

El coqueteo con la ficción

AÚN HAY QUIENES CREEN QUE HACER UN REPORTAJE «CON ESTILO» SIGNIFICA AVENTURARSE A PRACTICAR (O PERPETRAR) «LITERATURA», SEGÚN LA DEFINÍA EL ANTIGUO CANON. ES DECIR, FLIRTEAR CON LA FICCIÓN. O SUCUMBIR DEFINITIVAMENTE A SUS ENCANTOS, SIN MÁS. PERO HAY RECURSOS LITERARIOS QUE SÍ PUEDEN SERVIR A LA INFORMACIÓN, SIN NECESIDAD DE INVENTARSE LAS HISTORIAS.

Gonzalo Saavedra*

* Gonzalo Saavedra es periodista y doctor (c) en Ciencias de la Información, profesor de la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica.

«Las vidas que terminan como los artículos literarios de periódicos y revistas, tan fastuosos en la primera plana y rematando en una cola desvaída, allá por la página treinta y dos, entre avisos de remate y tubos de dentífrico.»

JULIO CORTÁZAR, *Rayuela*.

Difícil ser original cuando se está frente a uno de los escritores más originales, el periodista Omar Prego optó por comenzar por el principio. «¿Cuándo y por qué comenzaste a escribir?», le preguntó a Julio Cortázar, en una de las últimas entrevistas que dio el escritor argentino antes de su muerte, hace ya una década.

El diálogo que sigue sirve para que el autor de *Historias de Cronopios y Famas* confíe sus tempranas experiencias infantiles de lo que él mismo llama la «fascinación de las palabras»: «Curiosamente», cuenta, «mis primeros recuerdos son de diferenciación. O sea, una especie de sospecha de que si yo no exploraba la realidad en su aspecto de lenguaje, en su aspecto semántico, la realidad no era completa para mí, no era satisfactoria. E incluso –esto ya un poco después, a los ocho o nueve años– entré en una etapa que podría haber desembocado en la locura: es decir, que las palabras empezaban a valer tanto o más que las cosas mismas»¹. No extraña, entonces, que, muchos años después, Cortázar haya escrito aquello de «apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clésimo y caían en hidromurias...», para describir una escena amorosa entre Oliveira y la Maga, en el capítulo 68 de *Rayuela*.

Imposible –e indeseable, además– encontrar esta «hiperconciencia del lenguaje» cortaziana en un pe-

¹ PREGO, OMAR: *La Fascinación de las Palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Muchnik, Barcelona, 1985, pp. 24 y ss.

«...LO MALO ES QUE EN PERIODISMO UN SOLO DATO FALSO DESVIRTÚA SIN REMEDIO A LOS DATOS VERÍDICOS. EN LA FICCIÓN, EN CAMBIO, UN SOLO DATO REAL BIEN USADO PUEDE VOLVER VERÍDICAS LAS CRIATURAS MÁS FANTÁSTICAS».

riodista, aunque tanto éste como el escritor deban lidiar con esos objetos fascinantes que son las palabras. El pasaje recién citado, más los «marecientes eternautas» y «lusponsoredos solinarios» del Canto VII del *Altazor* de Vicente Huidobro, me suelen servir como ejemplos extremos para hacer una demarcación a la vez exagerada y difusa entre los usos que periodistas y literatos hacemos del lenguaje. En un caso se procura una utilización *funcional*, por así llamarla, en que las palabras se ajustan a una descripción objetiva –de los objetos–; en el otro puede darse tal amplitud, que permite incluso aquel recurso retórico de «armonía imitativa», que ofrece posibilidades de interpretación harto más ambiguas y en el que las palabras pueden valer tanto o más que las cosas mismas, como dice Cortázar².

El problema es que a fuerza de dibujar fronteras y de dirimir quién se queda con qué, como herederos ambiciosos, los periodistas terminamos convertidos en la Cordelia de la historia: siempre procurando estar cerca de la verdad, pero pobres en recursos expresivos; ignorantes de cuanto la retórica o la narratología pueden ayudarnos en nuestro trabajo, debemos resignarnos a la reclusión en los márgenes del Gran Reino de la Literatura. En el destierro, renunciamos a las posibilidades que ofrecen algunos procedimientos que habitan ese reino y a cambio se nos ofrecen mezquinos sucedáneos, fórmulas y recetas, tan fáciles como vacuas, no sólo desde un punto de vista estilístico, formal,

sino también desde uno estrictamente informativo, que es lo que interesa. Y, como en el *Rey Lear*, todo por un lamentable error. En el caso que nos ocupa, el de hacer equivalentes literatura y ficción. Efectivamente, según el canon clásico –desde la antigüedad hasta el siglo XIX– ambas cosas eran consideradas, en la práctica y con los necesarios matices, como una sola.

Pero en nuestro tiempo, han sido los mismos medios de comunicación los responsables, en parte, de desarticular los ejes que definían «lo literario», introduciendo o ayudando en su desarrollo a formas literarias que ciertamente no están construidas en clave de ficción. En uno de los más recientes estudios sobre las múltiples relaciones entre periodismo y literatura, Lluís Albert Chillón resume así el fenómeno: «La industria periodística [...] ha transformado las reglas de producción, consumo y valoración social de la literatura: por una parte, contribuyendo a la formación de géneros nuevos –como la novela realista del siglo XIX o el costumbrismo literario de Dickens, Larra y Vilanova–; y por otra, impulsando el desarrollo y la difusión de géneros literarios como la prosa de viajes y el memorialismo; por último, aportando modalidades de escritura periodística genuinas –reportaje, crónica, ensayo y artículo periodísticos, guión–, que en ciertos casos han alcanzado una calidad literaria notable y que aun han influido en la fisonomía de los géneros literarios tradicionales»³.

¿QUEDARSE EN LOS MÁRGENES?

Es verdad que en periodismo y en literatura –en un sentido amplio– la relación que se da con la realidad tiene calidades diversas: en el primero ésta siempre es –o debería ser– estricta; y en el mundo literario, en cambio, hay toda una gama de acercamientos posibles. Los criterios para distinguir lo uno de lo otro no han terminado de entenderse del todo bien en nuestra profesión y aún hay quienes creen que hacer un reportaje «con estilo» significa aventurarse a practicar (o perpetrar) «literatura», según la definía el antiguo ca-

² El argumento distintivo se basa en que la emancipación de los medios expresivos de las formas figurativas o descriptivas en el arte de nuestro siglo es un fenómeno más o menos general, en el que el periodismo necesariamente no puede participar, al menos no hasta el punto en que medio y fin se identifican..

³ CHILLÓN, LLUÍS ALBERT. *Literatura i periodisme. Literatura periodística i periodisme literari en el temps de la post-ficció*, Secretariat de Publicacions de la Universitat d'Alacant. Publicacions de la Universitat Jaume I. Universitat de València, 1993, p. 19

non. Es decir, coquetear con la ficción. O sucumbir definitivamente a sus encantos, sin más.

El innumerable e impresionante conjunto de errores que este ejercicio *pseudoliterario* produce tiene las más variadas expresiones: desde la invención *menor* del dato que «da color» –y que no hace sino esconder la propia incapacidad para captar y describir la realidad–, hasta la *mayor*, que incluye personajes y situaciones; desde el acomodo de la «cita» nunca dicha, hasta lo que se podría llamar la «omnisciencia inútil», refiriendo con este adjetivo benevolente sólo a la carencia de sentido informativo.

Desde esta perspectiva, se pueden defender «experimentos» como los de la reportera de *The Washington Post* Janet Cooke, quien en 1981 contó la historia de Jimmy, un niño heroinómano a quien su madre le facilitaba la droga. El «reportaje» estaba tan bien hecho, que Cooke recibió el Pulitzer de periodismo. Con diligencia, todos quisieron conocer a Jimmy, ayudarlo. Pero el niño no existía más que en la mente de la periodista. Con diligencia también, le quitaron el premio y *The Washington Post* tuvo que hacer un –ahora famoso– *mea culpa*.

Gabriel García Márquez comentaba el escándalo que todo esto suscitó y el problema periodístico y literario que planteaba, en las páginas de *El País*: «...lo malo es que en periodismo un solo dato falso desvirtúa sin remedio a los datos verídicos. En la ficción, en cambio, un solo dato real bien usado puede volver verídicas las criaturas más fantásticas. La norma tiene injusticias de ambos lados: en periodismo hay que apegarse a la verdad, aunque nadie la crea, y en cambio en literatura se puede inventar todo, siempre que el autor sea capaz de hacerlo creer como si fuera cierto»⁴.

Con experiencias como las de Janet Cooke, resulta aparentemente sensato preferir quedarse en los seguros márgenes del reino literario y llegar a postular,

«LA NORMA TIENE INJUSTICIAS DE AMBOS LADOS: EN PERIODISMO HAY QUE APEGARSE A LA VERDAD, AUNQUE NADIE LA CREA, Y EN CAMBIO EN LITERATURA SE PUEDE INVENTAR TODO, SIEMPRE QUE EL AUTOR SEA CAPAZ DE HACERLO CREER COMO SI FUERA CIERTO».

además, que cualquier excursión es peligrosa. «Es frecuente que el reportero crea que hay una vinculación interna entre la técnica expresiva y la técnica informativa», escribe el profesor Luis Núñez Ladevéze, «y llegue a considerar que un estilo impersonal es condición necesaria y suficiente de una información veraz»⁵.

Así, la alternativa termina siendo: o me convierto en «literato» –y por lo tanto introduzco elementos de ficción en mis relatos– o me quedo con apenas un par de fórmulas que aseguren ese «estilo impersonal».

En la primera opción se suelen adoptar justamente aquellas técnicas literarias que *no* sirven al periodismo, por su propia naturaleza. En la segunda, se huye de cualquier cosa que huela a «literatura», puesto que –se argumenta– los recursos de ésta son propios de la ficción y por lo tanto pueden servir a fines extrainformativos. Ya hace algunos años, el profesor Manuel Casado había apuntado a esta exclusión infundada tomando como ejemplo el uso de la metáfora: «Que una metáfora –lo mismo vale para cualquier otro recurso expresivo– pueda ser utilizada para ocultar una verdad, no autoriza en modo alguno su identificación con la mentira. [...] Con la determinación que le proporciona el discurso concreto en que la metáfora es

⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL: «Quién le cree a Janet Cooke», *El País*, Madrid, 29 de abril de 1981, p. 11. Atendiendo al planteamiento del escritor y periodista, se descubre rápido que este caso refiere además al siempre sensible y crítico problema de selección de fuentes, y que puede expresarse en el siguiente argumento: Aunque Jimmy sea en resumidas cuentas un *personaje tipo*, en el sentido de que *representa* a muchos niños, el «recurso» de inventarlo se invalida sin contrargumentación posible si nos ajustamos a la exigencia de verdad. ¿Pero cuál habría sido el criterio en el caso de elegir a un niño real? El asunto tiene muchas aristas y podría inscribirse dentro de un campo aún prácticamente inexplorado en periodismo: el estudio del personaje –tipo, arquetipo, prototipo, estereotipo–, su representatividad para dar cuenta de una realidad, su potencial de condensar ciertas características, etc.

⁵ NÚÑEZ LADEVÉZE, LUIS: «Estilo, texto y contexto», en CASASÚS, JOSEP MARÍA Y NÚÑEZ LADEVÉZE, LUIS: *Estilo y géneros periodísticos*, Ariel, Barcelona, 1991, p. 104.

«HACER LEADS INTERESANTES, «IMAGINATIVOS», SUELE SER, PARA EL QUE QUIERE HUIR DE LA SIMPLE PIRÁMIDE INVERTIDA, UNA TAREA ANGUSTIOSA.»

empleada, ésta puede tener la misma exactitud que cualquier otra expresión de la lengua»⁶.

En los párrafos siguientes revisaré algunas de las consecuencias más frecuentes derivadas de la elección de la primera de las opciones, y dejaré apenas enunciadas algunas herramientas que –sin alejarnos de lo que nos es propio– pueden ser efectivas en nuestro trabajo. De los resultados de inclinarse por la segunda opción ya se han ocupado varios autores⁷.

LA OMNISCENCIA INÚTIL Y EL PUNTO DE VISTA

Hacer *leads* interesantes, «imaginativos», suele ser, para el que quiere huir de la simple pirámide invertida, una tarea «angustiosa», como reconocía hace poco Soledad Gallego-Díaz, la nueva defensora del lector de *El País*, en su espacio dominical⁸. Comentaba de esta forma la «entradilla» (*lead*) de un reportaje sobre un joven que murió de un tiro en la espalda cuando huía con una cartera robada. El texto de la información comenzaba así: «Samuel Ch. O., un angoleño de 27 años, no pudo escapar de su última fechoría». Varios lectores reclamaron; entre ellos, uno que llamó por teléfono y manifestó: «¿Acaso consideran ustedes que lo más importante de ese horrible suceso es que Samuel Ch. ya no puede cometer más fechorías? [...] Espantoso sistema de acabar con la delincuencia y una sensibilidad, la de *El País*, parecida a la de las almejas». El redactor jefe de la sección Madrid, entrevistado por la misma defensora del lector, terminaba por reconocer que la

fórmula «no resultó ser la mejor de las posibles».

Gallego-Díaz reflexionaba al final de su columna y retomaba la pregunta que había usado como título: «¿Hay algo peor que una entradilla aburrida?». Sí, respondía: «un comienzo gratuito».

Entre estos «comienzos gratuitos» hay uno que goza de una popularidad completamente inmerecida entre los periodistas y que responde de manera clara a ese intento fallido de *literaturizar* nuestros textos utilizando recursos que sólo operan en la ficción. ¿Quién no ha leído algo parecido a esto alguna vez?: Cuando don Pedro de Valdivia fundó Santiago, *nunca se imaginó* que, 500 años después, la situación de la capital en un valle provocaría un grave problema de contaminación ambiental... Esta práctica de inventar contenidos de conciencia ajenos es bastante frecuente, especialmente cuando se trata de personajes históricos, entre otras porque sabemos que un desmentido es imposible. Nos saltamos la separación espacial y temporal, por arte de magia nos convertimos en narradores omniscientes y nos dotamos del poder de contar lo que imaginaba o dejaba de imaginar don Pedro. (De paso, además, le reclamamos su falta de previsión, como si fuera común que un ser humano tome sus decisiones considerando lo que ocurrirá cinco siglos más tarde.)

Con el mismo poder del que nosotros nos hemos investido, especulamos también sobre las intenciones que movieron a los personajes del relato informativo a actuar de una determinada manera, como si entre la lista de las manidas preguntas del qué, quién, cómo, cuándo, dónde y por qué –los *topoi* informativos⁹– incluyéramos gratuitamente un *para qué*.

A veces, ante la evidencia tan incuestionable de la falsedad de lo que escribimos –sobre todo si nuestro personaje sí puede desmentirnos– anteponemos, pudorosos, un adverbio de duda: «*quizás* nunca imaginó», «*tal vez* pensando que tenía poco tiempo, corrió

⁶ CASADO, MANUEL: «Comunicación y manipulaciones a través del lenguaje» en YARCE, JORGE: *Filosofía de la Comunicación*, EUNSA, Pamplona, 1986, p. 107.

⁷ Véanse, por ejemplo: MAYNARD, NANCY H.: «The journalist as a storyteller», en *The Gannet Center Journal*, Spring 1988, Gannet Center for Media Studies, Columbia University, N.Y., donde se habla de una «tiranía de la pirámide invertida»; CASASÚS, JOSEP MARÍA: *Iniciación a la periodística*, Teide, Barcelona, 1989; CASASÚS, JOSEP MARÍA Y NÚÑEZ LADEVÉZE, LUIS: *Estilo y géneros...*, op. cit.; y sobre todo, SÁNCHEZ, JOSÉ FRANCISCO: «La pirámide invertida: caída de un mito», en *Cuadernos de Información* N° 8, 1993, Centro de Estudios de la Prensa de la Escuela de Periodismo de la P. Universidad Católica de Chile, Santiago.

⁸ «¿Hay algo peor que una entradilla aburrida?», *El País*, 13 de febrero de 1994, p. 14.

⁹ JOSEP MARÍA CASASÚS explica cómo este modo de elaborar las noticias está tomado de las retóricas antigua, clásica y medieval (CASASÚS, JOSEP MARÍA: *Iniciación a la...* op. cit., pp. 109 y ss.; CASASÚS, JOSEP MARÍA Y NÚÑEZ LADEVÉZE, LUIS: *Estilo y géneros...*, op. cit., pp. 15 y ss.).

por los pasillos...». Con esto, apenas rodeamos el problema y dejamos incólume todo lo que este «recurso» puede dar de sí para el periodismo; es decir, nada. En términos informativos el aporte es nulo, puesto que –en rigor– no hay un solo dato verdadero en esas suposiciones, con adverbio o sin él. Y, por lo mismo, imposibilita también el uso de un narrador que lo sabe todo, puesto que, como es obvio, *no lo sabe todo*.

Puede ser de utilidad, entonces, manejar las categorías básicas sobre el punto de vista, uno de los conceptos clave de la crítica literaria, y ver qué posibilidades ofrecen al trabajo periodístico. Se verá que estas categorías refieren directamente a cómo organizamos nuestro relato informativo, a cómo contamos o mostramos la noticia.

Un ya clásico esquema de punto de vista o «focalización» es el de Jean Poullon¹⁰, que distingue tres especies básicas:

- la visión «por detrás», en la que el narrador sabe todo acerca de los personajes y puede dar cuenta de lo que incluso ni ellos son capaces de decirse a sí mismos. Esta es la omnisciencia de un dios que sabe todo acerca de su creación y sus creaturas; es también la que se pretende practicar con el tipo de *lead* comentado. Ya se comprenderá por qué, entonces, en periodismo su ejercicio ha sido calificado aquí de inútil.

- la visión «con», que elige a un personaje como centro del relato y a través de él el lector conoce los acontecimientos; este personaje podría narrar en primera persona, ejercicio infrecuente en periodismo, pero no por ello vedado *a priori*: cuando el periodista es el «protagonista» de la historia –puesto que raras circunstancias le han otorgado tal categoría–, puede ser una exigencia desmesurada y hasta imprudente pedirle que se atenga a escribir en tercera persona, que es el modo más habitual en las informaciones.

Por otra parte, también hay ejemplos en que, luego de un profundo trabajo de investigación, el periodista ha utilizado la primera persona para contar la

historia desde el protagonista. García Márquez ha hecho esto al menos en dos ocasiones: en *Relato de un naufrago*, publicado originalmente en 1955, sobre la base de un testimonio del marino Luis Alejandro Velasco, quien naufragó cuando una ola barrió la cubierta de un buque de la Armada; y en *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. En el primer caso, el escritor y periodista colombiano explicaba así el trabajo previo de reporteo y la posterior elección del narrador: «En 20 sesiones de seis horas diarias, durante las cuales yo tomaba notas y soltaba preguntas tramposas para detectar sus contradicciones, logramos reconstruir el relato compacto y verídico de sus diez días en el mar. Era tan minucioso y apasionante, que mi único problema literario sería conseguir que el lector lo creyera. No fue sólo por eso, sino también porque nos pareció justo, que acordamos escribirlo en primera persona y firmado por él»¹¹.

«A VECES, ANTE LA EVIDENCIA TAN INCUESTIONABLE DE LA FALSEDAD DE LO QUE ESCRIBIMOS –SOBRE TODO SI NUESTRO PERSONAJE SÍ PUEDE DESMENTIRNOS– ANTEPONEMOS, PUDOROSOS, UN ADVERBIO DE DUDA: «QUIZÁS NUNCA IMAGINÓ», «TAL VEZ PENSANDO QUE TENÍA POCO TIEMPO, CORRIÓ POR LOS PASILLOS...». CON ESTO, APENAS RODEAMOS EL PROBLEMA Y DEJAMOS INCÓLUME TODO LO QUE ESTE «RECURSO» PUEDE DAR DE SÍ PARA EL PERIODISMO; ES DECIR, NADA.»

¹⁰ POUILLON, JEAN: *Tiempo y novela*, Paidós, Buenos Aires, 1970.

¹¹ GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL: *Relato de un naufrago*, Tusquets, Barcelona, 1987, pp. 8-9. Véase el comentario que sobre este reportaje y *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* hace LLUÍS ALBERT CHILLÓN en *Literatura i periodisme...*, op. cit., pp. 160-161.

«EN PERIODISMO, ESTA MANERA DE CONTAR ES LA MÁS COMÚN: SE RESUME, EN VEZ DE PRESENTAR LA ESCENA, DESAPROVECHANDO —A VECES— EL EFECTIVO RECURSO DE MOSTRAR.»

Mucho más común dentro de esta categoría, es el uso de la tercera persona, procedimiento que ya destacó en su momento Tom Wolfe cuando definió las características formales sustantivas del *nuevo periodismo* y que proponía como «presentar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje particular»¹².

El uso de este tipo de narrador, como el anterior en primera persona, representa un arduo y a la vez delicado trabajo periodístico, tanto en lo que se refiere al profundo reporteo que le antecede como al no dejarse tentar por la omnisciencia a la hora de escribir. Es, de todas formas, un recurso valioso, siempre que pueda basarse en datos legítimamente observables por el «personaje» que se ha elegido como «foco» de la narración. Por último, constituye un buen antídoto —que puede ser genuinamente periodístico, además— contra la inutilidad de un narrador sabelotodo, que imagina pensamientos o que supone intenciones; que prefiere, en definitiva, aventurar en vez de averiguar.

Porque si efectivamente supiéramos qué pensó, imaginó o sintió nuestro personaje en la situación que nos interesa *por la vía del reporteo*, es decir, preguntando, el recurso puede ser tan efectivo y lícito como en el ejemplo del *Relato de un naufrago*.

- la «visión desde fuera», en que el narrador es un mero observador, un testigo externo y que se trata,

obviamente, de la situación más común al trabajo periodístico.

Como se ve, la clasificación responde en última instancia a un problema esencialmente informativo: depende de la cantidad y cualidad de los datos disponibles para quien contará la historia. En el caso de la ficción, elegir uno u otro narrador es decisión absoluta del autor: él administra las cuotas de conocimiento para su narrador (o narradores) dentro de *su* historia; en periodismo, la decisión descansa sobre todo en las posibilidades de consecución de información; y luego, de la mejor manera de ofrecerla¹³.

NARRAR, MOSTRAR

He escrito antes que los periodistas —como los literatos— podemos contar o mostrar historias. La diferencia es fundamental a la hora de construir nuestros textos informativos y conviene considerarla para sacar de una y otra manera el mejor provecho, sin necesidad de convertirnos en creadores de ficción.

Aristóteles expuso el problema de manera tan clara y precisa, que los que han venido después no han hecho sino comentar y construir teorías sobre esta base: «Con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas [...], o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes»¹⁴. Así, desde la antigüedad, nos encontramos con dos concepciones de la narración que se enfrentarán a lo largo de todo el siglo XX: «En el primer caso, el narrador, que lo sabe todo, lo interno y lo externo, lo ausente y lo presente, no duda en invadir la narración con sermones, juicios y resúmenes de partes de la historia, en suma, nos dice lo que hay que pensar de cada cosa; en el segundo caso, el narrador se esfuerza por desaparecer, por hacer olvidar que aquello es una narración. En el primer caso, narra; en el segundo, muestra»¹⁵.

¹² WOLFE, TOM: *El nuevo periodismo*, Anagrama, Barcelona, 1976, p. 51.

¹³ En un estudio más profundo que sobrepasa los objetivos modestos de este artículo habría que considerar también los conceptos que WAYNE BOOTH introdujo en la clasificación de punto de vista: el de «distancia» —respecto de la historia y del lector— y el de «autor implícito» (*implied author*), que pueden servir para avanzar en el análisis de los problemas periodísticos abordados aquí: BOOTH, WAYNE C.: *Retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona, 1978, y «Distància i punt de vista: assaig de classificació», en SULLÀ, ENRIC (comp.): *Poètica de la narració*, Empúries, Barcelona, 1989, pp. 47-66.

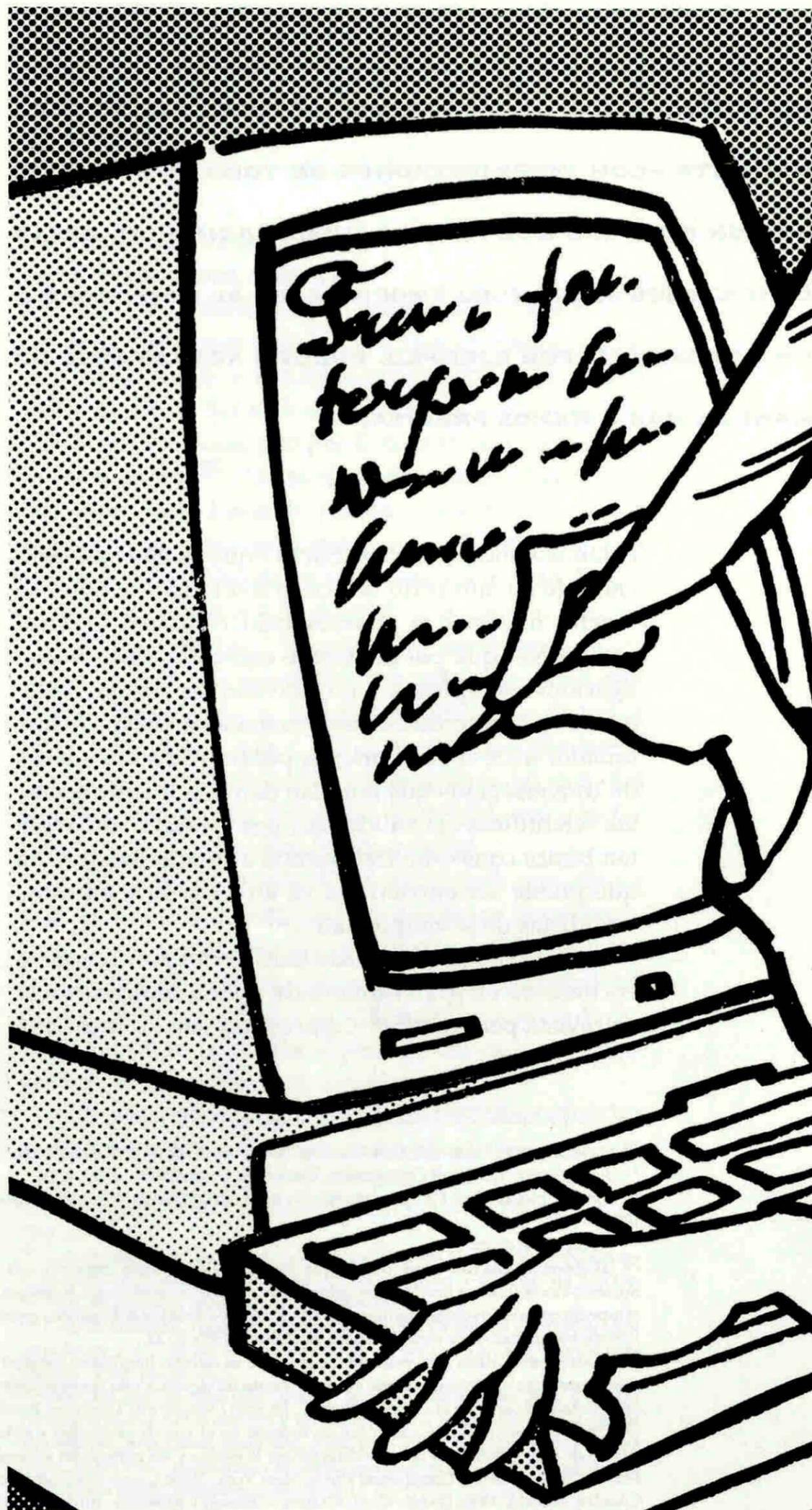
¹⁴ ARISTÓTELES: *Poética*, 1440a 20

¹⁵ BOURNEUF, ROLAND Y OUELLET, RÉAL: *La novela*, Ariel, Barcelona, 1989, p. 97.

Nuevamente, la discusión se centra en cuánto *sabe* y cuánto *se le permite* al narrador. Ahora, sin embargo, procuraré poner la atención en estos dos modos de la imitación poética a los que alude Aristóteles, independientemente del grado de conocimiento del que narra, asunto que ya se discutió someramente. Un novelista o un periodista dispone del modo *directo* –los hechos se desarrollan ante nuestros ojos con actores– o *narrativo* –con la mediación de un narrador–. Es lo que en inglés se denomina *scene* –narración escénica– o *summary* –resumen–, a los que se une la descripción para completar la gama de procedimientos narrativos¹⁶.

En lenguaje audiovisual –puesto que tiene como herencia el dramático– el resumen suele ser anatema: el espectador debería entender la historia sólo atendiendo a las actuaciones de los personajes –se dice–, sin la necesidad de otra voz que le explique o que le cuente la historia. En el literario, sin embargo, a no ser que se trate del género dramático –me refiero con esto al teatro– la actuación de este *contador de la historia* es imprescindible¹⁷. Y en periodismo, esta manera de contar es la más común: se resume, en vez de presentar la escena, desaprovechando –a veces– el efectivo recurso de mostrar.

El diálogo es, por excelencia, la manera más típica de mostrar y uno de los aspectos más desatendidos por parte de la crítica literaria. Mijaíl Bajtín tiene un brevísimo estudio sobre cómo opera este recurso en Dostoievski, pero poco nos sirve a nuestros propósitos¹⁸. Tampoco desde lo que se denomina gramática textual –con Teun van Dijk a la cabeza– se ha abordado el problema de manera profunda. Los estudios semióticos apenas han avanzado en poner nombres complejos a cosas simples: los «dijo» o «manifestó» después de la cita, serían «topes g», por ejemplo¹⁹. En



¹⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹⁷ Hay ejemplos, sin embargo, en contrario: recuérdense, por poner un caso latinoamericano, las novelas de Manuel Puig, especialmente *Cae la noche tropical*, en el que el narrador está del todo ausente y lo que se presenta es sólo un conjunto de diálogos o documentos como si hubieran sido «recopilados» y luego «transcritos», con los cuales el lector se va enterando de la historia.

¹⁸ BAJTÍN, MIJAÍL: *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1992, pp. 194-196.

¹⁹ PÉREZ GALLEGO, CÁNDIDO: *El diálogo en la novela*, Ediciones Península, Barcelona, 1988, p. 89.

«EFECTIVAMENTE, LA TRANSCRIPCIÓN TOTAL Y LITERAL DE UNA CITA –CON INTERJECCIONES DE TODO TIPO– PUEDE SER UN RECURSO QUE APORTA INFORMACIÓN: ALGUNAS CONDICIONES SOBRE TODO EMOCIONALES AL RESPONDER A UNA PREGUNTA, POR EJEMPLO, PUEDEN RETRATARSE DE MANERA MÁS O MENOS PRECISA.»

Estados Unidos, Harvey Sacks –que es cita casi obligada de cuanto texto se ocupa del tema– se interesó mucho más por la conversación cotidiana –«*verbal exchanges*»– que por el diálogo escrito²⁰. Otras investigaciones «empíricas» tampoco han llegado a resultados muy sugerentes. Como comenta con ironía el historiador inglés Peter Burke, se publican hoy «manuales de conversación» que intentan demostrar con encuestas «científicas» la validez de, por ejemplo, una regla tan básica como «no interrumpa a su interlocutor», la que puede ser encontrada ya en Cicerón y en otros tratadistas de la antigüedad...²¹

De un tenor similar son también los asertos que se encuentran en gran número de textos dedicados a la entrevista periodística²², que es casi con exclusividad

la unidad de redacción en que se usa el diálogo. Su combinación con el *contar* es, sin embargo, mucho menos frecuente.

Wolfe ya había reparado en esto, como se sabe. Dentro de las características formales sustantivas del nuevo periodismo ya comentadas, incluía el registro del diálogo en su totalidad²³, lo que a menudo da como resultado una sucesión de guiones a los que acompañan onomatopeyas, de las cuales el periodista norteamericano hizo una cualidad distintiva en su estilo.

Efectivamente, la transcripción total y literal de una cita –con interjecciones de todo tipo– puede ser un recurso que aporta información: algunas condiciones sobre todo emocionales al responder a una pregunta, por ejemplo, pueden retratarse de manera más o menos precisa²⁴. Más discutible es si el recurso puede ser llevado *ad nauseam*: en la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica circuló hace un tiempo la anécdota de una alumna que había entrevistado a un ciudadano chino y que había transcrito todas sus respuestas *de la manela en que suelen pronunciar los orientales* el castellano. El efecto era bueno en principio: aportaba datos respecto de cómo hablaba el personaje. Pero al tercer párrafo, seguir leyendo era casi una tortura.²⁵

El «recurso», entonces, debería ser utilizado con moderación. Lo que interesa, en todo caso, es cuánta información y de qué calidad es la que entrega un *reported speech*, como suele nombrarse en los textos ingleses. Una cita, una «intervención»²⁶.

²⁰ SACKS, HARVEY: *Lectures on Conversation*, 2 volúmenes, Blackwell, Cambridge, Massachusetts, 1992.

²¹ BURKE, PETER: *The Art of Conversation*, Blackwell, Oxford (UK), 1993, p. 94.

²² Por ejemplo, WILSON, GERARD: *Interviewing in context*; QUESADA, MONSERRAT: *La entrevista, obra creativa*; METZLER, KEN: *Creative Interviewing*, Prentice Hall, New Jersey, 1977.

²³ WOLFE, TOM: *op. cit.*

²⁴ Jakobson incluía este aspecto en lo que denominó la «función emotiva», a la cual las interjecciones ponen al descubierto, y que «sazona hasta cierto punto todas nuestras elocuciones, a nivel fónico, gramatical y léxico. Si analizamos la lengua desde la información que vehicula, no podemos restringir la noción de información al aspecto cognoscitivo del lenguaje». JAKOBSON, ROMAN: *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 75, cit. en CHILLÓN, LLUIS ALBERT Y ABERNAL, SEBASTIÀ: *Periodismo informativo de creación*, Mitre, Barcelona, 1985, p. 31.

²⁵ Deidre Burton dedica las primeras páginas de su estudio lingüístico sobre el diálogo a investigar los mecanismos que hacen que las intervenciones de los personajes «parezcan» naturales, lo que evidentemente no significa una transcripción literal en todos los casos: con frecuencia se han de reredactar las respuestas de un entrevistado en aras de la claridad. BURTON, DEIDRE: *Dialogue and Discourse*, Routledge & Kegan Paul, London, 1980.

²⁶ A menudo se considera a Sócrates un maestro en el arte de preguntar y se le recuerda cuando se discute el tema de la entrevista. Mucho menos se repara en el detalle de cómo Platón es capaz de caracterizar la escena y los personajes sólo mediante las intervenciones de estos últimos. Cfr. WEBSTER, T.B.L.: *Art and Literature in Fourth Century Athens*, Greenwood Press, New York, 1969; CALVO MARTINEZ, JOSÉ LUIS: «Platón», en López Férez, Juan Antonio (ed): *Historia de la literatura griega*, Cátedra, Madrid, 1988; GARCÍA GUAL, CARLOS: «Diálogo y filosofía», introducción a los *Diálogos* de Platón, Espasa Calpe, Madrid, 1988.

Este uso es el que entendieron, me parece, dos periodistas de *Time* cuando les tocó escribir sobre el último gran terremoto en Los Angeles²⁷. El tiempo de reporteo era exiguo, como suele serlo en periodismo. Pero sobre la base de testimonios –y de otras declaraciones «oficiales»– ofrecen un relato que da una idea de compleción: cada uno de los subtemas comienza con una cita o parte de un diálogo, donde a veces ni siquiera son necesarios esos «topes g» antes comentados. Y es que en los relatos periodísticos la representación fiel de lo particular suele dar como resultado universalidad, mientras que intentar lo contrario suele resultar en nada.



«LA VERDAD ES QUE EL USO DEL DETALLE CONSTITUYE UNA DE LAS «ESTRATEGIAS» MÁS EFICIENTES EN LA INFORMACIÓN.»

LO PEQUEÑO ES HERMOSO (E INFORMATIVO, ADEMÁS)

En una ocasión y sirviéndome por enésima vez del periodismo que hizo Gabriel García Márquez, cité en clases el archirrecorrido reportaje sobre la crisis que sufrió el precio del café en Nueva York en febrero de 1955 y que fue publicado por *El Espectador* de Bogotá en primera página²⁸. Ahí se mostraba a un cultivador de café «que llega hasta su plantación sobre las cuatro ruedas de su camioneta azul celeste». Se me preguntó que qué tenía de informativo un dato como ése. O que la vecina de Samuel Burkhardt –un alemán que ve durante el verano de 1958 cómo los venezolanos hacen caso omiso de que el embalse que surte a la ciudad esté prácticamente seco– se presente «embutida en una bata de seda con flores rojas», mientras riega sus plantas²⁹. No se me ocurrió mejor explicación que la del «lujo del detalle», una especie de alarde reporteril, casi una pirotecnia de la capacidad de observación.

Y la verdad es que el uso del detalle constituye una de las «estrategias» más eficientes en la información. No es que se trate sólo de un lujo, en el sentido de exceso, sino de –muchas veces– una pieza fundamental de un relato periodístico que busque apartarse de las fórmulas estandarizadas y que a la vez procure entregar una información más completa.

El tema ha sido abordado con frecuencia por los escritores de prosa³⁰ –para no aludir a los poetas– y es

²⁷ GIBBS, NANCY y VAN BIEMA, DAVID: «State of Shock», en *Time*, January 31, 1994., pp. 14-20.

²⁸ GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL: «Cómo ve José Dolores el problema cafetalero», *Entre cachacos, Obra periodística Vol. 2* (recopilación y prólogo de JACQUES GILARD), Mondadori, Madrid, 1992, pp. 328-331.

²⁹ GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL: «Caracas sin agua», *De Europa y América, Obra periodística Vol. 3* (recopilación y prólogo de JACQUES GILARD), Mondadori, Madrid., 1992, pp. 449-455.

³⁰ Sólo un par de ejemplos: véanse los comentarios que hace PATRICIA HIGSMITH acerca de los detalles y los diálogos en la construcción de la escena en *Suspense*, Anagrama, Barcelona, 1986, pp. 70 y ss. o los de MARIO VARGAS LLOSA, sobre cómo acostumbra construir sus relatos, en *El pez en el agua. Memorias*, Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 291.

«EL USO DE DETALLES –ESPECÍFICOS, CONCRETOS, FAMILIARES– ASÍ COMO DEL DIÁLOGO HACE POSIBLE QUE EL LECTOR EVOQUE UNA ESCENA EN LA QUE HAY PERSONAS QUE ACTÚAN.»

un parámetro a menudo considerado por los críticos literarios, tanto para destacar su buen uso como cuando –al igual que en el ejemplo que se comenta a continuación– «*details work for ill*». En una crítica a la novela-reportaje *And the band played on*, sobre la epidemia del SIDA, de Randy Shilts, un crítico de *The New York Times* apuntaba: «El lector se sumerge en los detalles. En la solapa se dice que el señor Shilts –además de reportear diariamente y por años el problema de la enfermedad– hizo más de 900 entrevistas en 12 países y revisó miles de papeles del gobierno. Al parecer, usó cada uno de ellos»³¹.

La clave estaría, entonces y aunque suene a una obviedad lindante con la ramplonería, en utilizar un detalle que puede evocar una imagen y que contribuya a la construcción de la escena. Considérese un ejemplo tan modesto en extensión como la cita de Cortázar que he puesto en el comienzo de este texto: esos artículos que se comparan con las vidas no terminan sólo «al final del periódico», como podría intentar un eficiente resumidor. No, es en la página treinta y dos, entre avisos de remate y tubos de dentífrico. Las imágenes son tan precisas que la fuerza elocutiva del pasaje descansa sobre todo en ellas.

El uso de detalles –específicos, concretos, familiares– así como del diálogo hacen posible que el lector evoque una escena en la que hay personas que actúan.

«De esta forma [...], la imaginación individual es una llave para el involucramiento, que es, a la vez, clave en la comprensión del lenguaje»³².

No es difícil *ver* al cultivador de café en su camioneta azul celeste o a la vecina de Burkhardt mientras riega sus plantas, ufana de la crisis de falta de agua. Tampoco, conseguir estos datos: no hace falta inventarlos, desde luego, porque están ahí, al alcance de la mano. Y si con ellos se *ve* a estos personajes –en una complejidad mayor que la que puede mostrar una cámara, por cierto– la historia se hace irremediablemente más cercana.

Eliana Rozas ha explicado de manera impecable las consecuencias de una aproximación como ésta en la manera de entender dos parámetros –novedad y proximidad– que se suelen citar para definir el concepto de noticia: «[...] la necesidad de entender la proximidad [...] como lo conocido [...]; transformar la proximidad en una medida de conocimiento, al igual que la novedad, sólo que de signo contrario.»³³

Los criterios de selección de datos –y sobre todo los de observación– deben ampliarse considerablemente en los casos que nos ocupan. La literatura suele servirse de la descripción de detalles, así como del diálogo, justamente para *mostrar* escenas a través de las cuales el lector puede enterarse de la historia sin necesidad de un «comentarista» molesto e importuno.

NI TANTO, NI TAN POCO

En los párrafos finales de un delicioso ensayo sobre literatura, el poeta y profesor José María Valverde inventaba una fórmula para acabar con el problema de la droga en la juventud: hacerla materia obligatoria del plan de estudios, con «evaluaciones» escritas sobre las experiencias de los «viajes», «naturalmente, bajo planteamientos semióticos y estructuralistas como los que se aplican al “comentario de textos”»³⁴. Se lograría así que el estudiante odiara la posible adicción, de la

³¹ cit. en TANNEN, DEBORAH: *Talking voices. Repetition, dialogue and imagery in conversational discourse*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 154.

³² *Ibid.*, pp. 136 y 166.

³³ ROZAS, ELIANA: «La noticia y lo cotidiano», en *Cuadernos de Información* N°8, 1993, Centro de Estudios de la Prensa de la Escuela de Periodismo de la P. Universidad Católica de Chile, Santiago.

³⁴ VALVERDE, JOSÉ MARÍA: *La literatura. Qué es y qué era*, Montesinos, Barcelona, 1989, p. 113.

misma manera en que ya odia la literatura, estudiada con esos medios del «análisis textual».

Por ello habría que introducir más de un matiz en esto de indagar en el uso de ciertos «recursos» del periodismo, que he apenas esbozado en sus aspectos más básicos. «Claridad y haz lo que quieras», proponía años atrás Mauricio Gallardo como toda norma de estilo y dejaba para cada quién el rebusque de los procedimientos más adecuados³⁵.

Es verdad que una autoconciencia de los medios de expresión –casi o tan acentuada como la de Julio Cortázar– puede convertirse en un par de grilletes que al final no nos deje teclear siquiera una palabra en el computador. Pero no me parece justo que el periodismo –por esa razón– se quede sólo con esas fórmulas del «interés decreciente» o con unas descripciones antropomórficas de la «estructura» de un reportaje. Como dice Lluís Albert Chillón, «desde el punto de vista de la investigación y de la docencia, la luz que esta supuesta *teoría* proporciona hace mal a la vista»³⁶. Tanto como para que el periodista quede ciego a recursos que le podrían ayudar a informar mejor. O que los golpes de su tiento lo confundan y crea hallar en la ficción lo que anda buscando. ■



³⁵ GALLARDO, MAURICIO: «El estilo y la legislación secreta», en ROZAS, ELIANA (ED.): *Estilo periodístico*, Escuela de Periodismo de la P. Universidad Católica de Chile, 1988.

³⁶ CHILLÓN, LLUÍS ALBERT: «L'estudi de les relacions entre Periodisme i Literatura per mitjà del Comparatisme Periodístico-Literari», en *Anàlisi*, N^o 16, Facultat de Ciències de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994.