como un juez —con pruebas— y si es necesario reglamentar su trabajo con una ley especial y no solamente con las leyes ya codificadas en la esfera penal. No ha podido ser así porque existe una vieja tradición política, muy celosa del derecho a la libertad de expresión, desde la Inglaterra del siglo XVI y la Francia de las Luces, de que entre menos se reglamente una actividad —por muy de interés colectivo que sea— más sana y respirable es la convivencia democrática. Con el criterio regulador se llegaría también a exigir la reglamentación de la libertad de cátedra en las universidades.

Y es que el periodista trabaja con los acontecimientos y el sentir de la sociedad. Debe tener un margen, lo más ilimitado posible, para discernir lo que está sucediendo, sobre todo cuando los protagonistas de todos los poderes hacen todo lo posible por ocultar las cosas y por controlar a la prensa. Los ciudadanos tienen derecho a que se ventilen las cosas públicas en público y por ello todo pacto ético debe más bien hacerse entre los periodistas y los ciudadanos, no entre los periodistas y el Estado o los dueños de los periódicos.

La creatividad del periodista —no su invención— requiere de una libertad elemental. Bertolt Brecht decía que podía haber hasta siete formas de decir la verdad. Y lo que cuenta en definitiva es la actitud que el periodista tiene ante los hechos, tal y como sucede con el historiador que ante los hechos formula una decisión *a priori*.

Por eso E.H. Carr escribe en *¿Qué es la historia?* que "todo periodista sabe hoy que la forma más eficaz de influir en la opinión consiste en seleccionar y ordenar los hechos adecuados. Solía decirse que los hechos hablan por sí mismos. Es falso. Los hechos sólo hablan cuando el historiador apela a ellos; él es quien decide a qué hechos da paso, y en qué orden y contexto hacerlo. Un personaje de Pirandello decía que un hecho es como un saco: no se mantiene en pie si no le metemos algo dentro".

## El juez y el periodista

La serie de misterios que en 1984 empezaron a concatenarse con el asesinato de Manuel Buendía cambiaron de algún modo las relaciones entre el Estado y el poder policiaco, entre la ley y el hampa, entre los ciudadanos y sus gobernantes. Con el proceso de criminalización del gobierno mexicano se difuminó asimismo la desconfianza en la veracidad de los medios, audiovisuales e impresos.

En cosa de quince años, una criminalidad difusa y anónima (no excluyendo el disparo que privó de la vida a Luis Donaldo Colosio) ha obligado también a reconsiderar críticamente el trabajo de los periodistas y su cotidiana comunicación con los lectores. La dificultad para llegar a esclarecer los hechos, la impotencia de los investigadores y los reporteros, desataron la fantasía popular y los desplantes de un periodismo de ficción, pero al mismo tiempo —compensatoriamente— replantearon la necesidad del rigor en las labores informativas.

¿Podrá la verdad periodística asimilarse a la verdad jurídica? ¿Tiene ahora el periodista que actuar como un juez que sólo acepta pruebas y desecha especulaciones? El problema es mucho más complicado de lo que parece. Tanto al juez

como al periodista lo avalan los hechos, pero el periodista —siendo tan imparcial como el juez— no tiene por qué juzgar ni sentenciar: se restringe a dar fe como un notario y ahí donde el juez dice "no ha lugar" el periodista ha de ampliar su radio de acción imaginativa y tomar en cuenta, además, el sentir de la sociedad —por fantasioso que sea— si aspira a una verdad si no más profunda, al menos distinta a la verdad sucia de los policías y de los jueces. Simplemente para ilustrar la época y documentar el imaginario colectivo.

Carlo Ginzburg recuerda en *El juez y el historiador* que los oficios de ambos fueron homologados desde el siglo XVII. Las nociones de "prueba" y de "verdad" son parte constitutiva del quehacer del historiador pero éste, aparte, analiza las fuentes en tanto testimonios de "representaciones" sociales. Lo que es común a historiadores y jueces es el uso de la prueba y que su trabajo se basa en la posibilidad de probar, según ciertas reglas, que X ha hecho Y. "Pero obtener una prueba no siempre es posible; y cuando lo es, el resultado pertenece al orden de la probabilidad, y no al de la certidumbre."

Si vale la analogía, y en lugar de "historiador" ponemos "periodista", podemos aceptar que el periodista sea tan precavido y cauteloso como un juez. Es socialmente saludable y así no se menoscaban prestigios ni se difama a nadie. Muy bien: "No hay pruebas de que haya habido un complot en el caso Colosio", dicen el periodista y el procurador (o el juez instructor en otros países), aunque tal vez al periodista no le corresponda

asegurarla tan taxativamente. Su misión habrá de completarse mejor si indaga un contexto, como hace el inspector Maigret, de George Simenon. Maigret no procede jamás por deducción como Sherlock Holmes, que es más técnico, ni por golpes de escena.

Su método consiste en suscitar una atmósfera impregnada de turbiedad, de sentimientos confusos, hasta que, a partir de esta comunión física, una intuición le revela la verdad. Lo que le interesa no es el culpable, sino la exploración de una situación, de un "contexto", o mejor: de un "engranaje".

Para un juez, en cambio, no tiene la menor importancia el que un acusado haya cometido o no un delito. Le basta la confesión para cerrar el circuito de la verdad jurídica y lavarse las manos. O al contrario: puede dejar en libertad a un homicida evidente, como O.J. Simpson, "por falta de pruebas". Ésa sería su verdad "técnica". El problema fundamental del periodista es el de la verdad. Ante la imposibilidad de llegar a ella, el que dispone un cierto sentido de la realidad es quien detenta el poder y decide, a discreción, si hay elementos o no para que procedan los jueces. La ausencia de la verdad tiene una causa política: el predominio del poder invisible cuya lógica es la del poder por el poder mismo.

En *Las memorias de Maigret*, George Simenon trata de la verdad tal como es, cosa que no convence a nadie, y de las verdades "arregladas", que resultan más verosímiles que las auténticas. "La verdad nunca parece verdadera. Cuéntele usted cualquier cosa a alguien. Si no la arregla, le pare-

cerá siempre a todos increíble y artificial. Arréglela usted y parecerá más auténtica que la verdad misma." Lo que hace el inspector Maigret es simplificar la verdad. Reduce a su más sencilla expresión los engranajes que funcionan a su alrededor.

### Caballeros andantes

La muerte en 2001, a los 92 años, de Indro Montanelli, nacido en un pueblo de la Toscana en 1909, me puso a pensar en el periodista como caballero andante.

Alto, de esqueleto ligero y ojos jóvenes, según lo describiera Eugenio Scalfari, todavía a su edad era capaz de encenderse "por la curiosidad, la indignación, la pasión y, sobre todo, el ingenio". Combatió de muchacho en las filas fascistas, pero se la jugó a fondo al oponerse a Mussolini desde la Resistencia, lo cual lo llevó a la cárcel y al pelotón de fusilamiento. De esta sobrevivencia escribió una novela que llevó al cine Roberto Rosellini y actuó Vittorio de Sica: *Il generale della Rovere*. Trabajó durante cuarenta años en el *Corriere della Sera* y luego fundó *Il Giornale* pero también lo abandonó cuando el propietario, Silvio Berlusconi, se embriagó con la política. Era un liberal de "derecha razonada", escribe Lola Galán, pero todo mundo se quitaba el sombrero ante su independencia, sus escritos sardónicos y críticos, implacables, tolerantes, pues se pasó la vida desenmascarando a los pícaros y haciendo exactamente lo que le daba la gana. Libre como el viento.

Si encontraba placer en la escritura, su única forma de felicidad, era porque pertenecía aún a la generación del *homo typographicus*, un tipo de periodista educado en la cultura gráfica, habituado a la gimnasia metálica de las imprentas y al olor de la tinta. Es decir, un periodista que sabía escribir. Todavía ejercía en la galaxia de Gutenberg. Después de introducir atenuantes y atender las razones de las dos partes en conflicto, daba la puntilla en sus artículos, con gracia, con estilo, con una gran elegancia. Por eso murió en medio del respeto de todos, de la izquierda y la derecha, porque estaba queriendo decir que lo menos importante (y lo menos interesante) de los hombres son sus subjectividades ideológicas: sus opiniones políticas. A lo mejor, en última instancia y en materia política, todos estamos equivocados.

Su desaparición natural es tan nostálgica como el Museo de la Imprenta que está en Lyon, Francia. Cuando uno sale de esta maravilla de la era tipográfica, que ahora se acerca a su fin, se encuentra con la ironía de que no le venden un libro sobre el museo sino un disket. Con Indro Montanelli se fue uno de los últimos ejemplares del periodismo escrito.

Scalfari dice que Montanelli no era un Quijote porque no desafió a molinos de viento sino a poderes muy reales y peligrosos. Sabía medir su fuerza antes de atacar y dar en el blanco. Tenía información, cultura histórica, astucia y capacidad de razonar, pero su principal arma era su palabra: su honestidad, que es lo único que puede amparar al caballero andante. No es un juez. No es un policía. No es un agente del Ministerio Público. No tiene pruebas pero tiene ideas.

Esta reivindicación de un oficio en el que no siempre actúan los más preparados ni los más respetuosos de la sintaxis y las fuentes (Montanelli renunció a dar una exclusiva sobre el Papa cuando el jefe de prensa del Vaticano se lo pidió: por respeto al deseo de las fuentes) replantea la no ociosa idea de rescatar la carrera de periodismo de las llamadas "ciencias y técnicas de la comunicación". En algunas de las universidades más serias del mundo —Columbia, Stanford, Harvard— el estudio del periodismo es una carrera en sí misma y está consustancialmente ligado al aprendizaje de la lectura y de la escritura. Sus estudiantes siguen trabajando en las bibliotecas y no se titulan, ni encuentran trabajo, si no saben escribir. No usan grabadora porque si graban, transcriben. Mientras que si toman notas, escriben.

El ámbito de su ética está en su conciencia pero sobre todo en su formación intelectual. Es lo único que los respalda, pues, como decía Alma Guillermoprieto en su taller de crónica periodística en la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, "hay que estar tremadamente conscientes del poder que usamos como periodistas porque tenemos la capacidad de arruinar vidas".

Si a los técnicos y científicos de la comunicación se les nombra el barrio, si se les juzga de "mediana formación intelectual" y de poca destreza con la pluma, ahora que "estamos pasando a la era de la imagen", no es porque sean especialistas en generalidades —todos los periodistas lo somos— sino porque en el sistema educativo me-

xicano no se tiene ya ningún amor por la lengua y los maestros no han sabido explicarles cuál es el sentido de la literatura. De qué sirve. Cómo se relaciona con nuestra experiencia de la vida. Cómo la escritura permite organizar mejor las ideas, el pensamiento y la crítica.

La Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, que encabeza Gabriel García Márquez y que se puede contactar en la red ([www.fnpni.org](http://www.fnpni.org)) es una vuelta saludable al periodismo como palabra escrita. Bien formado, el periodista puede sustraerse sin pánico del analfabetismo regresivo audiovisual y eludir, si aprende bien su lengua, las invasiones innecesarias de la semántica anglosajona.

"Escribir es como caminar", dice Alma Guillermoprieto. "Nuestro honor y nuestra credibilidad son lo único que tenemos como periodistas. Somos absolutamente vulnerables ante la vida y ante los ataques de los demás y lo único que tenemos —a la usanza de las normas de la caballería— es nuestro buen nombre."

### El peligro de la frecuentación

De la promiscuidad que puede darse entre políticos y periodistas, en un país como México en que el conflicto de intereses no necesariamente es mal visto, se desprenden matices y sutilezas que tienen su juego en la relación cordial. Suele deslizarse en esta dimensión el periodista que no acepta regalos ni dinero pero sí que se le dé "importancia" o se le tome en cuenta, se le halague y se le invite a desayunos o viajes —en el avión presidencial, por ejemplo— y se le concedan favores para sus amigos.

Acerca de los sobreentendidos de esta frecuentación —peligros para el desempeño independiente y autónomo del oficio periodístico— ha reflexionado Piero Ottone, ex director del *Corriere della Sera*, el diario de mayor circulación en Italia.

En el libro que concentra y decanta su larga experiencia, *Il buon giornale*, Piero Ottone recuerda el caso de Giulio de Benedetti, director de *La Stampa*, de Turín, de 1948 a 1968.

De Benedetti vivía en Turín y solía ir a Roma —la capital del país, la sede de todos los poderes— un par de veces al año para tomarle el pulso más de cerca al ambiente político y las cosas

del gobierno, pero evitaba el encuentro con personajes influyentes. Una vez unos colegas suyos insistieron en que se viera con Aldo Moro, que era primer ministro o jefe del gobierno (en el sistema parlamentario). Accedió de mala gana. Cuando lo tuvo enfrente, no supo qué decir. Moro, que por su parte era poco locuaz y no menos tímido, no supo tampoco qué decir. Parece que se vieron con pena, vergüenza, embarazo, intercambiaron alguna sonrisa y algún cumplido para cubrir las formas. Después, De Benedetti se levantó y se fue, feliz de que el suplicio hubiera terminado.

Según Ottone la frequentación de los representantes del Estado por parte de los periodistas se vuelve peligrosa porque el poder trata siempre de condicionar a la prensa. Los hombres del poder suelen sentirse descontentos con la prensa, dice Ottone, pero le atribuyen una importancia enorme y tratan de manipularla. Cuando algunos periodistas se dan cuenta de que los políticos les conceden una importancia exagerada no sólo se mueren de la vergüenza, como decía James Reston, sino que se maravillan, porque están convencidos de que la influencia de la prensa es mucho menor de la que le suponen los políticos.

Otros periodistas reaccionan de distinta manera: les parece justificada la importancia que se les atribuye y viven convencidos de que tienen un enorme poder. No falta el reportero que se cree protagonista de la política y trata de participar en la vida de los partidos o de hacerse presente en los corredores del poder. Su convicción más íntima —su fantasía secreta— es que un artículo su-

yo puede determinar la marcha de la historia, la suerte de un político, la caída de un gobierno. Pero la verdad, piensa Ottone, es que los gobiernos caen por otros motivos. Incluso si eso fuera cierto, el periodista no estaría en su papel: no es asunto de los periodistas tumbar ministros o gobiernos corriente si fueran boliches. Deben contentarse con jugártelos.

Si el poder trata de condicionar a la prensa, no es menos cierto que asimismo los periodistas deben hacer todo lo posible para sustraerse a sus condicionamientos. Gajes del oficio son que muy frecuentemente a uno como periodista traten de utilizarlo, pero hay que saber hacer lo que uno considera justo y publicar lo que es válido desde el punto de vista periodístico y con el lenguaje que se considere más efectivo. Son muy obvias estas cosas. Se ven todos los días. No menos obvio es que un periodista —si es un hombre de carácter y lo suficientemente orgulloso como para salir adelante— sabrá resistir toda intención de intimidarlo si no da demasiada importancia a las ventajas materiales y psicológicas que su actividad le procura y si no las considera más importantes que su libertad o su dignidad.

Son más sutiles en cambio los compromisos que se tienden, incluso de manera impensada, durante la frequentación de los políticos en el poder. Los zorros más astutos son los funcionarios que tratan de condicionar a los periodistas admitiéndolos en su círculo, invitándolos a desayunar o a comer, al tiro al blanco o al golf, enseñándoles documentos "reservados", haciendo confidencias, compartiendo con ellos sus sentimientos

más personales. Esto representa por lo menos dos insidias: que el periodista se sienta lisonjeado y corresponda a las cortesías que recibe y escriba sobre quien así lo trata cosas amables o se abstenga de escribir cosas severas, por temor también, si se comportase de otra manera, de perder la confianza de alguien a quien debe favores. El temor es mayor en la medida en que la familiaridad asegura, al periodista y a su periódico, alguna ventaja: el periodista puede publicar de vez en cuando, con el apoyo de su amigo funcionario, una noticia "reservada", ganándole la "exclusiva" a la competencia, y estima entonces justificado cultivar esa relación, a pesar de sus peligros.

Estas relaciones pueden darse y se dan entre ministro (o secretario de Estado) y director de periódico, entre el jefe de la policía y el cronista de la crónica negra (o la nota roja), entre el juez y el cronista judicial.

La segunda insidia se configura de la siguiente manera: si el periodista es sentimental, si conoce los procesos mentales del ser humano y las circunstancias que han conducido al político, al comandante o al juez, a comportarse de cierto modo, entonces se torna muy comprensivo: se las arregla para encontrar atenuantes y piensa que él hubiera hecho lo mismo si hubiera estado en su lugar. Esta comprensión bonachona es peligrosa. Si las circunstancias que han inducido al funcionario a actuar de cierta manera resultan atenuantes, tanto mejor para él; esto le ayudará a salvar el alma cuando comparezca ante el Juicio Universal. "Pero al periodista no debe importarle nada el alma del hombre público. Lo que le importa

es si cierta decisión del funcionario es objetivamente útil o perjudicial para la sociedad. Todos los seres humanos, incluso los peores criminales, tienen algunos atenuantes, si atendemos a su historia personal (pueden ser buenos padres de familia, por ejemplo, o muy filantrópicos), pero eso no les quita lo criminal ni su peligrosidad. El periodista debe entonces sentirse libre para denunciar estos entuertos con franqueza y sin paráfrasis", escribe Piero Ottone.

Se trata, pues, de una relación delicada: del encuentro de dos inteligencias y, si se quiere, de dos astucias. Lo que no hay que olvidar es que los políticos le dan una gran importancia a lo que se escribe en los periódicos —por eso son sus principales lectores— y otorgan un gran peso sobre todo a lo que se dice sobre ellos, de tal modo que nunca quedan contentos, ni se sienten cómodos, con la prensa libre y crítica. De ahí la obsesión por controlarla.

## Un periódico imaginario

En término; generales *El Tijuanense* es un periódico bien escrito, sobre todo en la primera plana, que tiene una gran tradición y arraigo entre los lectores mexicanos. Podría decirse que es muy conservador en su estilo gráfico y en su escritura, en sus titulares y en su tono. Estas características obedecen al imperativo profesional de dar continuidad a la imagen que se ha forjado a lo largo de los años y que constituye su identidad. Sin embargo, en aras de un espíritu de renovación y del deseo de mejorarlo, podrían hacerse algunas reflexiones críticas concernientes a su estilo, su diseño gráfico, su tipografía, sus criterios para seleccionar y editar la información, su creatividad para imaginar reportajes e investigaciones.

Esta predisposición a la autocritica interna no ha sido extraña en los últimos tiempos a muchos de los mejores periódicos del mundo. En Inglaterra *The Independent*, *The Guardian*, *The Times*, estudian su identidad gráfica y la van renovando para distinguirse unos de otros y competir en los puestos de la calle. En Italia, el *Corriere della Sera*, de Milán, *La Stampa*, de Turín, *La Repubblica*, de Roma, se distinguen también a golpe de vista por su formato; unos son más compactos que

otros (en cuanto a la concentración de las noticias), otros más abiertos (con más blancos entre sus columnas y fotografías), y al menos uno de ellos, *La Repubblica*, ha optado desde su fundación por el formato tabloide.

Por los cambios que van incorporando se infiere que sus editores se preocupan por actualizarse y estar a tono con una época en la que la proliferación de los medios electrónicos, la globalización de los sistemas de comunicación apoyados por satélite, la red de internet, la profusión del periodismo oral que se ejerce en la radio y la televisión, van imponiendo nuevas pautas en las formas de presentar la información y que inciden en el periodismo escrito o impreso. *El País*, por ejemplo, al menos en sus suplementos, se ha vuelto más "iconográfico" que antes: abunda más en fotos pequeñas que en textos largos. Y en Portugal, el diario de información general más vendido del país, el *Jornal de Notícias*, de Oporto, cambió el 19 de enero de 1998 su formato sábanas por el de tabloide. Alteró su cabecera, modificó totalmente su diseño gráfico y redujo su precio. El director de ese matutino asegura que no cree en "fórmulas mágicas", pero explica que esta nueva y ambiciosa apuesta del periódico pretende modernizar el rotativo y aumentar notablemente su circulación. *The New York Times*, como es sabido, hace sólo un par de meses que venció su resistencia al cambio y aceptó la inclusión de fotografías en color en su primera página.

La personalidad gráfica de *El Tijuanense* está dada por su presentación. Es la que lo distingue en los kioscos de la calle. Su tamaño grande tra-

dicional (formato "sábana", como le dicen en España) no necesariamente es anticuado puesto que de esa dimensión siguen imprimiéndose la mayoría de los grandes diarios del mundo, como *The Times*, de Londres, el *Corriere della Sera*, *La Stampa*, *The Independent*, *Le Figaro*, *The Manchester Guardian*, *Los Angeles Times*, *The New York Times*, *The Washington Post*, *O Estado de S. Paulo*, y en México, *El Universal*, *Reforma*. Sin embargo, si algunos periódicos, como el de Oporto, Portugal, han decidido rehacerse en tabloide es porque este formato ahorra papel y su lectura es más práctica para los lectores pues no tienen que andar buscando las numerosas secciones de los periódicos grandes.

En el caso de *El Tijuanense* es probable que la profusión de fotografías en la primera plana —seis o siete— no obre en favor de la claridad. El ojo del lector se distrae porque las fotos compiten entre sí. *The Times*, de Londres, prefiere una sola foto grande en portada y cuando mucho dos pequeñas que ilustren las otras notas de primera plana. Más o menos con ese criterio proceden *The Guardian* y *The Independent* (y *Reforma* en México): sólo tres o cuatro noticias importantes componen el menú principal del día.

La diferencia más notable que se percibe entre *El Tijuanense* y los grandes diarios citados es su apretada concentración de noticias y fotos en la primera plana. Mientras los otros diarios espacian más sus informaciones, tanto en el interlineado como en las cabezas —tienen más aire—, *El Tijuanense* se preocupa por dar el mayor número de notas posibles aunque aparezcan demasiado

apretadas... hasta siete u ocho, aparte de las columnas de colaboradores invitados.

Ciertamente esta oferta cumple con el imperativo comercial de dar más por el mismo precio que tienen los otros diarios, pero en términos de legibilidad a veces se dispersa la atención en las dos o tres noticias más importantes del día.

La otra gran diferencia entre *El Tijuanense* y los demás diarios de formato grande tradicional es su tipografía. Llama mucho la atención que prácticamente ningún periódico del mundo levanta su texto en tipos de la misma familia Univers, como serían el Helvetica o el Futura: caracteres sin patines. Por algo será. El consenso entre los profesionales del diseño gráfico es que este tipo de tipos —confeccionados en el siglo XX a partir de la gran exposición de la Bauhaus en Weimer en 1923 que acogió la escuela de arquitectura, diseño e industria fundada por Walter Gropius— no es para cuerpo de texto largo.

En 1957 se encargó un tipo sin patines al diseñador suizo Adrian Frutiger, quien al presentarlo lo llamó Univers.

El tipo Univers es ideal para señalamientos (letreros), pero no suele utilizarse en el cuerpo del texto ni en libros, ni en revistas ni en periódicos.

Cuando se utiliza en textos de más de veinte líneas y en diez o doce puntos, sobre interlineado de igual número, el lector se confunde de una línea a otra y tiene que seguir las líneas con el dedo. Su uso es válido, sin embargo, en párrafos muy grandes y en puntajes de 14 en adelante, como los que se emplean en los titulares o en gráficas para resaltar la lectura.

Los tipos de letras sin patines se empezaron a utilizar a partir de los años 30 de manera desmedida; estaban de moda en la Alemania nazi (tan dada a la sastrería fina y a los logotipos), expresaban el espíritu y la estética de una época (diseñadores y anunciantes buscaban un cambio para que su trabajo no se pareciera al de otros), pero pronto disminuyó su uso excesivo y se preservó sobre todo para anuncios, carteles y especialmente para señalizaciones hechas con letras grandes: nombres de tiendas y calles, señalamientos en las carreteras, nunca para periódicos o libros y revistas.

Las letras sin patines de esta tendencia "conducitiva" fueron concebidas, pues, para el diseño de textos breves, carteles, invitaciones, boletos, cheques, letreros, menús, recuadros, anuncios, no para libros ni para periódicos y revistas. Es casi imposible encontrar en una biblioteca o en una librería un solo libro editado por profesionales de la tipografía formateado en letras sin patines: en Helvetica, Futura o Univers. Por algo será. Tampoco es fácil (tal vez sea imposible) localizar un solo periódico diseñado por profesionales para en tipos de esta familia.

Tal vez esta característica tipográfica explique un poco por qué muchos lectores de *El Tijuanense* experimentan su lectura como "cansada". El motivo puede ser muy bien inconsciente porque las letras confeccionadas por los viejos maestros tipógrafos del pasado y del siglo XX siempre se han concebido en función de razones ópticas —oftalmológicas— relacionadas con las capacidades del ojo humano para leer mejor, por ejemplo, el negro sobre el blanco y no sobre otros colores.

(El tamaño carta de las revistas también está en función de una medida: el antebrazo humano.) Se supone que el patín tiene la función de enlazar una letra con otra —facilitando su legibilidad— cuando la vista humana, el ojo dirigido desde el cerebro, recorre a gran velocidad las palabras y las frases descifrándolas.

Han sido, pues, ópticas, no matemáticas, las normas que han regido el diseño de las letras.

En su libro *Typography* (1980), Ruari McLean sostiene que las letras sin patín necesitan un espacio entre las líneas, que el ajuste que obliga a ponerlas unas más cerca de otras diminuye su legibilidad más rápido que en el caso en el que se usan letras con patín, y afirma que incluso impresas de la mejor manera posible tienden a verse —por su homogeneidad— más "uniformes" que las letras con patines y requieren más esfuerzo para leerse.

Es como para volverlo a pensar. ¿Realmente este tipo de letra contribuye a la mejor legibilidad de *El Tijuanense*?

Si aparte de esta trabajosa tipografía tenemos una primera plana demasiado atiborrada, con un número excesivo de fotografías, secundarias y balazos en letra descendente más pequeña, el resultado puede seguir siendo que el lector no capte a golpe de vista la propuesta más importante del día que pretende hacer el periódico. De lo que se trata es de hacer cada vez más atractivas la primera y las siguientes páginas interiores, sin abrumar demasiado al lector, atendiendo los ideales de claridad, precisión y concisión: decir lo máximo con el mínimo de recursos gramaticales y gráficos.

Tal vez, por todas estas razones, ha llegado el momento de que *El Tijuanense* convoque a un concurso por invitación para que cuatro o cinco diseñadores gráficos profesionales presenten una nueva imagen del periódico.

Seguramente alguna encuestaya ha establecido quiénes son los lectores de *El Tijuanense*: quiénes lo compran para leerlo o para hacer uso de sus otros servicios informativos, como los anuncios de empleos, de rentas, y avisos personales; si son jóvenes, mujeres, profesoristas, funcionarios, intelectuales, periodistas.

Si atendemos a su legibilidad y a su estilo, si pensamos en quienes lo compran para leerlo, podríamos decir que en términos generales sus editores y redactores cumplen bien con las normas de claridad, concisión, precisión, imparcialidad, objetividad, sobre todo en la primera y las siguientes páginas.

Nada hay que reprochar a los redactores y corresponsales en cuanto a su uso del lenguaje periodístico. Si a algunos les falta chispa u originalidad estilística, lo cierto es que casi todos cumplen con las normas tradicionales de confeción de la nota periodística: estructuran su nota siguiendo muy bien el esquema de la pirámide invertida, presentan la información de mayor a menor importancia. Por eso puede decirse que *El Tijuanense* es un diario correctamente escrito.

Si en un afán de mejorar el estilo, los editores desean que sus reporteros y corresponsales escriban todavía mejor, habría que establecer nuevas pautas redaccionales que estimulen la creatividad de los periodistas, en un manual de estilo,

por ejemplo. Hasta ahora, como es lógico y correcto, los reporteros y corresponsales se esfuerzan por hacer a un lado su subjetividad y redactar un texto de la manera más impersonal. Pero si se desea que su estilo sea menos opaco y más correcto, que su vocabulario sea más rico y menos propenso a dejarse invadir por los anglicismos que todos los días pone en circulación el periodismo oral de los medios electrónicos, habría que incorporar al equipo a varios redactores más que se ocupen de revisar y reescribir los envíos de los corresponsales hasta que se vaya haciendo una escuela propia.

Los reportajes originales tal vez deberían ser más frecuentes, por lo menos uno cada tercer día, o cada cuatro días, como los estupendos que se han hecho sobre la matanza de Aguas Blancas, los homicidios en serie de Ciudad Juárez y el de la cárcel de mujeres.

Parece un poco absurdo plantearse que los corresponsales y reporteros deberían escribir mejor. Los periodistas no son profesionales de la literatura, como los que empezaron a escribir en los periódicos europeos y norteamericanos del siglo XIX. Es sabido que su formación intelectual es mediana, sobre todo en México, y tal vez no sería justo esperar más de ellos puesto que estas cualidades de estilo suelen depender de la personalidad de cada periodista. Pero de todas maneras, si así se desea, podría empezarse una larga y paciente labor de reeducación desde las mesas de redacción y con la ayuda de un manual de normas que definirían el nuevo estilo del periódico.

De las páginas editoriales no hay mayores observaciones que hacer: son de las mejores que se

escriben en México. Sus colaboradores son de primera línea: originales, críticos, amenos, solventes desde el punto de vista intelectual.

Lo que resulta impostergable es que *El Tijuanense* elabore su propio manual de redacción y estilo: un código interno que ilustre a reporteros, colaboradores externos, corresponsales y redactores, cuáles son las normas que hay que seguir para uniformar los usos propios del estilo del periódico. Es curioso que —hasta donde sabemos— ningún medio mexicano impreso se haya puesto a realizar en serio un manual, como lo han hecho desde hace muchos años las agencias EFE y France Presse o lo diarios *The New York Times*, *El País*, *O Globo*, *O Estado de São Paulo*, *La Nación*, de Buenos Aires, y *Clarín*.

El manual tendría como objetivo unificar los sistemas y las formas expresivas que darían personalidad a la publicación, desde la presentación de los originales, las formas de encabezar y de puntuar, hasta el establecimiento convencional de ciertas normas referidas al uso de siglas o abreviaturas, nombres y palabras extranjeros y nombres de organismos internacionales.

Es cierto que las normas gramaticales son las propias de la lengua española y que hay un código de observancia común, pero la verdad es que hay un zona de ambigüedad en el uso de muchas palabras, sobre todo de procedencia extranjera, y en el empleo de ciertas normas optionales, como el uso de cursivas y negritas, comillas, versalitas y palabras subrayadas, o en la manera de escribir los números. El español mexicano tiene sus peculiaridades y hay que igualar en lo posible el idioma escrito con el lenguaje de la tribu.

En fin, el manual (un código interno) pondría por escrito cuáles son los principios profesionales y éticos que rigen al periódico, cuál es el tratamiento que se hace de la información, el manejo de las fuentes, las entrevistas, los reportajes, las fotografías (si se recortan o no, si se invierten o no, si se pueden tomar de otras publicaciones o no), la publicidad, las encuestas, los pases a páginas interiores, las firmas de los artículos, las cartas a la dirección (si se respeta o no su ortografía o sus innecesarios circunloquios) y las caricaturas.

Se trataría también de un código sobre los deberes de los periodistas (la norma de no hacerle el vacío a nadie, la necesidad de tomar en cuenta al menos dos puntos de vista diferentes en asuntos discutibles), los derechos de los lectores, el secreto profesional.

No se trata de que estos lineamientos coarten la creatividad de los periodistas sino de que sirvan como referencias claras, como un mínimo de convenciones para hacer más coherente e interesante el producto.

Un estatuto propio de esta naturaleza, como el código de conducta que se ha dado a sí mismo, por ejemplo, *The Washington Post*, o como el código de prácticas de la prensa británica (recientemente reelaborado, en cuanto al ejercicio de los fotógrafos de asalto, por ejemplo), ordenaría las relaciones profesionales entre la redacción y la dirección del periódico, privilegiaría el derecho a la información (que es de los lectores, más que de los periodistas) y refrendaría que el pacto de los periodistas es más con los ciudadanos que con los patrones o dueños del periódico.

o con cualquier grupo de poder, público, privado o mixto.

Su elaboración podría encargarse a un pequeño equipo de profesionales, entre los que estarían un técnico del lenguaje (un filólogo) y un escritor periodista experto en el lenguaje periodístico.

## Contra el periodismo

*La información es demasiado importante como para dejarla en manos de los periodistas.*

PIERRE BORDIEU

Del desdén por el periodismo —su cuestionamiento desde la sociedad o desde la literatura, o simplemente su aparición como tema en la novela y el ensayo— se tiene un antiguo registro, por lo menos desde los años de Karl Kraus a finales del siglo XIX y principios del XX. Pero, por otra parte, las obras de testimonio periodístico, como las que han conocido las generaciones de las últimas décadas, reivindican el lado erótico —es decir, vital, placentero— del mestre de periodismo. Y siguen siendo su esperanza.

Una de las diatribas más recientes y más leídas (ha sido traducida a seis idiomas) y polémicas de los últimos años es el breve texto de Serge Halimi, *Los nuevos perros policías (periodistas y poder)*, que apareció en París en 1997 bajo el título de *Les nouveaux chiens de garde* (haciéndole honor al famoso texto de Paul Nizan escrito en 1932: *Los perros guardianes*, un violento ensayo contra la filosofía tradicional). La traducción podría ser también "Los nuevos perros guardianes", pero a estos cuadrúpedos en México más bien se les conoce con el nombre de "perros policías".

Halimi, especialista en medios, es profesor de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universi-

dad de Berkeley y colaborador frecuente en las páginas de *Le Monde Diplomatique*. Su panfleto —dicho sin connotación moral ni peyorativa, más bien en el sentido que a esta palabra se le daba en los tiempos de Paul-Louis Courier— enfoca sus baterías contra la nueva clase de periodistas que han proliferado sobre todo en Francia.

El autor francés hace una amarga e irónica denuncia de los "comunicadores" y su transformación actual en cortesanos del poder que no ven a los lectores como ciudadanos sino como atontados consumidores de una mercancía que se llama información. Piensa que hoy más que nunca se mantiene el cordón umbilical entre el poder y la prensa.

Sostiene que por definición las informaciones son volátiles, caducas, tanto las radiofónicas como las televisivas y las impresas: son efímeras, y quienes viven de transmitirlas conllevan tales relaciones de poder con los dueños de las grandes empresas que hoy en día se han convertido en sus propagandistas y defensores. Estos "mercenarios", como Halimi los llama, manipulan, ocultan información, siguen las directrices que sus patrones les marcan y procuran legitimar lo que se conoce como "pensamiento único". Se benefician de canonjías (casas baratas, boletos de avión, vacaciones pagadas, regalos, negocios, automóviles) y llegan a creerse importantes, tanto como los políticos lo decidan —al tomarlos en cuenta— para condicionarlos y utilizarlos como pregoneros de sus intereses. Además, ya en su escritorio y frente a su computadora, plagan con toda impunidad: se roban ideas y frases ajenas. Mientras en Esta-

dos Unidos, por ejemplo, el plagio es causa de desprecio profesional y en las universidades puede justificar el cese del estudiante o del profesor, en la prensa francesa el periodista plagiario disfruta de una total impunidad. La técnica consiste en sustraer del artículo de algún colega los análisis y las investigaciones, hacerlos propios, y citar al desgraciado una sola vez, en un tramo perdido y accesorio del texto. Por si lo atrapan en falta, el plagiario tiene la audacia de citar al autor como prueba de su buena fe, pero escondiendo mucho su nombre, ocultándolo como saben hacer los periodistas.

Toda esta decepción, según Halimi, ha venido a significar que el periodista se ha venido a poner al servicio de los intereses de clase.

"La proximidad con ciertos dirigentes, la frívola propensión a un estilo de vida cortesano, la disponibilidad para transmitir una visión conformista de la realidad, han metido al periodismo en un sistema de castas. Las consecuencias más visibles son la pérdida de la credibilidad, la disminución de los lectores, y el empobrecimiento de la dialéctica social. Mientras tanto, los llamados códigos deontológicos —un simulacro, una máscara— no podrán modificar la coyuntura, que se ha vuelto un sistema."

Es casi un lugar común, y algo más que un juego de palabras, la conocidísima frase de Lewis Mumford que no ve en los periodistas más que a unos "especialistas en generalidades". En *Conversación en La Catedral*, Mario Vargas Llosa interca-

la el siguiente diálogo entre dos periodistas de Lima:

—¿Prefieres el periodismo a la literatura? —dijo Santiago.

—Prefiero el trago —se rió Carlitos—. El periodismo no es una vocación sino una frustración, ya te darás cuenta.”

Carlos Pereda, en un ensayo sobre Ramón López Velarde aparecido en la revista *Biblioteca* (número 14; México, marzo-abril, 1993), habla del “despotismo palabrero” que crece y se multiplica como “vacío interior y haraganería, falta de coraje intelectual para poner en duda o atacar las opiniones vigentes”. Según la lectura que hace Carlos Pereda, López Velarde sentía que en su época la palabra había dejado de ser instrumento y herramienta para volverse “déspota”. Forma refinada del meroloco, el periodista es para el poeta alguien “que por diez centavos nos sirve todas las mañanas poesía hecha, política hecha, reportazgo como corbata roja y editorial como falda pantalón”.

La figura del periodista se articula, según Carlos Pereda, “como el moderno abastecedor de la doxa: ese cronista y opinador que volviendo todo noticia, que concediendo a todo valor, acaba por hacernos creer que nada tiene valor, que todo no es más que un vano espectáculo de sucesos pasajeros... sin relevancia; mero ruido para distraer, para excitar, para ensordecernos y aplastarnos”.

Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato sostienen en *Dialogos en la catedral* esta desenfadada provocación:

“BORGES: Quiero decir, Sábato, que entonces no se hacia ninguna referencia a las noticias cotidianas, fugaces

SÁBATO: Sí, eso es verdad. Tocábamos temas permanentes. La noticia cotidiana, en general, se la lleva el viento. Lo más nuevo que hay es el diario, y lo más viejo, al día siguiente.

BORGES: Claro. Nadie piensa que deba recordarse lo que está escrito en un diario. Un diario, digo, se escribe para el olvido, deliberadamente para el olvido.

SÁBATO: Sería mejor publicar un periódico cada año, o cada siglo. O cuando sucede algo verdaderamente importante: “El señor Cristóbal Colón acabó de descubrir América.” Título a ocho columnas.

BORGES (sonriendo): Sí... creo que sí.

SÁBATO: ¿Cómo puede haber hechos trascendentales cada día?

BORGES: Además no se sabe de antemano cuáles son. La crucifixión de Cristo fue importante después, no cuando ocurrió. Por eso yo jamás he leído un diario, siguiendo el consejo de Emerson.

SÁBATO: ¿Quién?

Borges: Emerson, que recomendaba leer libros, no diarios.”

Muchos de los escritores contemporáneos de Karl Kraus (1874-1939) creían que el lenguaje de las palabras escritas era insuficiente ante los imperativos de la realidad: las palabras no logran, decían, atrapar este río de sensaciones que nos circundan. Gran crítico del lenguaje, Kraus la emprendió contra el periodismo porque estaba

escrito a base de "frases hechas". Su libro *Pro domo et mundo* fue traducido con el título *Contra los periodistas* por Jesús Aguirre. Estaba convencido de que "las necesidades actuales parecen que nacen listas para la imprenta" y de que lo único que encuentran los lectores en la prensa son "imprecisiones tendenciosas y adornadas", pues la prensa lo confunde todo y no sabe discernir "una urna de un orinal". Con dos aforismos desahucia la validez de los informadores profesionales: "Los periodistas escriben porque no tienen nada que decir, y tienen algo que decir porque escriben." Y: "El pintor tiene en común con el que lo es de brocha gorda que ambos se ensucian las manos. Y eso es precisamente lo que diferencia al escritor del periodista."

<sup>1</sup> Hans Magnus Enzensberger recuerda en *Mediocridad y delirio*, al hacer una crítica al diario alemán *Bild* y una reflexión sobre la "catástrofe de la libertad de prensa", que Søren Kierkegaard proponía fusilar a los periodistas. "De buen grado asumiría en nombre de Dios la responsabilidad de ordenar '¡Fuego!', siempre y cuando previamente hubiera comprobado escrupulosamente que los cañones de los fusiles no apuntaban a ningún ser humano, excepto a los periodistas", escribió Kierkegaard en su diario (1848).

Ya se había ocupado Enzensberger del periodismo en *Detalles* cuando, en su estupendo ensayo "El periodismo y la danza de los huevos" analiza la prensa de su tiempo tomando como ejemplo el diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, "cuya política informativa es engañosa, carente de objetividad y tendenciosa".

Con motivo de la aparición en España de *Mediocridad y delirio*, Juan Cruz entrevistó a Enzensberger en *El País*:

"—¿En qué medida los periodistas hemos ayudado a crear en la sociedad esta atmósfera de banalidad que existe? —preguntó Juan Cruz.

—El periodismo depende de un mercado de masas que en cierto modo va en busca del tiraje. Pero ese tipo de éxitos también se paga, en cuanto a credibilidad, respeto, etcétera. Porque quien lee periódicos cretinos no es necesariamente cretino. Recuerdo todavía un periodo en que había respeto hacia la palabra impresa. Ahora hay un mayor cinismo por parte del lector y es el precio que hay que pagar por la masificación de la información.

—¿Qué le lleva a usted a ser tan radical en el análisis de los periodistas?

—Todos somos víctimas del periodismo, especialmente la clase informada, de la cual formo parte. Muchas veces leo cosas que después me digo que no son posibles. Los pobres periodistas trabajan en un margen de tiempo limitado y entre las tres y las cuatro de la tarde deben hacer el oráculo mundial sobre lo que llega media hora antes y, tras una hora, deben entregar su gran diagnóstico. Una reflexión es muy difícil en condiciones como éas.

—¿Dispararía contra los periodistas, como Kierkegaard?

—No, no. Él es un maniqueo. Eso es una boutade con un sentido, pero que yo no comparto. No soy un maniqueo."

Pero entre los novelistas contemporáneos quien más ha abundado en una sátira sobre la prensa y el quehacer periodístico responde al nombre de Milan Kundera. En su novela *La inmortalidad*, Kundera empieza por citar el caso de Ernest Hemingway, quien, como es sabido, simboliza la fama del buen periodista.

"Toda su obra, su estilo conciso y concreto, tenía sus raíces en los reportajes que enviaba cuando era joven a un periódico de Kansas City. Ser periodista significaba entonces acercarse más que nadie a la realidad, recorrer todos sus rincones ocultos, ensuciarse las manos con ella. Hemingway estaba orgulloso de que sus libros estuvieran tan abajo, junto a la tierra misma, y al mismo tiempo tan alto, en el cielo del arte."

El novelista checo dice que el reportero más memorable de los últimos tiempos no es, sin embargo, Hemingway ni George Orwell, quien pasó un año de su vida con los pobres en París y escribió *Sin blanca en París y Londres*, ni Egon Erwin Kisch, conocedor de las prostitutas de Praga, sino la italiana Oriana Fallaci, quien entre 1969 y 1972 publicó en el semanario *L'Europeo* un ciclo de entrevistas con los políticos más famosos de su Época.

"Aquellas conversaciones eran algo más que simples conversaciones: eran duelos. [...] La periodista comprendió que lo de hacer preguntas no era simplemente el método de trabajo de un reportero, que realiza sus investigaciones modestamente con una libreta y un lápiz en la mano, sino

un modo de ejercer el poder. Periodista no es aquél que pregunta sino aquél que tiene el sagrado derecho de preguntar, de preguntarle a quien sea lo que sea. [...] El poder del periodista no está basado en el derecho a preguntar, sino en el derecho a exigir respuestas."

¿Y de la verdad periodística qué piensa Milan Kundera? "La verdad que corresponde al decimoprimer mandamiento no se refiere ni a la fe ni al pensamiento, es una verdad de la planta baja de la ontología, la verdad puramente positivista de los hechos: qué hizo C ayer, qué es lo que de verdad piensa."

Al elaborar su teoría sobre lo que llama la *imagología*, Kundera sostiene que el político depende del periodista. "¿Pero de quién dependen los periodistas? De los que pagan. Y los que pagan son las agencias publicitarias, que compran de los periódicos el espacio y de la televisión el tiempo para sus anuncios."

Después de estatuir que la publicidad está al servicio del comercio y la propaganda al de la ideología, e autor de *La insopportable levedad del ser* ve en su tiempo una transformación gradual de la ideología en imagología y remata: "El político depende del periodista. ¿De quién dependen los periodistas? De los imagólogos. El imagólogo es un hombre de convicciones y de principios: exige del periodista que su periódico (canal de televisión, radiodifusora) responda al sistema imagológico de un momento dado."

El crítico Jean-Louis Curtis cuenta que durante las primeras décadas del siglo los autores nor-

teamericanos habían tomado de los periódicos sus métodos: rapidez, gusto por la cosa vista, anotación al vuelo, trazos machacantes, estilo directo, desprecio por las bellas frases y las florituras. Hemingway recuerda por su parte que cuando era corresponsal en Europa del *Kansas City Star* (en 1917) tenía que seguir una especie de código de la buena redacción periodística. "Eran reglas que nunca me enseñaron para el oficio de escritor. Nunca las he olvidado", escribe Hemingway y menciona algunas de esas normas: "Emplear frases cortas. Hacer breves los párrafos del comienzo. Utilizar un inglés vigoroso [un vocabulario sajón, que es concreto, más que un vocabulario latino, que es abstracto]. Ser afirmativo y no negativo. Evitar el empleo de adjetivos, especialmente de los que son extravagantes como suntuoso, espléndido, grandioso, magnífico". Seguramente estas reglas, acota Curtis, hubieran sido suscritas con entusiasmo por Stendhal.

Cuando George Plimpton entrevistó a Hemingway para *The Paris Review* le planteó las siguientes preguntas:

—¿Le recomendaría usted el trabajo periodístico al escritor joven? ¿En qué medida lo ayudó a usted el adiestramiento que recibió en el *Kansas City Star*?

—En el *Star* uno estaba obligado a aprender a escribir una oración enunciativa sencilla. Eso era útil para cualquiera. El trabajo periodístico no le hará daño a un escritor joven y podrá ayudarlo, siempre y cuando sepa abandonarlo a tiempo.

—Usted 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 de que se llega a cierto punto, puede ser una autodestrucción cotidiana para un escritor creador serio."

Así lo siente también Cyril Connolly en *La tumba sin sosiego*:

"Todas las incursiones en el periodismo, la radio, la propaganda y el cine, por grandiosas que sean, están de antemano destinadas a la decepción. Poner lo mejor nuestro en estas formas es otra insensatez, pues con ello condenamos al olvido las buenas ideas lo mismo que las malas. En la naturaleza de estos trabajos está el no perdurar, así que nunca deberíamos emprenderlos. Cuantos más libros leemos, mejor advertimos que la función genuina de un escritor es producir una obra maestra y que ninguna otra finalidad tiene la menor importancia."

## García Márquez, periodista

Si alguien ha tenido autoridad para expresar su convicción de que el periodismo escrito es un género literario ése es Gabriel García Márquez. Ya venía la especie dignificadora del periodismo en las proposiciones novelescas de Truman Capote: *A sangre fría* se ofreció, desde la atalaya publicitaria de Nueva York, como una "novela sin ficción". Sin embargo ese tipo de "nuevo periodismo" ya lo habían hecho desde el siglo XIX los practicantes de la novela realista, Balzac, Zola, Daniel Defoe, y Upton Sinclair, en *La Jungla*. Entre nosotros, Martín Luis Guzmán se adelantó a los neoyorkinos con *El águila y la serpiente*.

El carácter ilusorio de la realidad, según las épocas, propicia el apego al realismo o su distanciamiento. Cuando los historiadores revisan los archivos periodísticos —diarios de 1923, de 1968, revistas de los años 40— se asombran de la cantidad de fantasías que proyectan los reporteros y sus contemporáneos. Despejada la niebla de la actualidad, la historia pone mejor las cosas en su sitio.

García Márquez siempre se ha considerado un periodista. Es de los pocos escritores que tiene derecho a decirlo porque desde los diecinueve años estuvo en el desvelo de las redacciones y en

las labores de campo. "Parto de la base de que escribir novela y escribir reportaje es un oficio igual, es decir: contar cosas que le suceden a la gente." A partir de un hecho real (la imagen infantil de cuando lo llevaban al circo), el autor de *Cien años de soledad* suelta su imaginación y se aventura en las iluminaciones que proveen las mentiras de la literatura. *Noticia de un secuestro* y *Crónica de una muerte anunciada* no disimulan su condición de reportajes.

Se trata del antiquísimo problema entre la verdad y la mentira, la ilusión y la realidad, la fantasía y el culto obsesivo a los hechos. A Óscar Wilde ya le incomodaba el realismo, la reproducción exacta de la realidad. Fernando Vallejo piensa que en la novela, que es invención, la mentira y la verdad son dos espejos que se anulan. No cabe hablar de verdad ni de mentira. "Un novelista inventivo no es un novelista mentiroso. Es un novelista a secas." Mentirosa sería el periodista que inventara.

La ficción no guarda con la realidad una relación de verdad lógica, sino de verosimilitud o una "ilusión de verdad". Helena Beristáin, en su *Diccionario de retórica y poética*, lo explica mejor: Según las convenciones del género y de su época, al lector se le permite "aceptar la obra como ficcional y verosímil, distinguiendo así lo ficcional de lo verdadero, de lo erróneo y de la mentira".

"Mi pacto con el lector no es revelarle una realidad ya establecida (literaria o histórica) sobre la que de antemano ya estamos de acuerdo", dice Toni Morrison.

El periodismo de Gabriel García Márquez, dice Jacques Gilard, en *Obra periodística*, Vol. I.

*Textos costeños* de Gabriel García Márquez, con todo y haber logrado inigualables éxitos, fue principalmente una escuela de estilo, y constituyó el aprendizaje de una retórica original. Desde los veinte años y a partir de 1948, fecha del asesinato del líder Jorge Eliecer Gaitán en Bogotá y del comienzo de la Etapa de la Violencia en Colombia, García Márquez inició una actividad periodística dentro de un género específico: el comentario, en su modalidad humorística y en las páginas de *El Universal* de Cartagena. Si bien destacó después como reportero (*Crónicas y reportajes*) y entrevistador (*Relato de un naufrago*), García Márquez hizo sus armas literarias en la columna porque escribirla todos los días implicaba una nueva manera de decir las cosas y de plantearlas, es decir: una cuestión de estilo. Ante todo, siguiendo el modelo de las "greguerías" de Ramón Gómez de la Serna, el novelista en ciernes trataba de conseguir una feliz expresión y un atrevido planteamiento: no decir nada, incluso, pero decirlo muy bien.

La recopilación de Jacques Gilard incluye asimismo otros dos volúmenes: *Entre cachacos* y *De Europa y América* que recogen doce años de vida periodística, en las que sobresale la columna "La Jirafa", publicada en *El Heraldo* de Barranquilla. Periodismo y literatura se funden en un único discurso que permite desentrañar las claves de la obra novelística del colombiano.

Lo más probable es que cada autor sea en sí mismo un género literario. Si no todo el periodismo es un género literario, aunque pueda homologarse a la novela realista (eso cada escritor lo

habrá de creer o no), lo cierto es que García Márquez convirtió el periodismo en literatura. Y sigue creyendo en la palabra escrita: desconfía de las grabadoras y sugiere que el reportero vuelva a la libreta de notas para que vaya editando con su inteligencia a medida que escucha.

Si ahora los medios impresos tienden a la baja, a dejar de ser medios "masivos" de comunicación, tal vez se deba a que los periodistas han perdido el gusto por el idioma y el estilo personal. Por eso, más que nunca, tiene muchísimo sentido la concepción de García Márquez y su creación de talleres de periodismo en Cartagena de Indias, en la Fundación del Nuevo Periodismo Iberoamericano.

### *Post scriptum triste*

Hay algo en la actividad periodística mexicana que podría reconocerse como una insatisfacción de fondo, no muy común en otras profesiones. Si un cirujano o un piloto aviador acumulan años de experiencia y horas de vuelo se vuelven cada vez mejores, se perfeccionan y afinan su capacidad de tomar decisiones, se afianza su seguridad en el empleo y pueden pasar al retiro viviendo de su antigüedad laboral. En el periodismo, paradójicamente, un signo de éxito a mitad del camino —hacia los cuarenta años, por ejemplo— consiste en abandonar el trabajo de reportero, dejar de ser periodista, no continuar siéndolo.

Después de muchos años de dedicarse a la rutina informativa —reportajes, entrevistas, redacción de editoriales y reseñas, traducciones, crónicas—, el periodista en México experimenta una suerte de melancolía profesional: tiene la sensación de que sus reportajes, por valientes que sean y por documentados que estén, no pasan de ser rayas en el agua: piedras de Sísifo que suben y suben y vuelven a subir sin llegar nunca a la cima, volviendo al principio, al pie de la cuesta. Resaltan ociosos e inútiles. No cuajan ni en la sociedad civil ni en la sociedad política. No se convierten, en serio, en un acontecimiento del

Méjico civil. El periodista siente que nada queda ni se concreta de su trabajo, que su escritura se vuelve demasiado mecánica o se desgasta en un lenguaje de fórmulas reiterativas y estériles.

Ciertamente esta proposición generalizadora puede quedar desmentida ante el primer caso —no imposible ni improbable— de felicidad individual, pero quien verdaderamente aspira a la permanencia de su obra y no se resigna a la condición fugaz propia de las tareas informativas, suele vivir en lo más hondo de su intimidad una especie de *post scriptum triste*, algo parecido a la melancolía que sobreviene después del parto o —según aquel adagio anónimo de los romanos: *post coitum omne animal triste*— después del coito.

Tal vez por ello la forma más creativa de conjurar esta frustración sea la de escribir un libro.

Si son inherentes al periodismo la fugacidad de la información diaria y una ineluctable superficialidad, puesto que la naturaleza misma de su oficio condena al periodista a estar enterado de todo sin conocer nada a fondo, es plausible entonces que la detenida confección de un libro valga como una de las tentativas más realistas de fijar entre dos cubiertas una mayor densidad respecto de un tema o un personaje, de luchar contra el olvido y preservar la memoria.

"Escribir un libro significa antes que nada vencer la frustración de lo pasajero. El espacio de la escritura es más amplio. Permite investigar más a fondo. Trabajar al margen de las presiones del tiempo y la competencia", piensa Georges Dupuis al presentar una encuesta que en mayo de 1993 hizo la revista francesa *Lire* entre perio-

distas autores de libros. Y es que el periodista "también es un ciudadano, que puede hacer sus reflexiones sobre su época y su profesión, sobre sus indignaciones y sus dudas". Hay que hacer hablar a la información, darle un sentido, contribuir al debate de las ideas de manera más viva y meditada. Además, un libro "permite tomar partido", dice Edwy Plenel, reportero de *Le Monde*, "y compensar un poco el silencio de los intelectuales".

## **El gusano y la mariposa**

Trabajar en un periódico significaba para quienes empezamos a escribir a principios de los años 60 una oportunidad de practicar cualquier tipo de escritura: hacer entrevistas y transcribirlas, reseñar algún libro o una exposición plástica, resumir en una sola víspera de las noticias que llegaban por el cable.

Cresíamos que a escribir se aprende escribiendo, que el ejercicio periodístico de todas las noches nos daría oficio, que consultar una y otra vez el diccionario de sinónimos enriquecería nuestro vocabulario, que el emprender una investigación hablando con personas de diferente extracción cultural y tomando notas ampliaría el espectro de fórmulas sintácticas que todo escritor debe ir acumulando en su arsenal narrativo. Tomábamos, pues, el periodismo como una especie de laboratorio literario. La mera operación de transcribir palabras habladas, de la manera más sucinta posible, con la máxima economía verbal, era en sí misma un entrenamiento divertido.

A lo que más se asemejaba el periodismo era a la novela realista. Era un buen camino, entonces. Además muchos escritores, como Hemingway y Jack London, habían pagado su cuota de iniciación en las redacciones de los periódicos o como

correspondentes de guerra. Había cierto romanticismo en nuestra percepción juvenil del periodismo. El mismo Albert Camus lo asumió como una forma de combate y resistencia política, como un vehículo en el que podían ponerse las ideas en circulación. Jean-Paul Sartre colaboraba en los medios impresos. Lo mismo François Mauriac y los italianos Vitaliano Brancati y Elio Vittorini que publicaban su *Bloc de notes*, su "Diario en público" o su "Diario romano".

Era normal que los autores de novelas se entrenaaran en las páginas de los periódicos. Tal vez esta práctica era un resabio del periodismo del siglo XIX, cuando la literatura y el oficio de informar o de opinar y de criticar eran una y la misma cosa: la libre competencia de las ideas por el reconocimiento público, como dice Blas Cota. Los periódicos se hacían con escritores. Piénsese tan sólo en los rusos, en Nicolai Gogol y en Dostoevski. O en los franceses de principios de siglo, los contemporáneos de Marcel Proust que no pocas veces, por motivos políticos, se jugaban la vida en la prensa. Piénsese en Gabriel García Márquez, que se inició en un periódico de Cartagena de Indias y ha contribuido como nadie, aparte de Truman Capote, a esta confusión romántica que se ha procreado entre periodismo y literatura. De hecho, a principios del siglo XI, las distancias entre periodismo y literatura son cada vez más grandes, y no como cuando nacía y se desarrollaba la prensa escrita de difusión masiva a mediados del siglo XIX. Ahora, los especialistas en el "espacio mediático", armados de cámaras y micrófonos, muy pocas veces tienen trato con la

palabra escrita. Son "comunicadores", según les gusta llamarse a sí mismos. Son oficiantes del periodismo oral.

Tal vez el caso de García Márquez sea paradigmático. Es uno de los pocos novelistas que ha sido a la vez y en la práctica un reportero, no un ocasional colaborador externo. Su enorme capacidad inventiva le ha permitido desde la juventud moverse de modo magistral en dos campos que para él son los dos rostros de un mismo despliegue de la imaginación. Todavía el autor colombiano sigue creyendo que el periodismo no es sino otro de los géneros literarios. Y en ese mismo equívoco nos metió Truman Capote con su novela "sin ficción", *A sangre fría*. Ambos nos hicieron pensar, sobre todo por su talento maravilloso, que como la poesía y el cuento, el ensayo y la novela, el reportaje muy bien escrito era otra instancia de la literatura. Y ahí empezó el malentendido.

Con el paso del tiempo yo he llegado a la conclusión de que no es así, salvo en los casos excepcionales de estos dos magníficos narradores y de muy pocos otros. En primer lugar un escritor que colabora en los periódicos, como el mismo Leonardo Sciascia, por citar a alguien más, no es un periodista. Un periodista es alguien que tiene otro tipo de imaginación y otra actitud ante el lenguaje, otro ritmo mental, una experiencia ganada en las horas de tedio de días y noches en un hotel sin que suceda nada ni aparezca el personaje entrevistable: los tiempos muertos, las jornadas nocturnas de las madrugadas del cierre hasta el amanecer. Su materia prima es la información.

El acontecimiento lo cautiva y es muy difícil que escriba algo si no tiene los datos a la mano: una libreta, un documento, el dictado proveniente de una cinta magnetofónica. A lo largo de los años ha ido cercenando la fantasía que por naturaleza le fue dada desde niño. Ante la página en blanco se queda como estatua de sal.

No me resulta fácil compartir estas impresiones. Primero, porque las diferencias son muy sutiles. Segundo, porque siempre habrá un caso individual —el de García Márquez, nada menos, o el de Hemingway— que ponga en entredicho cualquier pretensión teórica de universalidad, que por lo demás no tengo. Lo que ocurre es que me he pasado la vida entre periodistas y muchos de mis amigos lo son. Me consta por eso mismo que no ven el mundo con ojos de poeta ni de novelista. El flujo de su pensamiento se les da a más revoluciones que a un hombre de letras. El suyo, por decirlo así, es un pensamiento más revolucionado. Mientras el novelista es un agricultor, el periodista resulta un cazador. Su proyecto es de más corto alcance y más rápido y, por lo mismo, más transitorio. Escribe al día y no suele tener la paciencia ni la constancia de alguien que se embarca en un proyecto de 500 páginas y de dos o tres años. En literatura, como escribía Jules Renard en su diario, el talento no es escribir tres cuartillas. El talento es escribir trescientas. Parece un criterio que valora la cantidad y no la calidad, pero así es, porque de lo que se está hablando es de la persistencia y la obsesión por las palabras y ciertos temas que el periodismo no consiente. Son oficios diferentes, nada más. Son lenguajes distintos.

Alguien ha dicho que el periodismo es más efímero que la literatura, que carece de perdurabilidad, pero finalmente toda obra humana, literaria o periodística, es efímera y tiene más probabilidades de ser intrascendente que perdurable. Esto no quiere decir que en sí misma una novela sea más importante o mejor que un reportaje de 400 páginas. Hay miles de novelas que no valen lo que un buen reportaje o una buena crónica. Son pasiones distintas, nada más.

Cada quien, periodista o narrador, sabe cuál es el campo que más placer le depara. Para un reportero investigador resulta fascinante ver cómo los datos que va descubriendo se van encadenando hasta iluminar aspectos de la realidad que nunca hubiéramos imaginado. Los viajes, el contacto con personajes interesantes y conmovedores, la experiencia como testigo en el lugar y el momento justos, presenciar un hecho de trascendencia histórica, por ejemplo, van abonando la gratificación que puede extraer un periodista de su trabajo; a tal grado que se puede volver un adicto de los acontecimientos, un escritor no menos feliz que el que se aísla del mundo entre cuatro paredes y elude a los demás. Nunca cambiaría la pasión del periodismo por el "limbo de la literatura". Pienso en Maruja Torres, por ejemplo, periodista que por lo demás ha incursionado muy bien en la novela —en gran parte por su estilo—, y para quien el periodismo no sólo es su vocación: también es su adicción y su motor.

Lo que estoy queriendo decir —y no sé si alcanzo a comunicarlo— es que en la inmensa mayoría de los casos, por lo que me ha tocado ver en esta vida, la práctica inveterada del periodismo dificulta mucho al periodista con pretensiones literarias desarrollar su capacidad inventiva porque no está habituado —y a veces es demasiado tarde para intentarlo— a escribir a partir de la nada, es decir: a partir de la página en blanco y sin una palabra de información.

Muchas veces es mejor para un novelista no haber estado en el lugar que describe. Es mejor que se lo imagine. Literariamente es más redituable no atenerse a ninguna información. Para lo único que le pueden servir sus archivos —si es que los tiene, como los tiene el periodista— es para inhibir su fantasía. Juan Rulfo me decía, por ejemplo, que no podía escribir de nada que hubiera visto recientemente, que tenía que imaginárselo. No podía redactar un informe, como los que tenía que hacer y no hacía bien cuando trabajaba en la Comisión del Papaloapan. Era todo lo contrario de un reportero. Los datos lo paralizaban. Se sentía más a sus anchas escribiendo a partir de la experiencia y los juegos de la memoria, que es la que verdaderamente inventa. Cuando anduve en tierras de Rulfo y visité sus pueblos: Sayula, San Gabriel, Apulco y Tuxcacuesco, en el sur de Jalisco, lo que más me sorprendió fue que —al menos desde mi percepción subjetiva— nada tienen que ver con la geografía y el ambiente de sus relatos. El "llano en llamas", el "páramo", es un vergel de pitahayas y otros vegetales.

Y es que, a diferencia del discurso oral, el pensamiento escrito se va por rumbos insospechados, el proceso creador resulta a la larga una aventura del lenguaje. Aspira a la transfiguración, no a la reproducción de unos datos. No es información: es fantasía y algo extraño parecido a la locura funcional: la demencia del arte.

Jean-Claude Carrière, el amigo y guionista de Luis Buñuel, ha tratado de explicar su trabajo de toda la vida diciendo que el guión es el gusano de seda y la película, la mariposa. Extrapolando el similitud, podríamos decir que la información —tanto para el novelista y el historiador y en mucho menor grado para el novelista— es la oruga mientras que la novela o el libro reportaje bien escrito vienen siendo la mariposa. En los dos casos, tanto en el periodismo como en la ficción, el gusano son los hechos desnudos e inmediatos y la mariposa viene siendo la imaginación, sin la cual están perdidos tanto los periodistas como los novelistas.

Quien le dio al clavo a esta circunstancia del proceso creador en la literatura fue Marcel Proust, y así lo explica cuando escribe sobre la memoria involuntaria:

"Sólo de los recuerdos involuntarios debería extraer el artista la materia prima de su obra. En primer lugar, precisamente porque son involuntarios, porque se forman de sí mismos, atraídos por la semejanza de un minuto idéntico, son los únicos que poseen una impronta de autenticidad. Además, nos devuelven las cosas con una exacta dosificación de memoria y olvido."

Desde un principio el escritor en ciernes ha de apostarle a la fantasía, no a la información, o bien a lo que la lúcida intuición de Marcel Proust reconoce como la memoria involuntaria. No son necesarios los datos ni el engaño de los archivos porque la de la información, dice Milan Kundera, es una verdad "de la planta más baja de la ontología, la verdad puramente positivista de los hechos". Hay que encornerarse, pues, sin miedo, a la memoria y dejar que obre la fantasía.

Los recuerdos involuntarios, sigue diciendo Marcel Proust,

"nos hacen disfrutar de la misma sensación en una circunstancia totalmente distinta: la liberan de toda contingencia, nos transmiten la esencia extratemporal, la que constituye precisamente el contenido del estilo elevado, de esa verdad general y necesaria que sólo la elevación del estilo es capaz de reflejar".

Es muy tenue la diferencia entre criatura y personaje. Una criatura es cualquier cosa creada, particularmente un ser animado: una hechura de Dios, el ser humano, o el animal, tal y como fueron echados al mundo. Por el contrario, un personaje es una construcción. Una invención.

"El nacimiento de una criatura de la fantasía humana, nacimiento que es el paso por el umbral entre la nada y la eternidad, puede ocurrir también improvisadamente, teniendo por gestación una necesidad", dice Luigi Pirandello cuando intenta explicarse por qué una criatura hija

de su imaginación se desdobra en personaje, da un salto a un mundo que el autor ya no puede gobernar y cobra vida propia. El personaje vive por su cuenta, ha adquirido voz y movimiento propios.

Y es que para Pirandello la fantasía es un regalo de los dioses que de pronto le trae a casa uno o varios personajes.

"Hace muchos años que está al servicio de mi arte una doncella esbeltíssima, pero no por eso nueva en el oficio. Se llama Fantasía", declara el dramaturgo siciliano en el texto que podría pasar por su arte poética: el prefacio a *Seis personajes en busca de autor*.

"El misterio de la creación artística es el misterio mismo de la creación natural. Una mujer, amando, puede desear llegar a ser madre; pero el solo deseo, por intenso que sea, no bastará. Un buen día se encontrará con que es madre, sin saber exactamente lo que ha pasado. Así, un artista, viviendo, acoge en sí tantos gérmenes de vida, y jamás puede decir cómo y por qué en un momento dado, uno de esos gérmenes vitales se le inserta en la fantasía para convertirse en una criatura viva, en un plano de vida superior a la voluble existencia cotidiana."

Por ello la fantasía tal vez no sea sino una palabra más con la que designamos la memoria. Los neurofisiólogos mismos que han estudiado el funcionamiento del cerebro, como A.R. Luria e Israel Rosenfield, sostienen que la memoria no reproduce: la memoria inventa, y reconocen que esta invención

de la memoria ya la había entrevistado Marcel Proust en su novela *En busca del tiempo perdido*. Uno pigmenta la realidad involuntariamente, y reconstruye imperfectamente la experiencia, porque la memoria es deformadora de la realidad y del pasado.

Lo que distingue, entonces, al escritor que se ata a los datos del escritor que pone toda su fe en la invención de la memoria es que el segundo sabe soltarse. No busca la objetividad, que es imposible. Al contrario: se echa al agua de la subjetividad, se pierde en las cosas, porque el enigma de la creación lo lleva a prescindir de su personalidad. Dios está en los detalles.

Es lo que sucede con el amor, dice el poeta Claudio Rodríguez:

"Uno intenta identificarse, aniquilarse en la persona amada [...] No es que desaparezca la personalidad (siempre está en el lenguaje y en el estilo), pero se desvanece en el proceso creador, que lo lleva a perderse. A perderse y a encontrarse. Aquí está el principio de la religión: Dios se pierde en las cosas."

### La enseñanza de Sciascia

Los ensayos, los cuentos y las novelas de Leonardo Sciascia (1922-1989) participan por igual de todos los géneros narrativos. Sus ensayos pueden desenvolverse en narraciones a lo largo del camino y sus novelas no temen incurrir en reflexiones que normalmente serían propias del ensayo. Esta fusión de los géneros le permitió siempre a Sciascia conservar el interés del lector. Llegó a componer una parodia de novela policiaca, *El contexto*, respetando las convenciones del género detectivesco al mismo tiempo en que concluía con una meditación sobre el poder, el crimen y una realidad contemporánea, en todos los países, que aproximadamente podríamos llamar mafiosa.

Cuando escribí *La memoria de Sciascia* en 1989 tuve siempre la corazonada de que el autor siciliano pertenecía a esa especie de estilistas que ayudaban a escribir a otros escritores, que les dan ideas, que los incitan a descubrir en ellos mismos ideas mucho tiempo atrás aletargadas pero muy susceptibles de retoñar, según los tiempos. Y según el tiempo de cada quien.

Tuve la ilusión, un tanto pueril, de que Sciascia enseñaría algunos recursos a los periodistas mexicanos que cultivaban la esperanza de escri-

bir algún día un libro. Les daría las armas, me decía. No poca de su malicia literaria se transmutaría a través de la lectura de *El caso Moro*, *La desaparición de Majorana*, *En tierra de infieles*, *El teatro de la memoria*.

Escritor que estimula a escribir, Sciascia va acomodando las piezas de su libro llevándolo a uno de la mano. Puede citar a otros autores, practica la ética de las comillas, y en todos los casos sus alusiones o las frases ajenas encajan de manera iluminadora en lo que trata de esclarecer. Pone en diálogo a los muertos y con ello rebasa cualquier frontera del tiempo: Diderot aparece luego de un párrafo de Pirandello, Voltaire se ve acompañado por una diatriba de Paul-Louis Courier. Borges asoma junto a una reminiscencia de Martín Luis Guzmán.

Sin embargo, lo que hace Sciascia se remonta a las épocas clásicas de la retórica, porque la argumentación ha sido desde los tiempos de Cicerón una cadena de razonamientos. Es lo que Helena Beristáin llama una "discusión razonada". Es la parte más importante de un discurso porque en ella se resume y concentra la materia de que trata. Las pruebas deductivas, o *probationes* o *argumenta*, abunda Helena Beristáin, se basan en los datos de la causa, que sirven para demostrarla y pertenecen a la *inventio*. La argumentación "suele emplearse como método de conocimiento o como arma para la controversia. Como se dirige al logro de la demostración, de la disuasión o de la persuasión, es un instrumento y está estrechamente vinculada con la obtención y el uso del poder". Las pruebas, concluye, conforman el esqueleto de la argumentación.

Y así procede, acaso sin saberlo, o sabiéndolo remotamente, Leonardo Sciascia:

Si bien sus novelas de pura invención literaria (*Todo modo*, *El contexto*, *Una historia sencilla*, *El día de la lechuza*, *A cada quien lo suyo*, *Puertas abiertas*, *El caballero y la muerte*) siempre se despliegan a ras de suelo y se alimentan de los equívocos y las coloraciones de la memoria, lo cierto es que nunca sueltan su cable a tierra: su conexión con la historia y los hechos reales que a la vez permiten —en su composición— hacer de las criaturas de verdad personajes anfibios: esos seres que no se sabe si pertenecen más al territorio del agua que al ámbito de lo terrestre.

El secuestro y el asesinato de Aldo Moro en 1978, a manos de las Brigadas Rojas, tiene un registro deducido de su correspondencia escrita: sus cartas van dando cuenta de un pensamiento matizado y trastocado por la experiencia de la muerte inminente. La búsqueda de la verdad está en todo el efecto de conjunto que produce la disección de *El caso Moro*. Y todo el asunto parece que ya estaba antes en la literatura. "La verdad pareció gerada por la literatura", porque, explica Sciascia, la tragedia de Moro ya estaba en su novela *Todo modo*.

La manera en que Sciascia coloca las cartas y las frases de Moro, el orden de los factores de su argumentación, constituyen otro decir: otra manera de barruntar la verdad y la complicidad tanto de los correligionarios de Moro en el Partido de la Democracia Cristiana como de los dirigentes del Partido Comunista, e incluso del Papa, que en el fondo deseaban la muerte de Moro a fin

de que no llevara a su término el "compromiso histórico" que tenía pensado pactar con la izquierda para compartir el poder en Italia. Todo eso se infiere de la organización textual de Sciascia y corresponde al lector llegar a sus propias conclusiones.

La insinuación de *En tierra de infieles* (o de *Asuntos relativos a la muerte de Raymond Rousel*, sobre la extraña muerte del escritor francés en un hotel de Palermo, en plena época de la dictadura fascista que no admitía la moral del suicidio) es que un obispo como el de Patti, Sicilia, Angelo Ficarra, no se somete a las intrucciones del Vaticano. De Roma se le obligaba a apoyar a los candidatos del partido de la Democarcia Cristiana, pero monseñor Ficarra sostendía que no era asunto de la Iglesia andarse metiendo en cuestiones políticas, mucho menos en favor de unos "mafiosos". Como consecuencia, el obispo de este pueblecito de la Sicilia meridional fue expulsado a "tierra de infieles", un aposento inexistente en la geografía (había existido siglos atrás cerca de El Cairo: Leontópolis de Augustamnica) pero todavía "vidente" en los empolvados folios del derecho canónico. Sin decirlo, o más bien diciéndolo con todo el conjunto del relato, Sciascia hace ver las relaciones de poder y la connivencia política entre la Iglesia y los representantes del Estado en cierta época de la historia italiana.

Para decir otras cosas y revelar otras aristas de la realidad "establecida", el conjunto es lo que cuenta: la ironía, el contexto, las omisiones significativas, las palabras literalmente transcritas de los actores históricos. Y para lograr este efecto

es necesaria una larga, fermentada educación literaria: una manera de organizar el mundo circundante y el pasado que sólo enseña la literatura, el trato cotidiano con los libros, la conversación con los autores muertos. Si de algo sirve la literatura es de herramienta para establecer conexiones, organizar los pensamientos y las ideas. No tiene otro sentido. Si un joven asiste a Oxford para estudiar a los clásicos griegos y latinos al final saldrá preparado para organizar por escrito cualquier conjunto de ideas, cualquier fragmento documental, cualquier diversidad de discursos, propios o ajenos.

Sciascia se mete en los archivos. Se pone su tapaboca para defenderse de los virus ancestrales y supervivientes contenidos en las fojas de las notarías. Entra en ellos como un historiador, pero sale con el asombro de un hombre de letras que sabe descifrar los documentos con una mirada esceptica y maliciosa.

No de otra manera hace en uno de sus mejores libros: *La desaparición de Majorana*. La historia se refiere a un científico desaparecido o, mejor, a un físico joven, de treinta y dos años, discípulo de Fermi e investigador de la fórmula de la fisión nuclear, que organiza su muerte civil: su exclusión de este mundo, su renuncia al propio nombre y a su personalidad jurídica. Ettore Majorana desapareció para siempre en 1938. Nunca se supo más de él. Se creyó que se había suicidado arrojándose al mar, pero Sciascia emprende una indagación "de ambiente judicial" en la que entran como ingredientes innumerables cartas familiares, recortes de prensa, testimonios de contemporáneos, anota-

ciones en servilletas. Al final, tiene la sensación de haberse aproximado a la verdad: Majorana sufrió un dilema religioso al enfrentarse a la posibilidad de la destrucción humana por medio de la fuerza atómica y decidió abandonar este mundo yéndose a desgastar lo que le quedaba de vida en el silencio votivo de un convento cartujo. Así lo infiere Sciascia por el método de ubicación que tienen las tumbas en los conventos cartujos.

Pensé, pues, que este "método" podría ser una novedad para el periodista destinado a escribir libros y que podría instruir a quienes, por ejemplo, se proponían contar en trescientas páginas el enigma político del asesinato de Luis Donaldo Colosio. Si un reportero aspiraba, mediante el texto largo, a esclarecer los pormenores que rodearon el homicidio de Manuel Buendía en 1984, no estaría mal que se empapara del método sciasciano para, al menos, deslizar cierta ironía, reparar en detalles no apreciados por los reporteros en el escenario del crimen y en la trayectoria biográfica —sus relaciones, sus pasos, sus artículos, sus revelaciones, sus denuncias— del columnista asesinado.

Un archivo de periódicos y documentos servirían de materia prima, pero luego habría que ir a los personajes políticos y policiacos que tuvieron que ver con Buendía. ¿Cuál era el contexto? ¿Por qué se decide matarlo a la luz del atardecer, frente a decenas de testigos, poniendo el atentado a la vista de todos como la carta robada de Edgar Allan Poe? ¿A qué se debía la evidente prisa por eliminarlo? Tal vez nunca se sabrá, pero el trabajo de dilucidación periodística podría volver per-

suasivas otras hipótesis distintas a las oficiales. ¿Por qué el presidente Miguel de la Madrid se tomó cinco años para iniciar las investigaciones? Cinco años.

En el caso de Colosio una letanía de preguntas podrían resultar más penetrantes que los cinco tomos de la investigación oficial. ¿Por qué el presidente Salinas, con todo el poder de un presidente mexicano, no mandó al ejército a ocupar el perímetro de tensión, es decir: el lugar de los hechos, el escenario del crimen que la más elemental criminología aconseja resguardar intacto? ¿Por qué no se ocupó personalmente de una investigación en serio? ¿Cuál fue exactamente el papel que jugó la guardia pretoriana de Luis Donaldo Colosio: los escoltas del Estado Mayor Presidencial, tan meticulosamente entrenados para cubrir, como en un equipo de basquetbol, a quien lleva la pelota? Si miembros del EMP intervinieron en la matanza de Tlateloloco el 2 de octubre de 1968; si participaron sin insignias en la detención de Joaquín Hernández Galicia, La Quiña, acusándolo de acopio de metralletas y sembrándole un cadáver para imputárselo, ¿por qué habrían de ser tan inocentes en su negligencia pasiva que permitió el ingreso desde la multitud de la Taurus asesina?

Tal vez estos libros imaginarios o inéditos no conduzcan a la verdad de los hechos y de los investigadores. Tal vez no descubran quién armó la mano que accionó el gatillo. Tal vez refrenden la observancia sciasciana de que "nunca se sabrá ninguna verdad respecto a hechos delictivos que tengan, incuso mínimamente, relación con la

gestión del poder", pero eso se debe a que el propósito del periodista escritor no es ése: no es un criminólogo ni un juez ni un policía. No es ése su trabajo. Su tarea consiste en hacer ver, en mostrar, en volver simple lo complejo, en decidir cierto orden secuencial de las informaciones, en retratar a los testigos y a los médicos, a los funcionarios y a los competidores políticos de la víctima. Si con esta labor periodística se concluye que la verdad nunca va a conocerse, si se reafirma que no hay culpables ni autores intelectuales, tal vez, al menos, se cumpla con la idea de desmontar los mecanismos del poder y sus complicidades. Si el destinatario es el lector, el hombre de la calle, el ciudadano de a pie, y no los protagonistas macabros del poder, basta el efecto de conjunto que el libro puede ofrecer a fin de exhibir las contradicciones de un aparato de justicia manipulado por hampones. El autor del libro podrá sentirse gratificado si, con su argumentación, alcanza —así sea de manera aproximada— a barruntar la atmósfera, la dimensión inimaginable y siniestra, criminal, que es muy posible vivir en los corredores de Palacio. De éste y de cualquier otro país. De éste y de cualquier otro tiempo... en los tiempos de las tragedias históricas de Shakespeare, por ejemplo.

Si la verdad ya no puede encontrarse en el periodismo cotidiano, a lo mejor todavía tiene su refugio en el periodismo ayudado por la literatura.

### El libro reportaje

Muy buenas razones habrá de tener Juan Gargurevich para incluir entre los géneros periodísticos el testimonio: autobiografías, memorias, diarios, confesiones, cartas, entrevistas, reportajes, encajan dentro del género testimonial, tanto como cualquier relato histórico redactado según las impresiones y la visión personal de un autor.

El testimonio consiste en una revelación, directa o indirecta, si la hace en primera persona el periodista o si se la cuentan y la expone en tercera persona. Normalmente el testimonio gira alrededor de un acontecimiento de interés colectivo y de valor noticioso, y se presenta en dos o trescientos de páginas y en forma de libro o de una serie larga que se publica por entregas en un periódico o una revista. Es el caso de *Relato de un naufrago*, de Gabriel García Márquez, o de *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska. Y el mismo tipo de libros vendrían siendo *El Emperador* y *El Sha*, de Ryszard Kapuscinski.

Gargurevich localiza el más remoto testimonio periodístico en los despachos que para *The New York Herald* enviaba desde África en 1871 Henry Morton Stanley. El artículo de Stanley —cuya misión periodística era encontrar al doctor David Li-

vingstone, que se había perdido en una expedición— estaba firmado en Bunder, Ujiji, sobre el lago Tanganica, y fechado el 23 de noviembre de 1871.

En un relato de más de 40 cuartillas, Stanley refiere los incidentes de su periplo a través de varias aldeas africanas antes de concluir con el párrafo que se ha hecho célebre en los anales del periodismo:

"Hay un grupo de árabes de lo más respetable, y a medida que me acerco veo entre ellos el rostro blanco de un anciano. Lleva una gorra con una banda dorada alrededor, viste una chamarra corta de tela, y sus pantalones... bueno, ya no me fijo. Nos saludamos de mano. Nos quitamos los sombreros, y le digo:

—El doctor Livingston, supongo.

Y me dice: —Sí.

*Finis coronat opus.*"

Uno de los grandes libros de periodismo mexicano en el siglo XX es *El otro México*, de Fernando Jordán, escritor con formación de antropólogo y autor asimismo de *Crónica de un país bárbaro*. El primero es la historia de un viaje por la península sin carretera de la Baja California; el segundo, una amorosa y muy crítica radiografía de Chihuahua.

Muerto —por suicidio o por homicidio— en La Paz a los 36 años en 1956, Fernando Jordán reveló a los mexicanos las bellezas inimaginables y desconocidas de su propio país, el conmovedor aislamiento de la casi isla que ha sido la Baja Ca-

lifornia, el encanto indescriptible de un pueblo como Comondú. Antes de que se tendiera la carretera transpeninsular a principios de los años 70, los baja-californianos tenían, por el libro de Jordán *El otro México*, una visión de lo que podría contemplarse desde y a través de la brecha: los habitantes de la montaña, el surgimiento de insólitos ranchos entre las colinas, y la vida de la costa. Aparte de su escritura perfecta, el libro de Jordán es un paradigma de lo que puede ser la pasión por el mar, la navegación marítima, los recorridos en jeep por senderos vírgenes, la palabra, el periodismo.

De Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco* es ya un clásico del periodismo testimonial mexicano. Múltiples voces, testigos, "a la manera de un coro plural", conforman este testimonio colectivo sobre la matanza del 2 de octubre de 1968 y el movimiento estudiantil popular del mismo año.

"A la par de este movimiento se dio otra tendencia: la del nuevo periodismo, la de la novela testimonio, la de la novela de no ficción —escribe Hernán Larri Zavala—. Esta escuela, quizás el polo opuesto al realismo mágico, nos recordaba que las historias de la vida real pueden superar muchas veces lo que la imaginación es capaz de concebir. [...] En México nuestros gobernantes han confiado en el poder de olvido del pueblo para actuar impunemente. Pero para fortuna nuestra siempre hay alguien, algún narrador, un periodista, un investigador que se impone la obligación de contar aquello que se ocultó, se escondió, se tergiversó o se adulteró."

Con *Hasta no verte Jesús mío*, novela testimonial en la que una mujer del pueblo, Jesusa Palanques, lleva la voz narrativa, Elena Poniatowska continúa profundizando —como entrevistadora, reportera, narradora— en personajes y situaciones de la realidad mexicana muy raramente tocados —si no es que sólo en la superficie— por la prensa. El formato y la extensión del libro, aparte de una mayor libertad expresiva, permiten a la periodista ir más a fondo en la indagación de zonas del México civil que no alcanza a cubrir la velocidad del diariismo. Así, en *Fuerte es el silencio* el problema de la invasión de tierras y la búsqueda de vivienda configuran el tema de "La colonia Rubén Jaramillo" que, según Carlos Monsiváis, "es la mejor crónica conocida de Elena Poniatowska y un texto definitivo". Otros testimonios de este volumen conciernen a los desaparecidos polsticos y a los "ángeles de la ciudad":

"El smog, siguiendo al pie de la letra los dictados de la canción, nos pinta angelitos negros. Allí los vemos alicásdos, tratando de pasar entre los coches, golpeándose en contra de las salpicaderas, atorándose en las portezuelas, magullando sus músculos delicados, azuleando su piel de por sí dispuesta a moretones."

Lo que emerge de sus libros es un país distinto, el país real, el México civil, preocupado y angustiado, que quiere la verdad y el respeto, como de manera conmovedora se hace patente en *Nada, nadie*, otra vez memoria colectiva, coro de voces individuales, que dejan testimonio sobre los te-

rremotos del 19 y el 20 de septiembre de 1985 en la ciudad de México.

Otros ejemplos acerca de cómo se ha llevado a la práctica en nuestro medio el método periodístico de investigación, valiéndose de todos los recursos de la narrativa y la estructuración novelística, se encuentran en las páginas de *Charras*, de Hernán Lara Zavala, y *Guerra en El Paraíso*, de Carlos Montemayor. Mientras el primero reconstruye el asesinato de un militante estudiantil político en Yucatán, Efraín Calderón Lara, en 1974, a partir de recortes de periódicos, entrevistas con testigos, en lo que toma la forma de una novela testimonial inquietante, el segundo hace la historia de la guerrilla de Lucio Cabañas en la sierra de Guerrero, desde que en 1967 el maestro rural rompe con la legalidad establecida hasta su muerte siete años después y la secuela de "guerra secreta" que se llevó a cabo durante los años 70 en México sin que la mayor parte de los mexicanos nos enteráramos del drama.

Parece una contradicción en los términos decir, como Truman Capote, que es posible una "novela sin ficción" porque aparentemente lo que es reportaje no puede ser novela. O se trata de una labor de indagación de datos y personajes reales, paisajes y escenarios interiores, o de una creación verbal imaginativa, no apegada a la capa más superficial de la realidad, es decir, a la verdad periodística. Se ha dicho más de una vez: el periodismo es información y la novela imaginación. Pero luego resulta que tanto uno como la otra se funden y ya no sabe uno, como lector, si anda en los terrenos de la fic-

ción literaria o en el campo notarial del periodista que cosecha los datos. A diferencia del agua y el aceite, novela y reportaje se mezclan muy bien, como un *gimlet* o un buen *martini*.

Sin embargo, Ryszard Kapuscinski desconfía de las novelas, acaso porque ha vivido demasiado fascinado con los acontecimientos de la realidad, sus personajes y sus dramas. Sospecha que como género es posible que la literatura se esté agotando. Tiene la impresión de que no es fácil encontrar una novela que enriquezca nuestro conocimiento del mundo y de nuestra época:

"Hace años se podía hablar de grandes escritores franceses. Ahora ya no. Se está creando un nuevo tipo de literatura. Son libros de los cuales no puede decirse a qué género pertenecen. Por ejemplo: *Tristes trópicos*, de Claude Lévi-Strauss, en el que podemos reconocer cinco diferentes géneros: es un libro filosófico, de crónica de viaje, de literatura, de reportaje y de ensayos. ¿Dónde lo colocamos? No sabemos. Bueno, entonces la mejor literatura de hoy es aquella que no distingue los géneros. El problema actual para calificar un libro no es a dónde pertenece, sino determinar si es bueno o malo como único criterio."

El premio Alfaguara de 1999 se le otorgó al escritor y periodista valenciano Manuel Vicent, alguien que nunca ha sentido diferencia alguna entre periodismo y literatura. Se ha desempeñado con más o menos igual fortuna en la crónica, el relato y el comentario. A la hora de escribir un artículo, Vicent tiene la misma actitud que al trabajar el capítulo de una novela o una crónica de viaje.

"Para mí la trama de la novela, como la de la vida y la del periodismo, está en lo que uno ve o siente alrededor y en la calle."

"De la misma forma en que la poesía fue el método de expresión del siglo XVI, el teatro el del XVII, el ensayo el del XVIII y la novela el del XIX, el periodismo es la expresión literaria por excelencia del siglo XX", dice el autor de *Son del mar*, título de su novela galardonada también con un cheque de 170,000 dólares.

La ficción, según él, no es más que interpretar desde un punto de vista pasmado lo que sucede cada día en la realidad. Por mucho que un reportero procure ser imparcial y objetivo, a la hora de la hora su memoria y su subjetividad transfiguran su material informativo.

Muy poco se puede entender en nuestro mundo sin la intermediación del periodismo que, a falta de foros y plazas atiborradas de corregionalarios, ha legado a desempeñar incluso el papel de los partidos políticos o los ámbitos parlamentarios: sirve como un vehículo para la circulación de las ideas. "Pero no nos engañemos, porque la literatura siempre ha sido periodismo, y a la inversa. En este sentido, *La Odisea* es un reportaje periodístico sobre la nevagación y *La Iliada* recoge las crónicas de un enviado especial a cualquier guerra." En el *Nuevo Testamento*, los apóstoles se desplazan como reporteros de varios periódicos y cada uno da su versión del mismo personaje y de los mismos hechos.

Y es que ni periodistas ni novelistas pueden susstraerse en la vida diaria a los equívocos de la fantasía, que toca lo impregna y pigmenta en todos los

tonos nuestra percepción. La verdad no puede conocerse y tal vez sólo le queda como último refugio la literatura, según se alcanza a vislumbrar muchos años después. Incluso los jueces titubean entre la verdad conocida y "la verdad que se busca", como si hubiera la necesidad de alinear varias verdades.

Esta discusión ya lleva por lo menos treinta años, desde que en 1967 Truman Capote salió con su "novela sin ficción" *A sangre fría* y Norman Mailer con *Los ejércitos de la noche*, reportajes novelados propios del llamado "nuevo periodismo" norteamericano, crónicas que incorporaban todos los recursos de la narrativa literaria: las descripciones, los diálogos, el monólogo interior. Porque estos libros reportajes, no ajenos a lo que Fernando Benítez llama el "ensayo reportaje", en realidad —si nos ponemos muy ortodoxos— constituyen un género híbrido o fronterizo: se mueven entre la ficción y el reportaje; son elaboraciones literarias que discurren en el umbral, entre un género y otro, como los largos y reflexivos reportajes de Ryszard Kapuscinski, el periodista polaco. Y no son menos novelas que reportajes exhaustivos los libros de Manuel Vázquez Montalbán: *Galfíndez, Quinteto de Buenos Aires, Y Dios entró en La Habana, Autobiografía del general Franco*.

¿Y qué decir de Noticia de un secuestro, de Gabriel García Márquez?

Alrededor de los asesinatos de Manuel Bueno, el cardenal Posadas, Ruiz Massieu y sobre todos el de Luis Donaldo Colosio, la sospecha social ha engendrado múltiples fantasías, algunas de ellas realmente fantásticas. Y en el terreno de esta fuerza centrífuga en que se trastoca la imagi-

nación a partir de un cadáver, los periodistas no han sido menos transfiguradores de la realidad. Está bien, porque en la búsqueda de la verdad, como en los experimentos científicos, se empieza por poner en juego la imaginación. Y no es labor ajena a los periodistas atender los atisbos de la especulación popular.

Por lo menos se han escrito y publicado veinte libros sobre el asesinato de Colosio, reportajes y recopilaciones de recortes periodísticos, y ninguno de sus autores renuncia a la fantasía que también cascabelea como una víbora en la mente de los detectives. Ante la verdad del poder y sus ocultamientos es lógico que se desencadene un verdadero frenesí de especulaciones, aunque se sacrifique la verosimilitud.

"Si escribimos hagámoslo pensando que va a durar más que un día, que el valor que queremos dar a un texto es el mismo que un escritor da cuando escribe una novela", dice Kapuscinski

De esa manera, si nuestra relación con la realidad y con los demás abunda en equívocos y malentendidos no hay por qué esperar otra cosa de los quehaceres de la escritura, tanto la de los libros reportaje como la de una novela como *Un asesino solitario*, de Élmer Mendoza, que se aproxima al caso Colosio no para desentrañarlo sino para ilustrar cómo los seres humanos construyen su sistema de creencias y una vez que lo traman no quieren cambiarlo. Porque creer es una necesidad. Creer es crear. Creer es un placer.

## La frontera del lenguaje

*Si el árbol tiene buenas raíces,  
aceptará todos los injertos.*

OCTAVIO PAZ

Parecería que estamos viviendo en este principio de siglo un fenómeno de homologación entre el español mexicano y el inglés norteamericano. Cada vez más (y de manera muy sutil, poco consciente, automática, debido en gran parte al contacto pasivo con los medios audiovisuales), solemos trasladar a nuestra lengua la connotación que muchas palabras tienen en el inglés de los Estados Unidos. Este comercio de equívocos nunca se hubiera dado sin la interposición —entre nosotros y el mundo— del espacio mediático.

Antes se decía, en el español antiguo de hace todavía unos cuantos años, *que le vaya bien*. Ahora se dice: *que tenga un buen día*, es decir: *have a good day*. Antes se decía *bufete o despacho*; ahora se dice *firma*, es decir: *firm*. Antes se decía *tener acceso*; ahora se dice *acceder*, es decir: *to access*.

Se ha decretado en la práctica la inexistencia de la palabra *boy*, por ejemplo. Antes se decía

hoy. Ahora se dice *este día*, tal vez porque se asimila más al *today* de los locutores norteamericanos. Antes se decía *mañana martes* o *el próximo jueves* o *el miércoles pasado*. Hoy suena más elegante decir *este martes* o *este jueves* o *este miércoles*, como se dice en el español de Miami.

El fenómeno no tiene las características de antes, cuando en la convivencia cultural entre las fronteras, a ambos lados de una demarcación política, se mezclaban de manera natural los vocablos y sus significados y se acuñó, en los años sesenta, la expresión *spanglish*. Ahora, al finalizar el siglo, el dominio de los medios de comunicación audiovisuales ha trastocado la noción misma de frontera y no es necesario vivir junto a la línea divisoria para experimentar esa porosidad dinámica de la frontera cultural y lingüística. La experiencia del receptor televisivo o radiofónico no es diferente en Ciudad Juárez a la que se tiene en un barrio de la ciudad de México o de Guadalajara. La novedad no está en el uso de una palabra inglesa en vez de una española sino en la estructura mental de la oración: en el enunciado, en la forma de pensar la frase y de construirla.

Ciertamente no se borrará de la faz de la tierra el idioma que hablan —aunque no todos lo escriban— más de 350 millones de hispanoparlantes. Ni siquiera el *spanglish* que hablan cerca de treinta millones de "latinos" en Estados Unidos viene a poner en entredicho la vitalidad cada vez más arraigada del castellano, sobre todo porque el *spanglish* se usa predominantemente para la comunicación oral: es una lengua hablada y bailada pero no escrita, se escucha en dos estaciones de

televisión y en 275 estaciones radiofónicas. La hablan millones de inmigrantes o descendientes de hispanohablantes que en su vida cotidiana tienen poco contacto con la cultura gráfica (con algunas excepciones, como los diarios en español que se editan en Sioux City, en Miami y en Los Ángeles). Un indicio de este alejamiento de la palabra escrita (salvo en los menús y en los letreros) es que los intentos de las editoriales españolas y latinoamericanas por establecer librerías en Estados Unidos han sido más que infructíferos.

Sea como fuere, cada vez más nuestro español hablado y escrito se está pareciendo a ese español pergeñado en las malas traducciones de las películas estadounidenses (que prácticamente son las únicas que vemos) o al español que hablan nuestros paisanos chicanos en California, Nuevo México, Texas, Chicago, Nueva York, o nuestros hermanos hispanoparlantes puertorriqueños y dominicanos del Bronx o de Brooklyn. Así, la intrusión de la semántica anglosajona en el español que se habla en México —es decir: la asimilación del significado de una palabra inglesa en una española— es algo de todos los días y no parece que vaya a cambiar. Al contrario: la delantera la seguirán llevando los locutores de los documentales y cintas traducidas del inglés cuya traducción es encargada, para ahorrar dinero, a personas que ignoran el español.

Javier Valenzuela, corresponsal de *El País*, ha escrito desde Nueva York sobre este coctel de español e inglés que se habla en las calles de Manhattan y abunda en los letreros publicitarios o se usa libremente en una revista como *Latina* cuya

directora, Christy Haubegger, está convencida de que el *spanglish* es una muestra de destreza lingüística. Roberto González Echeverría, profesor de literatura "hispánica" en la Universidad de Yale, se asombra por su parte de la "invasión del español por el inglés" en una carta que envió a *The New York Times*.

Esto no necesariamente es empobrecedor, pero aún no sabemos hacia dónde vamos. Lo previsible es que dentro de unos quince o veinte años el español mexicano se parecerá cada vez más a la lengua del imperio, a esa nueva *lingua franca* que es el inglés —como antes lo fue el latín— y a cuyo alrededor proliferan lenguas "vulgares", como el *spanglish*, el *koreanglish* y el *japanglish*, simientes de futuros idiomas.

Hay cambios un tanto imperceptibles en el uso de ciertas expresiones y vocablos. Se decía, en el español de hace todavía unos años: *no es nada contra ti*. Ahora se dice *no es nada personal*. O sea: *nothing personal*. Antes se decía *además*. Ahora suena más natural decir *adicionally*, como en el inglés *additionally* (que más bien quiere decir *por añadidura*).

Siempre se dijo *Me llamo Fulano de Tal*. Ahora lo correcto es decir *Mi nombre es Fulano de Tal* (cosa que sucede desde 1958, cuando Carlos Fuentes en *La región más transparente* pone este *incipit*: "Mi nombre es Ixca Cienfuegos"). Los franceses y los italianos sí han resistido esta influencia y siguen diciendo *Je m'apelle Fulano de Tal* o bien *Mi chiamo Fulano di Tale*.

Son cambios que se producen y muchas veces no se sabe por qué. Es un misterio la causa por la

cual empezó a desplazarse el verbo *empezar* por *iniciar*, aunque se conjectura que esta práctica viene de las primeras computadoras que usaban mucho el verbo iniciar y no permitían demasiadas letras en los títulos de los archivos. Ya no se dice *Las clases empiezan hoy*. Ahora se enuncia *Las clases inician este día*.

Enigma también es el peculiar vocabulario de los pilotos de aviación, cuyo inglés sólo es un poco mejor que el de las azafatas. De la manera más curiosa sustituyen la palabra *horario* por *itinario*. Cuando llega un poco antes de la hora señalada, el piloto de Aeroméxico (sin acento) anuncia muy orgulloso a los pasajeros que el vuelo llegó antes de su itinerario. Misterio. Enigma. Nunca se sabrá. También en la misma desaccentuada compañía mexicana, cuando un mostrador está cerrado a quien coloca un letrero con la leyenda *posición cerrada*, es decir: *closed position*. Este caso se parece mucho al de *fuera de servicio*, es decir, *out of service*, que antes se decía *cerrado o no funciona*. Y así hasta el infinito. Puede uno recopilar de seis a diez nuevos casos como estos todos los días, como *quebrar la ley* o *tomar una pausa*.

Desafortunadamente no es un problema sólo de los locutores. También tenemos el caso de muchos "analistas políticos", académicos, editorialistas y periodistas cultos que escriben un español como traducido del inglés y cuya sintaxis es como la de un texto originalmente escrito en esa lengua. Cuando a alguien le da cáncer, dicen: "Desarrolló cáncer." Entonces, sus formas de decir las cosas y de razonar son más propias de la lógica de la cultura o la racionalidad inglesa que de

la española. Pero así se va haciendo la historia y no hay que alarmarse. Son procesos naturales y paulatinos, no súbitos. Ya no se trata únicamente de las palabras y sus equívocos equivalentes o sus trastocamientos improvisados por el habla popular que va inventando el *spanglish*. El cambio actual ciertamente se está dando en la semántica de los vocablos, pero sobre todo en el enunciado, en el modo de pensar la frase y articularla. El que piensa una cosa, el que tiene una idea y la conceptualiza, es el que inventa la frase, en su idioma. Si alguien en inglés confecciona el concepto "desarrollo sustentable", así lo traducirán.

Por otra parte, es comprensible que los locutores de la televisión y de la radio no tengan un manejo técnico de la lengua, como sí podría esperarse, pongamos por caso, de los editores de la *Nueva revista de filología hispánica*. Nadie, ningún pueblo, ha estado ni está obligado a un conocimiento técnico de su lengua. La gente habla como Dios le da a entender y esa forma de hablar es la correcta, porque el idioma es algo vivo que se está rehaciendo todos los días. Si muchos hablantes se dejan invadir por las estructuras, las connotaciones, la semántica del inglés norteamericano, es porque cada quien a su manera descifra y reelabora lo que está oyendo. Al incorporar al español mexicano la sintaxis del inglés norteamericano —con lo cual se asimila el alma de la lengua— podría sospecharse que estamos pensando cada vez más como norteamericanos o que estamos absorbiendo la racionalidad y el sentido común de la cultura anglosajona, pero esa tendencia se registra en casi todos los países del planeta; y no sólo en la se-

mántica, en lo que toca al significado de las palabras. *Aplicar* en lugar de *solicitar*. *Tuna* en lugar de *atún*. *Te llamo para atrás* (*I call you back*) en vez de *Te vuelvo a llamar*. Sucecede sobre todo en el enunciado, en el modo de decir las cosas o de razonarlas, *in the way to put it*. Lo cual es hasta cierto punto lógico. El inglés es la lengua del imperio y el imperio de una lengua arrasa con las lenguas circunvecinas. Así sucedió en el pasado y así sucede ahora. No hay nada nuevo bajo el sol.

Las lenguas imperantes se tragan a otras consideradas "vulgares", las enriquecen y estructuran y las van rasurando del mapa. La colisión de las lenguas promueve una empatía: incorpora nuevas realidades y expresiones, matices, términos, y va engendrando un entramado que más tarde, indefectiblemente, cristaliza en un nuevo idioma.

La proposición un tanto ambigua —ni en broma ni en serio— sobre la inutilidad de los acentos y de ciertas letras que hizo Gabriel García Márquez en Zacatecas en 1997 es, al menos en el caso mexicano, tardía: en México ya hace varios años que no se usan los acentos. Y no porque algún poeta haya decidido "innovar" la grafía del idioma. No. Más bien se debe —como en el caso de la mayor parte de los "espectaculares" que se encargan de la contaminación visual en la ciudad de México y que tanto y tan bien ha denunciado el arquitecto Salvador Aceves— a que los publicistas no saben dónde van los acentos. Hace ya más de tres años que a algún *copy-writer* de alguna transnacional publicitaria se le ocurrió quitarle el acento a México. ¿Por qué? La respuesta es muy simple: porque Aeroméxico —así, sin acen-

to— se parece más a una palabra del inglés y este trastocamiento nos acerca cada vez más al modo de ser norteamericano.

También empiezan a excluirse muy frecuentemente los signos de interrogación y admiración de apertura, en un desliz inconsciente por homogeneizar la grafía española con la del inglés y también porque los medios televisivos reproducen el error hasta hacer creer que no lo es. El problema se presta a discusiones tal vez más eruditas y de más fondo porque, para citar sólo dos ejemplos, el inglés y el alemán a lo largo de la historia se las han arreglado muy bien sin acentos.

Una cosa muy averiguada y establecida es que, a lo largo del quehacer histórico lingüístico, las lenguas se van fundiendo unas en otras. El inglés se fue conformando al principio con miles de vocablos germanos y fue floreciendo con un número no menor de raíces latinas, pero sólo llegó a configurarse tal y como lo conocemos hoy cuando, después de la guerra de los cien años, integró copiosamente el francés en su vocabulario. Son procesos sociolingüísticos que siempre se han dado en la historia de las lenguas y los cambios son graduales, se van dando de generación en generación en lapsos de 25 o 50 años, según los historiadores de las lenguas. Se fusionan unas en otras. Otras desaparecen o sobreviven escritas.

Ni siquiera Miguel de Cervantes se alarmaba en el *Quijote* de las palabras nuevas y así, hacia el final de la novela, a propósito de la evolución y el enriquecimiento de las lenguas, hace decir a Alonso Quijano que "cuando algunos no entienden estos términos, importa poco; que el uso los

irá introduciendo con el tiempo, que con facilidad se entiendan; y esto es enriquecer la lengua, sobre qu en tiene poder el vulgo y el uso".

No es un fenómeno nuevo. Christopher Moseley, lingüista inglés y coautor del primer *Atlas de las lenguas* que se ha publicado, estima que al menos la mitad de las 3,500 lenguas vivas que hay en el mundo podrían desvanecerse en los próximos cien años, mientras otras dos mil podrían verse en peligro de desaparecer en el próximo siglo. "Casi una tercera parte de las lenguas del mundo se hablan por menos de mil personas. En América Latina sobreviven diecisiete lenguas nativas habladas por grupos de menos de trescientos hablantes."

Según este *Atlas* la extinción de las lenguas se está acelerando. Una vez que se amplía una lengua y se legitima por el uso o la innovación tecnológica o mediática tiende a rasurar a las más débiles. Por supuesto que no es el caso del español (que hablan unos 350 millones de personas, uno de cada dieciséis habitantes del planeta: el español es el cuarto idioma más hablado, después del chino mandarín, el inglés y el hindi) frente al inglés, pero teóricamente, dice Christopher Moseley, el idioma inglés ha tenido y sigue teniendo mucho que ver con la extinción de las lenguas. No hay ninguna razón técnico-lingüística para suponer que el inglés es más poderoso que otras lenguas, pero es un hecho histórico que se trata de la lengua del imperio. Primero de la colonización desplegada por la Gran Bretaña en el siglo XIX, luego de la labor económico-colonizadora de los Estados Unidos en el XX. El imperialismo

lingüístico de los dos países ha cubierto al mundo en los últimos cien años.

Gracias a la globalización de nuestro final de siglo —un fenómeno que no había existido antes con estas dimensiones en la historia de la humanidad—, hemos vuelto a una etapa en la que adquirimos la información y el conocimiento por la vía oral, como sucedía entre los hombres de las cavernas, antes de la escritura.

Ya no leemos las palabras: las escuchamos y no nos representamos su grafía.

Es a lo que el lingüista Walter J. Ong se está refiriendo cuando habla de la "oralidad secundaria" de los medios de comunicación (cine, radio, televisión, video y del teléfono), que dependen de la palabra oral e imponen como válidos, a fuerza de repetirlos todos los días y a todas horas, los errores gramaticales. Es también lo que quieren expresar los italianos cuando afirman que estos medios han producido una especie de *analfabetismo di ritorno* que aleja a las personas de la cultura gráfica (la lectura, el libro, el género epistolar), lo cual es más notable en países en los que ya no se leían muchos periódicos ni revistas ni libros y vienen los medios a disminuir el número de lectores. Los *mass-media* "difunden una cultura oral y visual que promueve en la población un distanciamiento de la palabra escrita", escriben Carlo De Martino y Fabio Bonifacci.

La sociedad humana primero se formó con la ayuda del discurso oral y conoció la escritura más tarde, siglos después. Desde hace más de treinta mil años el *homo sapiens* ha estado en el mundo, pero los primeros indicios de escritura se dieron

hace sólo seis mil años. Ya vivimos varios siglos de cultura gráfica y libresca (la era de Gutenberg), y asistimos en nuestro tiempo a una realidad en la que los medios audiovisuales están desplazando a los impresos y transformando los métodos de enseñanza, la tecnología e incluso el pensamiento y la conformación de la conciencia. ¿Por qué no habrían de influir también en la fusión de las lenguas que facilita su oralidad secundaria? Es cierto —podría argüirse como réplica— que internet es textual y que un libro también es una pantalla con texto, pero no es menos cierto que a través de la infinita página electrónica se reproducen asimismo estas transposiciones del inglés al español.

En nuestro ámbito continental, pues, lo previsible no es que el inglés norteamericano se castellanice sino que nuestro español habrá de parecerse cada vez más al inglés... o al español de Brooklyn.\*

\* Nota: Hacia el final de *Los 1.001 años de la lengua española*, de Antonio Alatorre, se encuentra (página 295) un capítulo mucho más esclarecedor de este tema: "La lengua, hoy"

## **El monstruo mediático**

*Los periódicos son medios de comunicación,  
pero no medios masivos de comunicación.*

ABELARDO CASANOVA

A principios de marzo de hace unos años, antes de que entrara el calorón, mi amigo Fernando Vizcarra y yo recorrimos la bellísima carretera que va de Mexicali a San Felipe, Baja California, cortando de tajo la planicie apisonada y marciana de Laguna Salada. Las montañas a los lados yacían como toros o leones muertos, contra la luz del amanecer y el horizonte que, hacia las estribaciones del golfo de California, fundía en un solo espejismo el desierto y el mar.

Teórico de la comunicación en la Universidad de Baja California, Fernando Vizcarra, a propósito de no recuerdo qué (me parece que hablábamos de Jesús Martín Barbero, el gran especialista sobre los medios y las mediaciones, de la Universidad de Cali, Colombia), me habló de pronto del "espacio mediático". De inmediato me cautivó la expresión. Ha de ser una de esas cosas que los profesores traducen del francés, le dije. Algo conceptualizado en otra lengua, como suele suceder en el medio académico.

—Entre nosotros y el mundo —me decía Vizcarra— está el espacio mediático y no deja de trastornarnos la percepción de las cosas, como las drogas filosóficas que alteran nuestra representación de la vida y el mundo, en estos tiempos de tan abrumadora como indiferenciada información.

—Algo está sucediendo con los medios —le comenté—. No sabemos muy bien qué es. Sólo que no era así hace quince años. Todavía no lo podemos conceptualizar.

—¿Nos están enloqueciendo?

—No sé. Tal vez tengamos que adaptarnos, como se adaptan los niños y los que van creciendo con las nuevas tecnologías.

Es a lo que se refiere Pierre Bourdieu con lo que denomina "campo periodístico", cuyos mecanismos e influencia cada vez están más sometidos a las exigencias del mercado e inciden en los diferentes campos de producción cultural: el jurídico, el literario, el artístico, el científico. Hay una globalización del capital y por tanto de los medios que utilizan las grandes empresas monopólicas para obtener ganancias. Y esta transformación que nos está ocurriendo, como dice Héctor Schmucler, tiene que ver con la cultura dominada por lo mercantil, ajena a todo sentido de solidaridad. Son los tiempos que corren. Todos los días, casi las 24 horas, somos bombardeados sin piedad por esos estriñentes cañones de la información simplificadora, transitoria y desecharable, que accionan artilleros de muy mediana formación intelectual.

Vivimos en esa como otra estratosfera que los profesores europeos llaman el "espacio mediáti-

co", la lente, el color y el audífono con los que vemos y oímos las cosas.

Bajo el imperio de esa otra dimensión que empieza a configurar el espacio mediático, los periódicos se han convertido en parques temáticos; se dividen en secciones o en muchos periódicos especializados, para todos los gustos, como las capas de una cebolla. En sus encebolladas páginas se recopilan opiniones en lugar de hechos y, finalmente, la "opinión pública" se manipula como simple y llano público: espectadores, clientes a quienes hay que halagar y satisfacer. Consumidores, no ciudadanos.

El periodismo también se organiza como espectáculo o entretenimiento (lo que los gringos llaman *infotainment*). Es parte del *show business*. Las grandes empresas monopólicas de los medios: Bertelsmann (de Alemania, una de las más poderosas), Rede Globo (de Brasil), Televisa (de México), Viacom, ABC-Disney, Time-Warner (de Estados Unidos), News Corporation (de Australia), y Africa, imponen sus pautas y se disputan el mercado. En ese contexto el papel del periodista ya no es el mismo de antes; ahora trabaja en función del mercado, es un animador, un vendedor en busca del *rating*. Y en esa dominación global, o campo de influencia, las sutilezas propagandísticas de las grandes empresas que quieren quedar bien con los gobiernos para mejor hacer negocios y para que no les quiten sus concesiones, se dan prácticamente por añadidura.

Tanto del periodismo escrito como de los medios audiovisuales concesionados, los gobiernos

(como es el caso del mexicano) obtienen apoyo a sus necesidades propagandísticas.

Los noticiarios televisivos *El Noticiero*, de Televisa; *Hechos*, de Televisión Azteca; *Para Usted*, de Multivisión; y *Enlace*, de Canal 11, "no respetaron el derecho a la información de los mexicanos", en cuanto al conflicto en Chiapas, señala la Academia Mexicana de Derechos Humanos, al dar a conocer el monitoreo que llevó a cabo en torno del trabajo de esos medios informativos entre el 27 de abril y el 15 de mayo de 1998.

Los mexicanos recibimos en el lapso mencionado una amplia transmisión de las opiniones y versiones gubernamentales en torno al conflicto en Chiapas,

"no así de las voces discordantes o disidentes de la perspectiva oficial, y cuando se les dio acceso, recibieron un tratamiento inferior y adverso, en algunas ocasiones.

"Incluso *Enlace*, del Canal 11, un noticiero que en el pasado dio muestras de apertura hacia actores con posiciones discrepantes a la gubernamental, se sumó a la posición oficial". En resumen, según el monitoreo, "los noticiarios mencionados demostraron un comportamiento propio de un sistema político mexicano previo a las transformaciones observadas en las últimas décadas. Este tipo de cobertura informativa no contribuye a la búsqueda de una salida pacífica y negociada; al contrario, puede crear condiciones para una solución armada".

Si Nietzsche profetizó que la verdad teológica, científica, objetiva, iba a degenerar en opinión

pública, ahora resulta, como nos hace ver Félix de Azúa, que esa opinión pública condena antes que los jueces y es la que se confecciona a través de los medios dominantes que nos interponen el cristal y el pigmento con los que reconstruimos el mundo y nuestra época.

"Todo el sistema mediático y todo el entramado de los partidos colabora en establecer que no hay más fuente de verdad que la opinión pública", dice Félix de Azúa. La opinión pública sólo existe a través del sistema mediático que decide lo que es verdadero o falso en cada caso.

Esta explosión de las comunicaciones también ha puesto a pensar a Stella Martini, de la Universidad de Buenos Aires. Si el periodismo, oral o escrito, se ocupa de interpretar la realidad y ofrecerla como información en una tarea de servicio y de interés colectivo, "lo cierto es que el estudio de la información gráfica y televisiva más reciente evidencia fisuras que indican la necesidad de reformular la agenda de los medios. Por eso la práctica periodística está en un momento crítico de inflexión".

La sensación de que se están dando cambios sin precedentes bajo el imperio actual de los medios se manifiesta cada vez más en artículos de reflexión y en libros, como el que reúne las ponencias del I Encuentro Iberoamericano de Enseñanza de Periodismo organizado por la Asociación de Facultades Argentinas de Comunicación Social y que lleva por título *Periodistas: entre el protagonismo y el riesgo*. Profesores y teóricos de la comunicación se preguntan qué tanto ha cambiado el papel del periodista en nuestro tiempo, dados los vaticinios de su extin-

ción como fuerza de trabajo reemplazable por los circuitos informáticos. Lejos de haberse minimizado, el papel del periodista se ha vuelto más activo y merece más la consideración del público que antes atendía la opinión de los intelectuales o los líderes políticos. "Las funciones de algunos periodistas se han ampliado en relación proporcional al descrédito de las tareas de políticos, jueces y gobernantes." Buenos o malos, manipuladores o no, sobornados o no, traficantes de influencias o independientes, de formación intelectual mediana o nula, los periodistas han terminado por imponerse gracias a la profusión y el poder de los grandes grupos monopólicos internacionales que actúan en el espacio sin control alguno por parte de los gobiernos nacionales.

Locutores, comentaristas, moderadores de debates, cronistas deportivos, "se han convertido, sin tener que esforzarse demasiado, en solapados directores espirituales, portadores de una moral típicamente pequeñoburguesa, que dicen lo que hay que pensar de lo que ellos llaman los problemas de la sociedad, la delincuencia en los barrios periféricos o la violencia en la escuela", escribe Pierre Bourdieu.

"El Gran Hermano (el *Big Brother* de la novela 1984, de George Orwell) es el poder comunicacional que a través de la concentración y la uniformidad está en condiciones de imponer un consenso impidiendo que haya mensajes alternativos", dice Manuel Vázquez Montalbán.

"Hoy todo mensaje alternativo parece desestabilizador, culpable, grosero, desde la perspectiva

del mercado totalitario donde los más variados estuches están ocupados por el mismo contenido. Abramos el que abramos, siempre aparece un comunicador de la CNN o su clónico, producidos por la ingeniería genética de lo políticamente correcto. CNN representa el espíritu y la intención histórica del Gran Hermano que Orwell imaginó en condiciones antidemocráticas."

Otros ejemplos recientes de esta preocupación son *Últimas noticias sobre el periodismo*, de Furio Colombo; *Sobre la televisión*, de Pierre Bourdieu; *La red*, de Juan Luis Cebrián; y *Homo videns*, de Giovanni Sartori.

También hay que mencionar la *Crítica de la seducción mediática*, de José Luis Sánchez Noriega, que trata sobre la interacción de los medios de comunicación y la sociedad. Después de su lectura, uno no tiene más remedio que admitir con el prologuista, Manuel Vázquez Montalbán, que "aprender a ver y a descodificar un mensaje (en este caso televisivo) es una cuestión fundamental de supervivencia democrática".

Se están dando ciertos efectos, pues, a partir de los medios. En eso todos están de acuerdo. Los medios melodramatizan demasiado los acontecimientos de todos los días. Unos hablan de "efectos perversos", otros, de simples cambios, como los que se advierten en el habla e incluso en el lenguaje escrito y su proclividad a imitar el inglés, impensadamente. "A la mejor exageran, pero no les falta razón cuando constatan que la informática y los medios de comunicación están invadiendo cada vez con más intensidad tanto el

funcionamiento de las instituciones como la vida cotidiana de los ciudadanos", escribe José Beaumont.

¿Y que aportan de positivo? Información, mucha información. ¿Se trata de una información necesaria? ¿Para qué sirve tanta información?

Estamos hipnotizados por los medios y hemos de compartir por fuerza el vértigo de los cambios, aunque no sepamos hacia dónde nos llevan, concluye Beaumont.

"Es frecuente, sobre todo en el proceso de información en televisión, seguir unas estrategias de seducción y desinformación ya que se *sacraliza* la imagen, se *espectaculariza* lo cotidiano, se vedetiza al sujeto y se eleva al público cada vez más a la categoría de estrella de los medios."

El tiempo y el espacio, en nuestra sociedad digital, se están organizando de otra manera, dice Juan Luis Cebrián, autor de *La red*. Los gobiernos no sólo se saben impotentes para vigilar o normar las transferencias de recursos financieros de un país a otro, que pueden incluso desestabilizar monetariamente a las naciones; también tienen que reconocer que su responsabilidad respecto de los contenidos de la información se ha transferido de hecho a las grandes empresas de la comunicación que no han sido elegidas por ningún ciudadano del mundo. "La red ha acentuado la pérdida del Estado-nación y, por tanto, la transferencia de poder de instituciones clásicas a otras, como las corporaciones empresariales", que no dejan de ser un imperio. "Y el imperio

determina la condición de vida de los súbditos", concluye Cebrián en la entrevista que le hiciera Juan Manuel Villalobos en *La Jornada* el 9 de mayo de 1998.

Esta libertad de empresa y de expresión puede prestarse a innumerables abusos —como cree Pierre Bourdieu cuando habla de la "amenaza" que los medios de comunicación constituyen para la sociedad—, pero asimismo refrenda la conveniencia política —y democrática, si se quiere— de que la reglamentación estatal no sea tan fácil.

A lo que se refiere Bourdieu no es a la profusión de los medios —ampliada por la internacionalización de los sistemas de comunicación por medio de satélites y las alianzas de empresas de telecomunicación— sino a su calidad y a su uso.

"El manejo delicadísimo de la información suele quedar en manos de un ejército de locutores y periodistas orales, cuya mediocridad no sólo es atribuible a su falta de estudios universitarios, que se prestan al juego de sus patrones empresariales extorsionados o presionados por los gobiernos."

Uno de los indicadores de esta "corrupción estructural" es el código profesional de los periodistas "que les lleva a elegir las informaciones buscando lo sensacional, lo espectacular y lo excepcional. Además las noticias se hacen en función de la imagen, de la política y del dinero, se explotan cada vez más a fondo las pasiones primarias y se destaca no el contenido (discurso), sino el contenedor (el empaquetado)", según comenta Jo-

sé E. Beaumont sobre el libro de Bourdieu. La publicidad y la ley del mercado se constituyen al final en la última instancia legitimadora de la actividad periodística.

La industria de la seducción empieza con la influencia de los propios mediadores o periodistas que se someten a los imperativos de la competencia en la economía de mercado. Cuando valoran como importante lo que carece de relevancia social, no pocos periodistas atenúan a deformar nuestra percepción de la realidad inmediata. "Como no siempre son muy cultos", dice Bourdieu, "se asombran de cosas que no tienen nada de extraordinario y permanecen indiferentes ante otras que son absolutamente portentosas."

El talón de Aquiles de la cultura de los medios lo identifica Vázquez Montalbán cuando advierte que "por más que estos medios inculquen unas verdades uniformadoras, si no coinciden con la realidad más inmediata, un día u otro se produce la quiebra, y la hipnosis mediática desaparece".

Muchas cosas están cambiando, pues, para bien y para mal. Así ha sido en el pasado, sólo que en otras dimensiones y según las innovaciones de cada época, porque lo que siempre ha caracterizado al periodismo como oficio, según advierte Furio Colombo, es su inestabilidad. Siempre ha estado sometido a turbulencias, presiones y cambios, incluso allí donde las condiciones históricas y ambientales son más favorables. Lo que parece entreverse ahora es una convivencia y una cada vez más fluida adaptabilidad al cúmulo de novedades que imponen la práctica profesional y las nuevas tecnologías.

En el campo de la ética o deontología periodística, los últimos tiempos y ciertos acontecimientos han suscitado nuevas reflexiones: relacionadas con el respeto a la vida privada, con la difamación, con el secreto profesional, con el derecho a la información y con la conducta de los fotógrafos de asalto. La norma de no hacer el vacío a nadie y la necesidad de que el periodista no confunda su papel con el de un policía han aparecido en los nuevos códigos de comportamiento que a sí mismos se dan los informadores porque conciben la ética como un pacto entre los periodistas y los ciudadanos.

Por otra parte, más allá de la ansiedad por las utilidades y el *rating*, y la competencia del mercado, el ejercicio del periodismo oral (electrónico o audiovisual) cada vez prescinde más de la palabra escrita y recupera la más antigua tendencia de la humanidad: la adquisición del conocimiento por la vía oral, de boca en boca. La "oralidad secundaria", de la que escribe Walter J. Ong y atribuye al teléfono, el video, el cine, la radio y la televisión, también transforma los métodos de enseñanza, la tecnología y aun las formas de organización del pensamiento propiciando una suerte de analfabetismo regresivo: un regreso a la infancia analfabeta.

Muchos analfabetos funcionales siguen creyendo que aprendieron a leer y a escribir en la escuela para poder descifrar un letrero en la carretera o un menú en una cafetería, no para leer un libro. Nunca han tenido la experiencia de descifrar un texto y asimilarlo por medio de la lectura. Y esta creencia se les confirma en su trato diario con los medios audiovisuales.

Sin embargo, esto que ha parecido una amenaza empieza a verse sin miedo y con naturalidad. En todas las épocas las personas insertas en la cultura gráfica, los amantes de la lectura, estadísticamente han sido una minoría. No parece que vayan a dejar de serlo ahora ni en el futuro, a pesar de los medios electrónicos.

"La angustia por el aluvión de información —dice el historiador de la lectura Roger Chartier— se refiere a la imposibilidad de *domar* todo lo acumulado en los libros que ahora está a disposición de cualquier usuario."

El sueño de la biblioteca de Alejandría se ha plasmado en Internet, la biblioteca universal a la que todos tienen acceso. Asistimos a una auténtica revolución en las formas de leer, "más trascendente que la invención de la imprenta y comparable al paso de los rollos antiguos al *codex* romano, es decir, a la forma actual de los libros".

Cuando algunos temían la desaparición del libro, al menos en su forma impresa y en papel, se ha visto cada vez más cuán gráfico y textual es Internet. Ahora el libro y el periódico son una pantalla con un texto móvil. Cuando el teléfono canceló la costumbre de escribir cartas, el correo electrónico empezó a llegar en la única forma en que podía llegar: en palabras, en fotos y en dibujos. Así una cosa desplaza a otra pero no la sustituye, como añade Roger Chartier: "A finales del siglo XX conviven una pluralidad de formas de leer que coexisten o se enfrentan con los medios audiovisuales." Mi impresión es la misma: que estamos llegando a una convivencia de los diferentes recursos comunicativos (no son tan raros los nove-

listas, por ejemplo, como John Irving, que no sólo prescinden de la computadora para escribir sino que usan unas libretas enormes como las que usaba Balzac) y que cada quien puede valerse del que le dé la gana. Las alarmas que, por otro lado, han propiciado los medios audiovisuales en relación con el habla y el imperio de la lengua inglesa —que invade al español con sus connotaciones y sus fórmulas— se van asimilando como un proceso gradual que siempre ha ocurrido en la evolución de las lenguas. Ciertamente no desaparecerá el español que hablan ahora más de 350 millones de terrícolas —la lengua castellana nunca ha gozado de mejor salud, se dice por todas partes— pero el García Márquez del año 2025 tendrá que escribir que su joven personaje dice "caí en amor" y ya no "me enamoré", como se decía antes del español norteamericizado, o antes del *american spanish*.

Es parte de la transformación que nos ocurre y no logramos dilucidar del todo. Hay, entre muchas otras cosas, una vuelta a la cultura oral a través de los medios de manera paulatina, gradual, de una generación a otra, que ciertamente no extinguirá del todo a la cultura gráfica pero nos obligará a una convivencia con ella, opcional. Lo único que sabemos es que hay un proceso de cambio y que esa mutación se da en la zozobra alucinante del "espacio mediático" que confunde la apariencia con el ser, el éxito con el talento, la información con las formas más sutiles de la propaganda.

## Biblioteca mínima

- Accardo, Alain, et al.: *Journalistes au quotidien. Outils pour une socioanalyse des pratiques journalistiques.* Le Mascaret; Burdeos, 1995.
- Alatorre, Antonio: *Los 1,001 años de la lengua española.* FCE; México, 1989.
- Allori, Luigi: *Dizionario dei mass media.* Mondadori; Milán, 1992.
- Alvarado, José: *Visiones mexicanas.* FCE y Cultura SEP; México, 1985.
- Bastenier, Miguel Ángel: *El blanco móvil. Curso de periodismo.* El País; Madrid, 2001.
- Barthes, Roland: *Mitologías.* Siglo XXI Editores; México, 1980.
- : *El grano de la voz.* Siglo XXI; México, 1983.
- Benítez, Fernando: *Ki, el drama de un pueblo y de una planeta.* FCE, México, 1962.
- : *Los indios de México.* Era; México, 1990.
- Bennett, Norman: *Stanley's Dispatches to The New York Herald 1871-1872, 1874-1877.* Boston University Press; Boston, 1970.
- Beristáin, Helena: *Retórica y poética.* Porrúa; México, 1997.
- Bolch, Judith y Miller, Kay: *Investigative and in-Depth Reporting.* Hastings House; Nueva York, 1978.

Federico Campbell

- Bordieu, Pierre: *Sobre la televisión*. Anagrama; Barcelona, 1997.
- Borges, Jorge Luis y Ernesto Sábato: *Didlogos*. Emecé; Buenos Aires, 1976.
- Buendía, Manuel: *Ejercicio periodístico*. Océano; México, 1985.
- Calvet, Louis-Jean: *Historia de la escritura*. Paidós; Buenos Aires, 2001.
- Campbell, Federico: *La memoria de Sciascia*. FCE; México, 1989.
- Capote, Truman: *A sangre fría*. Anagrama; Barcelona, 1998.
- Cavallo, Guiglielmo y Roger Chartier: *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Taurus; Madrid, 1998.
- Cebrián, Juan Luis: *La red*. Taurus; Madrid, 1998.
- Centre de Formation et de Perfectionnement des Journalistes: *La presse écrite 1990/1991*. Éditions du CFPJ; París, 1991.
- Colombo, Furio: *Últimas noticias sobre el periodismo*. Anagrama; Barcelona, 1997.
- Connolly, Cyril: *La tumba sin sosiego*. Premiá; México, 1987.
- De Martino, Carlo, y Fabio Bonifacci: *Dizionario pratico di giornalismo*. Mursia; Milán, 1990.
- Defoe, Daniel: *El año de la peste*. Seix Barral; Barcelona, 1969.
- Eco, Umberto: *La estrategia de la ilusión*. Lumen; Barcelona, 1986.
- Ediciones El País: *El País. Libro de estilo*; Madrid, 1990.
- Entel, Alicia (comp.): *Periodistas: entre el protagonismo y el riesgo*. Paidós; Buenos Aires, 1997.
- Enzensberger, Hans Magnus: *Mediocridad y delirio*. Anagrama; Barcelona, 1991.
- Fallacci, Oriana: *Entrevistas con la historia*. Noguer; Barcelona, 1974.
- García, Luiz: *Manual de redacción e estilo*. O Globo; São Paulo, 1992.

Periodismo escrito

- García Márquez, Gabriel: *Relato de un naufrago*. Tusquets; Barcelona, 1970.
- : *Cuando era feliz e indocumentado*. Plaza & Janés; Barcelona, 1974.
- : *Crónicas y reportajes*. Biblioteca Colombiana de Cultura; Bogotá, 1976.
- : *De viaje por los países socialistas*. Ediciones Macondo; Bogotá, 1978.
- : *Notas de prensa*. Monadori, Madrid, 1991.
- : *Textos costeños*. Recopilación y prólogo de Jacques Gillard. Mondadori; Madrid, 1992.
- : *Entre cuchacos*. Mondadori; Madrid, 1992.
- : *De Europa y Américas*. Mondadori; Madrid, 1992.
- : *Noticia de un secuestro*. Diana; México, 1996.
- : *Por la libre*. Mondadori; Madrid, 1999.
- Gargurevich, Juan: *Géneros periodísticos*. Belén-Ciespal; Quito, 1982.
- Grijelmo, Álex: *El estilo del periodista*. Taurus; Madrid, 2001.
- : *La seducción de las palabras*. Taurus; Madrid, 2000.
- : *Defensa apasionada del idioma español*. Taurus; Madrid, 1998.
- Gubern, Román: *Del bisonte a la realidad virtual*. Anagrama; Barcelona, 1996.
- Guillermoprieto, Alina: *Los años en que no fuimos felices*. Plaza & Janés. Barcelona, 1999.
- : *Al pie de un volcán te escribo*. Plaza & Janés; México, 2000.
- : *Las guerras de Colombia*. Aguilar, Bogotá, 2000.
- : *Historia escrita*. Plaza & Janés; Barcelona, 2001.
- Guzmán, Martín Luis: *El águila y la serpiente*. Porrúa; México, 1999.
- Halimi, Serge: *Les nouveaux chiens de garde*. Éditions Libé-Raisons d'Agir, París, 1997.
- Herr, Michael: *Despachos de guerra*. Anagrama; Barcelona, 1980.

- Hollowell, John: *Realidad y ficción. El nuevo periodismo y la novela de no ficción*. Noema Editores; México, 1979.
- Ibargüengoitia, Jorge: *Autopistas rápidas*. Vuelta; México, 1988.
- *Instrucciones para vivir en México*. Joaquín Mortiz; México, 1990.
- *La casa de usted y otros viajes*. Joaquín Mortiz; México, 1991.
- *Ideas en venta*. Joaquín Mortiz; México, 1997.
- Jordán, Fernando: *El otro México*. Gedisa; México, 1952.
- *Crónica de un país bárbaro*. B. Costa-Amic; México, 1966.
- *Tierra incógnita*. Recopilación de Felipe Gálvez. SEP y Universidad Autónoma de Baja California; México, 1995.
- *El mar roxo de Cortés*. Recopilación de Felipe Gálvez. SEP y Universidad Autónoma de Baja California; México, 1996.
- Kapuscinski, Ryszard: *Las botas*. Universidad Veracruzana; Xalapa, 1980.
- *La guerra del fútbol*. Anagrama; Barcelona, 1990.
- *El Sha*. Anagrama; Barcelona, 1991.
- *El Emperador*. Anagrama; Barcelona, 1993.
- *El Imperio*. Anagrama; Barcelona, 1994.
- *Ébano*. Anagrama; Barcelona, 2000.
- *Los clínicos no sirven para este oficio*. Anagrama; Barcelona, 2000.
- Kearney, Richard: *La paradoja europea*. Tusquets; Barcelona, 1998.
- Kovach, Bill y Tom Rosenstiel: *The Elements of Journalism. What Newspeople Should Know and the Public Should Expect*. Crown Publications; New York, 2001.
- Kraus, Karl: *Contra los periodistas*. Taurus; Madrid, 1981.
- Kundera, Milan: *La inmortalidad*. Tusquets; Barcelona, 1990.
- *La insopportable levedad del ser*. Tusquets; Barcelona, 1985.

- Lara Zavala, Hernán: *Charras*. Alfaguara; México, 1995.
- Leñero, Vicente: *Los periodistas*. Joaquín Mortiz; México, 1978.
- *Talacha periodística*. Grijalbo; México, 1988.
- Lévi-Strauss, Claude, *Tristes trópicos*. Paidós; Barcelona, 1988.
- Magee, Bryan: *Los hombres detrás de las ideas*. FCE; México, 1993.
- Mailer, Norman: *Los ejércitos de la noche*. Grijalbo; México, 1969.
- Malcolm, Janet: *El periodista y el asesino*. Gedisa; Barcelona, 1991.
- Martínez de Sousa, José: *Diccionario de la información, la comunicación y el periodismo*. Paraninfo; Madrid, 1981.
- Marsé, Juan: *Señoras y señores*. Tusquets; Barcelona, 1987.
- McLuhan, Marshall: *La galaxia Gutenberg*. Círculo de Lectores; Barcelona, 1998.
- *La comprensión de los medios*. Diana; México, 1969.
- Monsiváis, Carlos: *A ustedes les consta* (Antología de la crónica en México). Era; México, 1980.
- Montemayor, Carlos: *Guerra en El Paraíso*. Seix Barral; México, 1999.
- Musacchio, Humberto: *Milenios de México*. Raya en el Agua; México, 1999.
- Ong, Walter J.: *Oralidad y escritura*. FCE; Bogotá, 1999.
- Ortiz Pinchetti, Francisco: *De pueblo en pueblo*. Océano; México, 2000.
- Ortiz Pinchetti, Francisco y Francisco Ortiz Prado: *El fenómeno Fox*. Planeta; México, 2001.
- Orwell, George: *Sin blanca en París y Londres*. Destino; Barcelona, 1973.
- Ottone, Piero: *Il buon giornale*. TEADUE; Milán, 1987.
- Pérez Reverte, Arturo: *Territorio Comanche*. Alfaguara; Barcelona, 1999.
- Poniatowska, Elena: *La noche de Tlatelolco*. Era; México, 1971.
- *Fuerte es el silencio*. Era; México, 1980.

- Nada, nadie*. Era; México, 1988.
- Todo México*. Diana; México, 1991.
- Protest, David L. et al.: *The Journalism of Outrage*. The Guilford Press; Nueva York, 1991.
- Ramonet, Ignacio: *La tiranía de la información*. Debate; Madrid, 1998.
- Rivadeneira Prada, Raúl: *Periodismo*. Trillas; México, 1977.
- Roura, Víctor. *Cultura, ética y prensa*. Paidós; México, 2001.
- Sartori, Giovanni: *Homo videns*. Taurus; Madrid, 1998.
- Scanlon, Paul: *Reportajes. El Nuevo Periodismo en Rolling Stone*. Anagrama; Barcelona, 1979.
- Scherer, Julio: *Máxima seguridad*. Aguilar; México, 2001.
- Parte de guerra*. (Con Carlos Monsiváis). Aguilar; México, 1999.
- Vivir matando*. Aguilar; México, 2000.
- Cárceles*. Aguilar; México, 1998.
- Sciascia, Leonardo: *El caso Moro*. Argos Vergara; Barcelona, 1979.
- En tierra de infieles. Autos relativos a la muerte de Raymond Roussel*. Bruguera; Barcelona, 1982.
- La desaparición de Majorana*. Juventud; Barcelona, 1994.
- El teatro de la memoria*. Alianza Tres; Barcelona, 1986.
- Silvester, Christopher: *Las grandes entrevistas de la historia*. El País-Aguilar; Madrid, 1997.
- Sorela, Pedro: *El otro García Márquez. Los años difíciles*. Mondadori; Barcelona, 1997.
- Sorman, Guy: *Los verdaderos pensadores de nuestro tiempo*. Seix Barral; México, 1992.
- Thompson, Hunter: *La gran caza del tiburón*. Anagrama; Barcelona, 1979.
- Tonello, Fabrizio: *La nuova macchina dell'informazione*. Feltrinelli; Milán, 1999.
- Vallejo, Fernando: *Lagoi*. FCE; México, 1997.

- Varios autores de *The Paris Review: El oficio de escritor*. Era; México, 1968.
- Vargas Llosa, Mario: *Conversación en La Catedral*. Alfaguara; Madrid, 1999.
- Vázquez Montalbán, Manuel: *Un polaco en la corte del rey Juan Carlos*. Alfaguara Extra; Madrid, 1996.
- Y Diot entró en La Habana*. El País-Aguilar; Madrid, 1998.
- Marcos. el señor de los espejos*. Aguilar; México, 2000.
- Villoro, Juan: *Los once de La tribu*. Aguilar; México, 1995.
- Virilio, Paul: *La bombe informatique*. Galilée; París, 1998.
- Wallraff, Günter: *El periodista indeseable*. Anagrama; Barcelona, 1979.
- Cabeza de turco*. Anagrama; Barcelona, 1987.
- Walsh, Rodolfo: *Operación Masacre*. Ediciones La Flor; Buenos Aires, 1957.
- Weinberg, Steve, John Ullman y Jan Colbert: *The Reporter's Hand book*. IRE. St Martin's press; Nueva York, 1991.
- Wolfe, Linda: *El profesor y la prostituta*. Anagrama; Barcelona, 1989.
- Wolfe, Tom: *El nuevo periodismo*. Anagrama; Barcelona, 1977.
- Woodward, Bob y Carl Bernstein: *All the President's Men*. Simon and Shuster; Nueva York, 1974.