

colección fragua comunicación

Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez
María Angulo Egea
(coordinadores)

Periodismo literario

Naturaleza, antecedentes, paradigmas y
perspectivas

 EDITORIAL
fragua

MADRID MMX

El *Periodismo literario* como sala de espera de la literatura

Fernando López Pan; Beatriz Gómez Baceiredo
Universidad de Navarra

Los textos de los periódicos

Una publicación periodística¹ —diario o revista— es el agregado coherente de *elementos gráficos* (fotografías, viñetas, caricaturas, infográficos), y de *textos*, publicitarios algunos —que suelen ir acompañados de imágenes— y no publicitarios la mayoría. Todos los textos presentan las características de coherencia, cohesión y cierre habituales, que les dota de cierta autonomía: es decir, tienen sentido por sí mismos. Los no publicitarios presentan además otras dos características (Núñez Ladeveze, 1991):

Están relacionados entre sí (en algunos casos, muy *estrechamente*, porque aportan información sobre un mismo asunto y se complementan unos a los otros); y están jerarquizados de acuerdo con un orden de relevancia.

En el contexto de este libro, la pregunta que nos sale al paso es la siguiente: ¿son periodísticos todos los textos no publicitarios que aparecen en un diario o revista?

Responder afirmativamente implicaría asumir que lo periodístico viene definido por lo que en literatura se llama paratexto o exergo; es decir, por rasgos externos al propio texto. Un ejemplo de definición paratextual es la que se da de la columna

periodística: «Un espacio fijo —dice Martín Vivaldi— que un medio asigna a una firma». Lo definitivo no es el contenido, ni la estructura, ni las formas expresivas; lo definitivo es la continuidad de firma, lugar y espacio.

Ahora bien, basta con recordar que en un periódico hay textos publicitarios para desechar una respuesta afirmativa. Pero es que, además, la tradición nos dice que los periódicos, efectivamente, han sido y siguen siendo cauce para las obras literarias. Desde el llamado folletón —que el DRAE define como un «escrito, insertado a veces en la parte inferior de las planas de los periódicos, que trata de materias ajenas a la actualidad; como ensayos, novelas por entregas, emocionantes y poco verosímiles»— hasta el cuento breve, que precisamente tuvo su origen en las páginas de los periódicos y sigue apareciendo en la actualidad. Y presentado como tal².

Este par de ejemplos anula el criterio paratextual. Por tanto, no todos los textos de un periódico son periodísticos; o, si se quiere, además de los publicitarios y los periodísticos, hay otro tipo de textos: los literarios. Parece que las tres categorías abarcarían todas las posibilidades. La pregunta relevante es la siguiente: ¿cabe que junto a los textos periodísticos —la mayoría— y los literarios —una clara excepción— se den textos que compartan ambas naturalezas? ¿Es posible que en un mismo texto convivan en simultáneo la Literatura y el Periodismo? Ese parece ser el reto que plantea el *Periodismo literario*, ese periodismo «en el que las artes estilísticas y de construcción narrativa asociadas desde siempre con la literatura de ficción ayudan a atrapar la fugacidad de los acontecimientos, que es la esencia del periodismo» (Kramer, 1995). Esa hibridación de lo periodístico y lo literario ha dado lugar a varios géneros, que agrupamos según el criterio de su mayor o menor presencia en el periodismo español:

1. Los tres más frecuentes en España: la *crónica*, liberada «de las graves responsabilidades del reportaje en lo que hace a la indagación y al contraste de fuentes» (Chillón, 1999: 377); la *entrevista* y el *retrato*.
2. Los menos practicados entre nosotros y que, por diversas razones que no son del caso, se han convertido en los gé-

neros estrella del *Periodismo literario* anglosajón y latinoamericano:

—Los *perfiles*.

—Los *reportajes novelados*. Textos de intencionalidad periodística que «incorporan algunos recursos compositivos y estilísticos de origen novelesco, pero sin que tal asimilación sea completa» (Chillón, 1999: 193). Cuando tienen que someterse a los límites de brevedad, los textos se asemejan más al relato o la short-story, ya que el periodista se ve forzado a compactar la historia «mediante sumarios narrativos, condensaciones temporales, descripciones precisas y diálogos escrupulosamente escogidos y quintaesenciados» (Chillón, 1999: 266).

—Las *novelas-reportaje* o novelas de no ficción. Textos que asimilan «sin límites las técnicas de composición y estilo propias de la novela realista clásica» (Chillón, 1999: 194). Los autores de esos textos utilizan fuentes de primera mano, observan en directo situaciones y escenas cotidianas, registran el diálogo, etc.

Como es obvio, cualquier respuesta exige indagar en la naturaleza de ambas actividades: al fin y al cabo, sea lo que sea el *Periodismo literario* será una hibridación, una aleación, una mezcla de ambas. Vayamos con la naturaleza de lo periodístico, que —por más conocida en este contexto— sintetizaremos en pocas líneas y de la mano de dos autores conocidos. Martínez Albertos (1992), pionero de los estudios sobre el Periodismo en España, afirma que el texto periodístico busca la rápida y eficaz transmisión de datos, la claridad y la sencillez que permitan entenderlo fácilmente. Y Aguilera subraya que el Periodismo, con ayuda de los avances técnicos, evolucionó «centrándose cada vez más en la noticia, su piedra angular. Periodismo, en su sentido estricto y exacto, equivale a información de actualidad. Es decir: que en un periódico, o en un medio de comunicación social no escrito, cabe casi todo, pero no todo es periodismo en el sentido exacto de la palabra, porque no todo es información de actualidad» (1992, 18). Parece compartida la idea de que

el Periodismo está vinculado a la información de actualidad. Randall, centrándose en el periódico como quintaesencia del Periodismo, escribe: «La función de un periódico consiste en descubrir información novedosa sobre asuntos de interés general y transmitirla a los lectores con la mayor rapidez y precisión posibles, de una manera veraz y ecuaníme» (1999: 25).

La noción de literariedad

Qué sea la Literatura y cuáles sean los rasgos que la caracterizan es una vieja cuestión, que abordaremos de la mano de Gerard Genette, y de su texto «Ficción y dicción» (1991, versión española) donde sistematiza los intentos de definir la Literatura a lo largo de la historia.

Empieza subrayando un punto de partida indiscutible: la Literatura es el uso artístico de la palabra. Y entonces, se pregunta: ¿qué hace de un texto una obra literaria o estética? Una de las respuestas, la más antigua, ha vinculado lo literario a la presencia de determinados temas o contenidos. Muchos han seguido los pasos de Aristóteles, para quien el lenguaje es creativo en la medida en la que se pone al servicio de la representación de acciones y acontecimientos *inventados* o *imaginarios*, o sea, al servicio de la ficción. En definitiva, nos dirá Aristóteles, el literato es literato por lo que cuenta, no por el modo de contar.

En esa tradición aristotélica se sitúa Eugenio Coseriu en el clásico trabajo en el que traza las fronteras entre el discurso literario y el informativo (1990). Para el lingüista rumano, no es la forma lo que distingue los discursos, como ha demostrado la historia de la teoría literaria y de la lingüística que ha identificado en otros textos aquellos rasgos que sucesivamente se han considerado como específicamente literarios. Y sostiene que es así, porque los discursos han de definirse y distinguirse entre sí por la finalidad, tan decisiva que dos discursos podrían ser «incluso materialmente idénticos» y sin embargo «de índole radicalmente distinta». Al aplicar ese criterio al discurso

informativo, señala que tiene una finalidad externa: transmitir unos hechos conocidos, habitualmente basados en testimonios; seleccionados por su relevancia histórico-social o utilidad pública —«Es importante que otros sepan, o que toda la comunidad sepa algo que se ha producido» (196)— y juzgados por la *relación entre conocimiento y hecho* conocido. Al discurso informativo se le exige *objetividad*, hasta el punto de que si un discurso informativo fuera ficticio, no por ello pasaría a ser Literatura: quedaría como información falsa.

Por el contrario, el discurso literario tiene una finalidad interna, que no es otra que la obra misma. La Literatura «se inventa la realidad misma y el discurso coincide con esa creación de la realidad» (195), y por tanto no hay pauta exterior para juzgarlo. *Hecho, conocimiento y discurso* coinciden. Además, los hechos son seleccionados de acuerdo con la importancia general humana, de tal modo que pueden ser insignificantes, siempre que representen modos *constantes de la dignidad humana*.

La distinción se nos antoja sustancialmente verdadera. Diríamos que irreprochable en los términos en los que define los discursos comparados. Ciertamente, eso distingue ambos discursos; pero no cierra la puerta al *Periodismo literario*.

—Por un lado, el discurso informativo no abarca todo el discurso periodístico narrativo (obviamente, tampoco el de opinión). Por ejemplo, muchos reportajes de interés humano no responden al criterio de la relevancia histórico-social o al de la utilidad pública inmediata. Algo que, por otro lado, sucede con las definiciones del Periodismo con las que operan Martínez Albertos y Aguilera: lo que explica que ambos nieguen la posibilidad de que existan textos que compartan ambas naturalezas. Pero se debe a que reducen el ámbito de la escritura periodística, cuando en el Periodismo hay otros muchos textos más allá de lo estrictamente noticioso e informativo. Y si existe el *Periodismo literario*, se hallará en ese más allá.

—Por otro, su caracterización de la Literatura entra en conflicto con la de quienes plantean —y son muchos aparte

del propio Genette— que la ficcionalidad es un criterio constitutivo —por tanto, suficiente— de lo literario.

—Por último, Literatura no son sólo las grandes obras de arte: aquella no se reduce a los textos que superan la marca del tiempo y, dada su dimensión artística, entran en el canon literario. Un best seller de cualquier autor de moda no deja de ser literatura por muy baja que sea su calidad e ínfima, cuando existe, la experiencia estética que produce.

La Literatura no es sólo ficción. Y el Periodismo no es sólo información y actualidad. Se trata de nociones, por tanto flexibles, plásticas, que se estrechan y amplían. Como toda noción y toda realidad cultural. Después de un período en el que el empeño se ponía en trazar fronteras y límites, el impulso trasgresor de la postmodernidad ha ido ensanchando la Literatura y el Periodismo hasta permitir la convergencia intencional. No dejan de ser hechos de cultura, empíricos e históricos. Esto implica que no cabe acercarse a ellos de un modo esencialista. Como toda institución social, dependen en buena medida de cómo sean percibidos por la sociedad. Y si el criterio de la ficcionalidad fuera exclusivo, dejaría fuera a otros muchos textos de los que nadie ha puesto en entredicho su condición literaria, singularmente los líricos.

Precisamente, que no hubiera margen para la lírica —explica Genette— llevó a los teóricos a buscar otro criterio de lo literario que fuera también constitutivo: es decir, suficiente, y fue el criterio formal, que acabó cuajando en la conocida función poética del lenguaje. Hay «un lenguaje poético —escribe— distinto del lenguaje prosaico u ordinario por características formales vinculadas superficialmente al empleo del verbo, pero más fundamentalmente a un cambio en el uso de la lengua, ya no tratada como un medio de comunicación transparente, sino como un material sensible, autónomo y no intercambiable» (7).

Al universo de lo literario, se entraría pues, por dos puertas. Y, aparentemente, ambas estarían cerradas a cal y canto para los textos periodísticos: la ficcionalidad impediría la entrada de los textos periodísticos narrativos³, y la lírica, cualesquiera otros.

Ahora bien, para el autor francés, las esferas literarias de la ficción y de lo poético en sentido fuerte no abarcan todo el campo de lo literario: hay también —afirma— una «literatura no ficcional en prosa» para la que plantea un criterio de *literariedad condicionalista*, es decir, bajo ciertas condiciones se convierte en literario un texto que inicialmente cumple otras funciones —históricas, pedagógicas, etc.—. Son condiciones de tipo subjetivo, pues la transformación tiene lugar cuando alguien «se interesa más por su forma que por su contenido (...), aprecia su redacción y al tiempo rechaza o pasa por alto su significación» (10). Cuando esto sucede, opera lo que llama la *recuperación estética*, que allega al arte lo que el «tiempo sustrae a la (esfera) de la verdad o la utilidad» (11). En definitiva, se abre otra puerta de entrada para textos que, sin ajustarse a ninguno de los criterios constitutivos, podrían «entrar y salir de la esfera literaria al albur de las circunstancias y según ciertas condiciones» (9).

Al final del recorrido, nos encontramos con una literatura de ficción, definida por unos contenidos fabulados, y una literatura de dicción —basada en el modo de decir—, que a su vez ampara la poesía, constitutivamente literaria, y la prosa no ficticia, que lo será de modo condicional. Pues bien, entendemos que el *Periodismo literario* es el periodismo que entra en la esfera de la Literatura por la aplicación del criterio condicionalista.

Cuatro tesis sobre el Periodismo literario

1. El *Periodismo literario* es Literatura en potencia, es un esfuerzo por crear textos periodísticos con las condiciones que faciliten su conversión en Literatura. En ese sentido, el periodismo literario, más allá de las cuestiones de estilo, está formado por un conjunto de géneros en los que comparecen una cierta intemporalidad y una neta dimensión humana. Se trata, en su mayoría, de textos de un periodismo narrativo; por eso, para algunos *Periodismo literario* y periodismo narrativo son sinónimos.

2. No hay estrategias, técnicas expresivas y rasgos de estilo que sean patrimonio exclusivo de la Literatura: más bien, hay un elenco rico de posibilidades expresivas de las que las distintas prácticas discursivas hacen uso. En este sentido, se podrían comparar los recursos expresivos con una paleta de colores amplísima de la que cada autor toma lo que estima pertinente para la composición de su texto. Eso no debe llevarnos a negar que haya sido la Literatura la que ha engendrado muchos de ellos, la que los ha afinado, la que más los ha usado y la que más lejos ha ido en su inventiva. Dicho eso, también consideramos que no todo el inventario de recursos al servicio de la Literatura puede usarse para los textos periodísticos; al menos, sin decirlo expresamente, como sucedió con algunos nuevos periodistas estadounidenses cuando crearon personajes compuestos —por tanto ficticios— sin advertirlo a los lectores.
3. Una pieza de *Periodismo literario* debe tener una vinculación significativa con la condición humana de la que habla Coseriu. De algún modo, tiene razón Boynton cuando afirma que el paso del Periodismo a la Literatura no es el salto del mundo de los hechos al mundo de las ficciones, sino un cambio «del plano del simple registro al plano de la interpretación» (13). En definitiva, concluye, el Periodismo se transforma en Literatura cuando logra expresar «verdades universales en términos actuales» (16). Claro que entonces los hechos interesarían en la medida en la que están saturados de humanidad (no de sensacionalismo ni de emociones ni de sensiblería). Y exprimir los hechos hasta las entrañas de lo universal que anida en ellos supondría para Boynton abandonar el campo del Periodismo (entendido, no lo olvidemos como periodismo informativo o noticioso). Por un lado, efectivamente parece imposible combinar esas verdades universales con la información entendida como el registro de hechos relevantes desde el punto de vista de la vida ciudadana y, por tanto, de utilidad general. Por otro lado, cabe preguntarse si el autor que busca contar «verdades universales» a través de hechos de actualidad, no se verá

obligado a volverse sobre la obra, a respetar la lógica interna del relato. ¿No será de tal fuerza la lógica interna del texto que le lleve a sacrificar la adecuación directa a un mundo exterior? Ciertamente, esa lógica interna del relato debería ajustarse a la lógica interna de los hechos en sí, siempre que se admita —y nosotros lo admitimos— que estos la tienen, es decir, que expresan en sí mismo un sentido. La cuestión está en el riesgo de que la lógica del relato, en busca del efecto estético, traicione la de los hechos. Algo que sucedió a algunos de los que practicaron el Nuevo Periodismo estadounidense.

4. Uno puede decidir escribir un texto de *Periodismo literario*, un texto que sea constitutivamente Periodismo y condicionalmente Literatura. Que llegue a serlo o no, dependerá de que se consideren suficientes las características logradas. *El Periodismo literario vendría a ser una de las salas de espera de la Literatura.*

Anexo. Análisis de un caso: La triste historia de Eva (Manuel Rivas)

Síntesis de la noticia que da pie al reportaje

Eva Lavandeira, una niña autista de cinco años perdida el 19 de noviembre de 1995, fue encontrada muerta el sábado 25 en el monte Faro (Vimianzo, La Coruña), a donde había acudido con su padre para vigilar unas yeguas salvajes que pastaban en unos prados de la familia. Durante siete días, cientos de personas de toda la comarca, acompañados de perros especialmente adiestrados, patrullas de la Guardia Civil y varios helicópteros, peinaron la zona sin descanso. A lo largo de esos días, distintas televisiones cubrieron el acontecimiento de un modo que algunos calificaron de morboso. Tiempo después, Manuel Rivas publicaba su reportaje en *El País*.

Análisis del reportaje

El análisis se refleja en un cuadro en el que se numeran los párrafos del texto, que avanza con los comentarios —que no pretenden ser exhaustivos— en paralelo. Las distintas partes del reportaje se señalan con comentarios de conjunto en recuadros que ocupa todo el ancho del cuadro principal.

	REPORTAJE	COMENTARIOS
1	Al principio, Eva rehuía el espejo. Miraba a la otra, a su imagen, como a una extraña y se alejaba con inquietud. Pero, poco a poco, fue reconociéndola. Un día fijó sus ojos azulísimos en los ojos azulísimos de la otra. Eva se escondió y la otra también se escondió. Eva asomó con picardía por un lateral y la otra la imitó. Eva coqueteaba con el espejo. Le sonrió. La otra le devolvió la sonrisa. Desde entonces, y eso ocurrió hace un año en la escuela, Eva tuvo una nueva amiga. La nueva amiga de Eva se llamaba Eva.	<p>a. Empieza con una escena enmarcada en dos momentos temporales indefinidos: al principio y desde entonces.</p> <p>b. Miraba a la otra, a su imagen. Nos sitúa en la perspectiva de la niña: para Eva, al principio, la del espejo no era ella misma, era otra. El periodista quiere que los lectores miremos al espejo como lo hace la niña</p> <p>c. Eva y la otra aparecen el mismo número de veces —5— hasta la última frase. Ya en la última, una vez que la niña ha identificado a la del espejo como su imagen desaparece la otra y se repite dos veces el nombre de Eva.</p> <p>d. Le sonrió: Es la frase más breve de todo el párrafo; que incorpora un rasgo que será recurrente a lo largo del reportaje.</p> <p>e. En algunos pasajes, el tono evoca lo infantil, como imitando el habla de una niña. O la de los adultos al dirigirse a los niños.</p>
2	Eva Lavandeira nació el 15 de enero de 1990. Se perdió en el monte Faro de Vimianzo el 19 de noviembre de 1995. Mientras era buscada con angustia, su otra Eva, la del espejo, reproducida en fotografías y en su vídeo casero, conmovía con su sonrisa a toda España. El final fue trágico. Eva apareció muerta el sábado día 25, apoyada la cara en la almohada de las manos, con el cuerpo en un lecho de hierba apozado de agua.	<p>a. Cambia el tono del texto: la voz infantil da paso a la de un adulto: semeja la de un periodista que levanta acta de unos acontecimientos. Sólo hay un atisbo de humanidad en la última frase, donde se describe a la niña muerta como si estuviera durmiendo: el autor se aproxima al cadáver con enorme respeto, y eludiendo la morbosidad.</p> <p>Contrasta, por tanto, la ternura infantil del primer párrafo con la realidad trágica del segundo.</p> <p>b. Su otra Eva y Eva se funden en una frase: ya quedó claro que son la misma.</p> <p>c. Aparece la sonrisa por segunda vez: conmovía con su sonrisa a media España.</p> <p>d. El segundo párrafo adelanta el desenlace: Eva muere. Ha sido un acontecimiento mediático, y no tendría sentido reservarlo para más adelante. Pero no se da razón de cómo ocurrió.</p>

3	Según la convención médica, Eva era autista. La palabra autismo procede del griego y significa literalmente «uno mismo». El diccionario define el autismo de la siguiente forma: «Concentración habitual de la atención de una persona en su propia intimidad, con el consiguiente desinterés respecto del mundo exterior». Y añade: «Su intensidad excesiva es patológica, y se presenta con especial frecuencia en la esquizofrenia». Se dice que entre el autista y los demás hay un muro insalvable. Vive encerrado en su propia cabeza. La sonrisa de Eva, desde ese punto de vista, era un enigma.	<p>a. El lector se topa el lenguaje de un experto. Es el tercer cambio de tono.</p> <p>b. Parece que Eva se ajusta a una categoría: autista; pero, tiene una peculiaridad: su sonrisa —aparece por tercera vez—, que desautoriza la convención médica, y añade una dosis de intriga: Esa sonrisa era un enigma.</p>
<p>—Con el tercer párrafo, se cierra la entrada del reportaje, en la que:</p> <p>a) Se presenta al personaje y se dice qué le ocurrió</p> <p>b) y se suscitan dos preguntas —¿cómo ocurrió? y ¿por qué la sonrisa era un enigma?— que animan al lector a seguir leyendo para encontrar las respuestas (son como dos cabos sueltos que esperan ser anudados).</p> <p>—Se inicia el relato del suceso dibujando el escenario y los personajes.</p>		
4	En la parroquia de Cala, muy cerca de donde se funden el río Pequeño y el río Grande, hay una casa blanca con un rosal y una palmera en el frente. Hacia atrás se extienden los prados y los campos de patatas y maíz. En este tiempo, las ramas secas del maíz están cuidadosamente amontonadas en almiarés cónicos que le dan al valle una vaga apariencia de campamento de tipis indios. Una orla de sauces, alisos y abedules enmarca los ríos.	<p>a. El lugar se describe con trazos muy sencillos:</p> <ul style="list-style-type: none"> —la casa, —los prados, —los árboles

5	<p>La casa blanca fue construida por José Lavandeira con sus propias manos. Le llevó su tiempo. José emigró a Suiza a los diecisiete años y se hizo albañil. En la tierra de Soneira, que es como se llama esta comarca de la Costa da Morte, cada biografía responde al modelo de <i>self made man</i> o dicho de otra forma, nadie le debe nada a nadie. La mayoría de los hombres han sido emigrantes, y muchos jóvenes continúan marchando a horadar túneles o construir hoteles en las montañas nevadas de Suiza. Las mujeres llevan la casa y el tractor, manejan la singer y la guadaña.</p>	<p>Describe ahora las gentes:</p> <ul style="list-style-type: none"> —emigrantes, —hechos a sí mismo, —mujeres labriegas.
6	<p>Cuando preguntas a los niños qué quieren ser de mayores, se les ilumina el rostro. De cada diez, ocho quieren ser palistas. Conductores de excavadora. Para hacer su casa, José venía en vacaciones desde Lausana. Un año, los cimientos. Otros, las columnas y las placas. Otro, el tejado... Cuando María, la mujer de José, quedó embarazada de Eva, decidieron que era la hora de volver. Tenían ya otra hija, Martiña. Eva nunca habló. Pero una vez fue capaz de crear una palabra y regalársela para siempre a su hermana mayor. Le llamaba Titi. Sólo en la casa blanca con palmera y rosas conocen el secreto de su sonrisa. Para ellos, Eva no era autista. Eva era Eva. Con los suyos, tenía mil maneras de saltar aquel muro insalvable que la separaba del mundo.</p>	<p>a. Sigue hablando de la gente: ahora, los niños.</p> <p>b. En la cuarta frase, el periodista vuelve a José y la casa.</p> <p>c. Con la aparición de María, la madre, y Martiña, la hermana, se cierra el elenco de personajes de la primera parte del reportaje.</p> <p>d. Recuperamos a la protagonista, y con su enfermedad: Eva nunca habló. Pero ese silencio no es absoluto: crea una palabra para su hermana. ¿Por qué? Porque allí —en casa— y con los suyos —sus padres y hermana— no era autista: era Eva.</p> <p>e. Por cuarta vez, aparece la sonrisa, pértiga con la que Eva salta el muro.</p>
<p>—En los párrafos del 4 al 6, se describe el espacio de la historia y se presenta a la familia de Eva</p> <p>—Siguen pendientes las dos preguntas, que generaban intriga e interés:</p> <p>a) cómo ocurrió la desgracia,</p> <p>b) qué sucede con la sonrisa: aparece por cuarta vez, y se la presenta como un enigma y un secreto.</p> <p>—Se despierta en el lector el interés por conocer las mil maneras que tenía Eva de saltar el muro insalvable (antítesis)</p>		

7	<p>Le gustaban los animales, las herramientas, la salsa de tomate y los vestidos nuevos. Era capaz de tirarle al cerdo del rabo, de pasar por debajo de los caballos, de acariciar el morro de una vaca. Le daba de comer a las gallinas y cogía los huevos como un tesoro. En cuanto a las herramientas, podía pasarse horas y horas como si fueran el juguete más caro del mercado. Siempre volvía a dejarlas en su sitio. Y en cuanto a la salsa de tomate, si no estaba en la mesa Eva fruncía el ceño. Se levantaba ella misma a la nevera y volvía con la salsa y la sonrisa. Esa sonrisa se ensanchaba cuando estrenaba un vestido o un calzado nuevo.</p>	<p>a. Saltaba el muro a través de sus gustos, bien conocidos por los suyos.</p> <p>b. Nos describe a Eva actuando.</p> <p>c. Aparece por quinta y sexta vez la sonrisa, con la que franqueaba permanentemente las puertas del mundo.</p>
8	<p>Al contrario de Martiña, Eva apenas se fijaba en la televisión. Sólo le llamaban la atención los programas musicales y los partidos de fútbol. Sí, los partidos de fútbol. Sentada en el regazo del padre, miraba hechizada, sin quitar ojo, la pugna de aquellos hombres que corrían tras una bola sobre el césped. Y es que lo que más hacía feliz a Eva, sobre todas las cosas, era correr libre sobre los campos verdes. Por eso su calzado preferido eran las botas azules. Ponerse las botas azules significaba salir al campo, subir al tractor del abuelo, corretear entre los animales. Había otra cosa que le apasionaba. Volar. Volar en las cadenas de los tiouvivos. Y luego dormirse en el regazo. Luchaba todas las noches contra el sueño, como si fuera un enemigo, pero lo aceptaba como un ángel cuando sobrevenía en brazos de sus padres.</p>	<p>a. Seguimos conociendo a Eva a través de sus gustos y de su manera de comportarse.</p> <p>b. El lector ve el partido como lo vería ella: aquellos hombres que corrían tras una bola por el césped.</p>

9	No hablaba pero tenía un oído finísimo que actuaba como un sexto sentido. Al caer la tarde, escuchaba antes que nadie la furgoneta de José. Y entonces corría para llevarle las zapatillas y que el padre aliviara los pies del pesado y húmedo calzado de un trabajador de la construcción que vuelve a casa. Y después ella hacía lo mismo, como un colega. Se quitaba las botas, ponía dentro los calcetines, y se acurrucaba en el sofá con el padre.	Se construye una escena.
10	A Eva no le gustaban demasiado las caricias. Pero en los últimos tiempos, como cuando se hizo amiga de la Eva del espejo, se había producido un cambio total. Cuando José o María le daban un abrazo, se resistía a poner fin a ese momento. Pegaba su mejilla a la de ellos con la fuerza de quien vuelve o marcha a un largo viaje.	El cambio de los últimos tiempos —del reparo ante las caricias pasa a la intensidad con que las recibía— anuncia un cambio en la acción.
<p>—Del párrafo 7 al 10 se retrata a Eva en familia. —Todavía el lector no sabe qué ocurrió con esa niña para que apareciera muerta en el monte. —A partir de aquí, empieza un nuevo el relato, no sin antes describir el escenario más inmediato.</p>		
11	El monte Faro tiene la forma de un gigantesco saurio adormilado, con mil hectáreas de envergadura, cubiertas de arbolado y la maleza del tojo. En el alto lomo están los reemisores de televisión y telefonía. Una estrella roja en la noche, cuando las siete aldeas del valle de Soneira se encienden como candelabros. Hay días en que el monte Faro asusta. Cuando hay tormenta, atraviesa todo la brava y ronca radiofonía del mar de Fóra. Cuando hay bonanza, las flores del tojo le dan un brillo especial, como si estuviera pintado en pan de oro.	Nuevo escenario: el monte Faro, al que se da vida (personificación).

12	El domingo día 19 era un día tranquilo y el monte Faro no metía miedo. Eva no se puso las botas azules pero sí unos zapatones de niña. Estaba contenta. El ronroneo de la furgoneta significaba viaje. Su madre estaba en la Residencia hospitalaria de Coruña, a setenta kilómetros, de visita a un familiar. José pensó que era un buen día para ver la yeguada que se criaba en la libertad del monte. No era aconsejable, sería arriesgado, meterse con la niña por roquedos y maleza espinosa. José hizo lo que debía hacer. Pero cuando volvió, a los pocos minutos, Eva no estaba. Buscó con ansia, convencido de que la encontraría. Pero, a medida que caían las sombras, el monte se encerró en sí mismo, como un laberinto. Fue entonces cuando se vio impotente y dio la voz de alarma. Las aldeas de Soneira se echaron al monte.	<p>a. Situado el escenario, empieza el relato para dar respuesta a cómo ocurrió la desgracia, que se prolongará hasta el párrafo 17.</p> <p>b. Aquí hay una interpretación crucial de Rivas: José hizo lo que debía hacer. El periodista conocía ya la cobertura sensacionalista que se hizo y se adelanta a las posibles interpretaciones maliciosas o menos piadosas. Absuelve al padre de culpa.</p>
13	El Faro esconde un universo, incluso visto desde helicóptero. Sólo con los nombres de los lugares, con la toponimia, podría escribirse un hermoso y misterioso romance. Pedra dos Lobos, Cruz do Chorón, Chan de Badosa, Pedra da Bocaleira, Catasol, A Vela, Fontefría. Rocas fantásticas esculpidas por el viento, sendas y caminos hundidos, riachuelos ocultos, cuevas, colmenares enlosados como monumentos megalíticos, minas abandonadas. Y el lobo, mitad verdad, mitad leyenda. Nunca atacó al ser humano. En otro monte de la comarca, en el de Tines, sí. Un día de marzo de 1957 se llevó a un niño. A Manoliño Suárez. Había sido un invierno durísimo. Manolo vive para contarlo. Conserva unas cicatrices rosadas en la espalda. El lobo sólo le mordía cuando lloraba, y al final, como arrepentido, se espantó.	<p>a. Enumeración con valor evocativo: Rocas fantásticas esculpidas por el viento, sendas y caminos hundidos, riachuelos ocultos, cuevas, colmenares enlosados como monumentos megalíticos, minas abandonadas.</p> <p>b. Y el lobo, mitad verdad, mitad leyenda. Galicia y su afición a las leyendas: los bosques, las ánimas. Toda una tradición literaria.</p> <p>c. Intertextualidad. Rivas, en un cuento recogido en el volumen «Que me quieres amor», relata esta misma historia de un lobo que «secuestra» a una niña, a la que deja marcada, pero que no llega a matar. De nuevo Galicia, la leyenda, lo mágico.</p>

14	<p>También se habló del lobo con la desaparición de Eva. Pero los paisanos fueron los primeros en no dar crédito. El lobo es, a su manera, razonable. Lo que temían los paisanos era al frío y a la tormenta. Y eso, por desgracia, llegó el lunes. Perros y gatos, rayos y truenos, caían del cielo. Gotas de agua del tamaño de uvas. Posiblemente ésa fue la última noche de Eva Lavandeira. Había tantas direcciones como en la rosa de los vientos, y en esas horas decisivas la búsqueda oficial se centró en otra área, fiando del primer rastro seguido por un perro.</p>	<p>La naturaleza acompaña y advierte de la desgracia que va a ocurrir como un presagio. Naturaleza y hombre al unísono.</p>
15	<p>Fue esa noche también cuando desembarcaron las televisiones y se iniciaron los programas especiales en directo. La búsqueda, por decirlo con una vulgaridad de moda, adquirió una dimensión «virtual».</p>	<p>Aparece un nuevo «personaje»: los medios.</p>
16	<p>Había oído una vez a un campesino gallego llamar con naturalidad antena paranoica a una parabólica. Yo vivo en una aldea cercana a la de Eva. Sin ir por carretera, puedo acercarme a Calo por caminos profundos, abovedados de roble, laurel y acebo, sólo habitados por el mido. Mientras duró el drama de Eva, decidí olvidarme de que era un periodista. Fui entonces consciente del tratamiento compulsivo del suceso, con buenas excepciones, y de su efecto paranoico. Los entrevistadores pedían insistentemente respuestas a algo que no las tenía. Cada hora que pasaba no había nada nuevo que decir, pero había que decir algo nuevo. Y entonces empezaron a producirse declaraciones que eran como dardos en el corazón de Soneira. «Un misterio». «Aquí no puede estar». «Se ha rastreado palmo a palmo». Y el gobernador civil dijo: «A partir de ahora, habrá que estudiar otras hipótesis». No habían transcurrido siquiera treinta y seis horas, y las antenas paranoicas ya habían extendido una zona de sombra. La sospecha.</p>	<p>a. El periodista irrumpe en el relato: —explica su proximidad al lugar; —critica la cobertura mediática.</p> <p>b. No había nada nuevo que decir, pero había que decir algo nuevo (paralelismo y antítesis)</p> <p>c. La sospecha. Novelesco. La intriga, generar expectación.</p>

17	<p>Mientras tanto, José Lavandeira no había dormido en todo ese tiempo. Con los ojos azulísimos que heredó su hija exploraba el monte sin descanso. El abuelo Manuel se desvaneció, extenuado, y cayó del caballo. El operativo especial se dio por suspendido en la noche del jueves. Se fueron los helicópteros, las motos de montaña y los equipos especiales con sus chalecos fosforescentes. También se fueron las antenas paranoicas. El sábado, los vecinos de Calo, incansables en la búsqueda, encontraron a su niña, muerta de frío y agotamiento, a tan sólo kilómetro y medio del lugar donde se había perdido.</p>	<p>Llegamos al desenlace: los vecinos (...) encontraron a su niña.</p>
<p>Terminado el relato, queda por cerrar el texto.</p>		
18	<p>Un sacerdote dijo el día del funeral: «Eva se quedó dormida y despertó en el cielo». Los curas, cuando hablan el lenguaje de los niños, siempre dicen la verdad. Lo que nos queda ahora es la Eva del espejo. Aquella sonrisa que le servía para saltar un muro insalvable.</p>	<p>Se aúnan los tres elementos clave de la historia: la Eva del espejo —volvemos así al inicio, en una estructura circular—; la sonrisa —séptima vez que aparece— y el muro insalvable que Eva superaba.</p>

A lo largo del reportaje, como muestra el análisis, se advierten los siguientes rasgos:

- Aunque el periodista no es testigo del acontecimiento, sí conoce y ha visitado los lugares en los que se desarrolla. Hay, por tanto, una buena dosis de observación sobre el terreno. Además, es gallego y conoce bien el paisaje y la idiosincrasia de sus habitantes.
- También hay trabajo de entrevistador.
- La información, algo habitual en este tipo de reportajes, no se atribuye (aunque es fácil deducir las fuentes).
- Hay una narración primaria que engloba escenarios y personajes.
- Se construye alguna escena (por ejemplo, la del primer párrafo: Eva descubriéndose en el espejo).
- Se retratan los personajes —Eva, pero también el padre— con pocos, pero eficaces, trazos.

- Se cuida mucho el vocabulario, por ejemplo, verbos precisos, concretos y gráficos: rehuía, escondió, asomó, coque-teaba, apozada...
- El narrador juega con diferentes tonos, siempre tratando de que forma y contenido vayan de la mano.
- El periodista aparece de modo explícito en el texto.

Esos rasgos muestran cómo hay voluntad de estilo y un volverse del lenguaje sobre sí mismo, y el autor los maneja con especial tino y maestría, imprescindibles para que el texto adquiriera dimensión literaria. Pero la presencia de esos rasgos no basta para elevar un reportaje al rango de literario: más allá de la maestría formal y en el uso de las distintas técnicas y estrategias narrativas, el reportaje de Rivas alza el vuelo porque su contenido hace aflorar dimensiones profundas del ser humano. Por un lado, que ninguna persona es un simple caso de una categoría o de un tipo; cada uno —más allá de sus cualidades intelectuales y de sus habilidades sociales— tiene un valor infinito. Por otro, que la puerta que franquea la entrada a las personas es el cariño: éste hace entender, conocer y comprender a los demás; y da a las gentes la inventiva para mostrar el afecto aun en las circunstancias más adversas.

Al servicio de esa idea, están otras decisiones:

- No sabemos cómo son físicamente los personajes, y no por falta de información. No es necesario describirlos: la semblanza caracterológica es lo que importa para el relato.
- Los padres y la hermana no consideran a Eva autista: *Para ellos, Eva no era autista. Eva era Eva* (párrafo 6). Tampoco Rivas: nunca le llama autista, salvo en el párrafo 3 y es para referirse a la convención médica.
- Los helicópteros, las motos de montaña, los equipos de rescate abandonan la búsqueda porque para ellos era una niña, un caso más; mientras que los vecinos siguen porque estaban buscando a Eva, a su niña (párrafo 17).

En definitiva, y enlazo con la tesis número 3 del tercer epígrafe, pienso que lo que convierte un reportaje en un texto de

valor perdurable y lo hermana con la Literatura es que logre expresar «verdades universales en términos actuales» (Boyn-ton, 1904: 16). O, en palabras de Coseriu, que se adentre en las constantes de la dignidad humana (1990).

Bibliografía

- AGUILERA PERELLÓ, O. (1988): «Periodismo y literatura: una eterna polémica», en *Revista de Ciencias de la Información*, número 5, 63-69. Hay una versión extendida del mismo artículo publicada en el libro *La literatura en el periodismo: y otros estudios en torno a la libertad y el mensaje informativo*. Madrid, Paraninfo.
- BERNAL, S. y CHILLÓN, A. (1985): *Periodismo informativo de creación*. Barcelona, Mitre.
- BERNER, R.T. (1986): «Literary Newswriting: The Death of an Oxymoron», en *Journalism Monographs*, número 99.
- BOYNTON, H.W. (1904): *Journalism and literature and other essays*. Boston, Houghton Mifflin.
- CASALS, M.J. (2005): *Periodismo y sentido de la realidad. Teoría y análisis de la narrativa periodística*. Madrid, Fragua.
- CHILLÓN, A. (1999): *Literatura y Periodismo: una tradición de relaciones promiscuas* / prólogo de Manuel Vázquez Montalbán. Bellaterra, Servei de Publicacions, Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2006): «Las escrituras facticias y su influjo en el periodismo moderno», en *Trípodos*, número 19, 9-23.
- COSERIU, E. (1990): «Información y literatura», en *Comunicación y Sociedad*, volumen III, números 1 y 2, pp. 185-200.
- GENETTE, G. (1991): *Ficción y Dicción*. Barcelona, Lumen.
- KRAMER, M. (1995): «Breakable Rules», SIMS, N. and KRAMER, M. eds.: *Literary journalism: A New Collection of the Best American Nonfiction*. New York, Ballantine Books, 21-34. Hay una versión en castellano titulada «Reglas quebrantables para periodistas literarios», en *El malpensante*, N.º. 32. Bogotá, septiembre del 2001.

- LÓPEZ PAN, F. (2005): «¿Es posible el Periodismo literario? Una aproximación conceptual a partir de los estudios de Redacción Periodística en España en el período 1974-1990», en *Doxa Comunicación*, Volumen 3, mayo, Madrid, 11-31.
- LÓPEZ PAN, F. y RODRÍGUEZ, J.M. (2006): «Periodismo literario. Una aproximación desde la Periodística», en HERNÁNDEZ GUERRERO, J.A.; GARCÍA TEJERA, M.C.; MORALES, I. y COCA RAMÍREZ, F. (editores): *Retórica, Literatura y Periodismo*, Actas del V Seminario Emilio Castelar, Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 223-236.
- MACIÁ BARBER, C. (2007): *El reportaje de prensa: análisis del propósito y los recursos del género periodístico en suplementos de diarios de información general españoles*. Madrid, Universitat.
- MARTÍN VIVALDI, G. (1973): *Géneros periodísticos: Reportaje, crónica, artículo (Análisis diferencial)*. Madrid, Paraninfo.
- MARTÍNEZ ALBERTOS, J.L. (1992 Ed. Rev.): *Curso general de redacción periodística: lenguaje, estilos y géneros periodísticos en prensa, radio, televisión y cine*. Madrid, Paraninfo.
- NÚÑEZ LADEVEZE, L. (1991): *Manual para Periodismo. Veinte lecciones sobre el contexto, el lenguaje y el texto de la información*. Barcelona, Ariel.
- RANDALL, R. (1999): *El periodista universal*. Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores
- RIVAS, M. (1997): «La triste historia de Eva», en RIVAS, M. (1997): *El periodismo es un cuento*. Madrid, Alfaguara.
- SIMS, N. ed. (1990): *Literary journalism in the twentieth century*. New York, Oxford University Press.
- (1995): *Literary journalism: A New Collection of the Best American Nonfiction*, New York: Ballantine Books
- WOLFE, T. ed. (1973): *The New Journalism: With an Anthology*. New York, Harper & Row.