

# Contar la realidad

El drama como eje  
del periodismo literario

Coord. Jorge Miguel Rodríguez

Contar la realidad

451

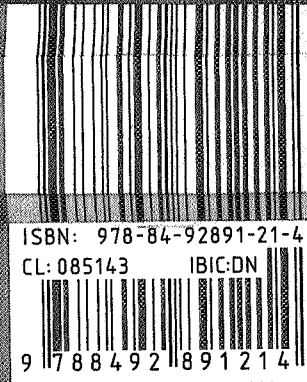
documentos  
451lectores.com

EL PERIODISMO NARRATIVO SE CONSTRUYE, MÁS QUE SOBRE EL ARTE DE HACER PREGUNTAS, SOBRE EL ARTE DE MIRAR.

El periodismo literario ha transformado la narrativa actual con una amplísima variedad de géneros: escritos, visuales y electrónicos. Sus cultivadores articulan las tramas con la emoción que subyace detrás de crónicas y reportajes. Construyen auténticas novelas con la realidad del exilio, el narcotráfico, el hambre, la violencia, las guerras y el olvido.

*Contar la realidad* es una obra polifónica en la que María Angulo, Alfonso Armada, Domenico Chiappe, Albert Chillon, Ignacio Escúrri, Rosana Fuentes, Leila Guerrero, Pilar Irujo, Patricia Nieto, Fernando López Pan y Jorge Miguel Rodríguez reflexionan sobre las claves del periodismo literario.

«EL PERIODISMO NARRATIVO ES MUCHAS COSAS PERO ES, ANTE TODO, UNA MIRADA —VER, EN LO QUE TODOS MIRAN, ALGO QUE NO TODOS VEN— Y LA CERTEZA DE CREER QUE NO DA IGUAL CONTAR LA HISTORIA DE CUALQUIER MANERA».  
LEILA GUERRERO



451

V.A.A

documentos



ÍNDICE

- Como un cuento. Como una novela. Como la vida misma...,  
*Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez* 7
- Drama, narración y contingencia. En la estela de Ortega  
y Benjamin, *Albert Chillón* 39
- Bajo la piel de la marginalidad Argentina. Crónicas literarias  
sobre los nuevos sujetos de la violencia, *María Angulo Egea* 61
- Líneas de fuego. Tres modos de contar la guerra: Hersey,  
Herr y Sacco, *Doménico Chiappe* 101
- Fotografiando fantasmas. Drama humano y fotoperiodismo  
literario, *Pilar Irala Hortal* 117
- Qué es y qué no es el periodismo narrativo: más allá del  
adjetivo perfecto, *Leila Guerriero* 153
- Crónicas a fuego lento en la nueva narrativa periodística  
colombiana. El pasado se hace presente y la memoria se  
sobrepone a la verdad, *Patricia Nieto* 187
- El sentido de la tragedia en *Un hombre*, de Oriana Fallaci,  
*Rosana Fuentes Fernández* 213

De qué hablamos cuando hablamos de periodismo,  
*Alfonso Armada* 255

Capuletos, Montescos y Sopranos. De Shakespeare a  
Teleshakespeare, *Ignacio Escuin Borao* 275

Los saldos de una vieja polémica. El *New Journalism*  
y las convenciones del periodismo objetivista,  
*Fernando López Pan* 293

---

- Méndez Rubio, A. (2004): «Memoria de la desaparición: notas sobre poesía y poder», en *Anales de Literatura Española*, n.º 17, 121-144.
- Rodríguez, J. y Angulo, M. coords. (2010): *Periodismo literario (Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid, Fragua.
- Saldaña, A. (2009): *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad*, Valladolid, Servicio de Publicaciones Universidad de Valladolid.
- Santamaría, A. (2008): *El poema envenenado*, Valencia, Pre-Textos.
- Sartre, J. P. (1940): *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, París, Gallimard.
- Villanueva, D. (2004): *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Voloshinov, V. (1992): *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, trad. de T. Bubnova, Madrid, Alianza.
- Zavala, I. (2007): «La injuria, la palabra poética, la realidad: Lacan y vuelta a la metáfora», en *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro en el siglo presente*, Madrid, Tierranadie ediciones, 69-78.

**Fernando López Pan** es Profesor de Periodismo en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. Sus líneas de investigación abarcan desde la Teoría de los Géneros Periodísticos hasta la Narración Periodística y el Periodismo Literario pasando por la Redacción Periodística como disciplina universitaria. Es autor de *La columna periodística. Teoría y práctica* y de una veintena de artículos especializados en escritura periodística.

A PESAR DE LOS AÑOS TRANSCURRIDOS DESDE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA del siglo pasado y abundantes estudios, el *New Journalism* sigue siendo un fenómeno complicado y de difícil clasificación. Algunos incluyen bajo ese rótulo un nutrido grupo de corrientes que, habiendo surgido en períodos anteriores o coincidiendo cronológicamente con el nacimiento de la literatura de no ficción, se caracterizan por reaccionar contra las prácticas profesionales dominantes en los años sesenta del siglo xx. Si hubiera que citar una característica común sería la de «disconformidad con los estándares y los valores existentes» (Dennis y Rivers, 1974: 1).

No se trata de reavivar una vieja polémica acerca de la novedad en aquel entonces de tal movimiento; pero, en lo que atañe a la literatura de no ficción y al caso estadounidense, las circunstancias y el entorno periodístico del momento se la confieren. Aunque el periodismo y la novela contemporánea comparten un origen común —siglos xvii y xviii— a partir de mediados del xix comienzan a perfilarse las diferencias. La línea de división entre ambos —novela y periodismo— se tra-

za claramente en los años veinte del xx y permanece indiscutida —con excepciones— hasta los años sesenta del mismo siglo (Fisher Fishkin, 1985: 207 y ss).

Los periodistas literatos —los *nuevoperiodistas*— de esos años no serían innovadores medio siglo antes; pero sí en su momento, cuando la objetividad presentaba unos perfiles nítidos, y en aras a ella se exigía un relato sometido a unas normas y criterios establecidos y rígidos, que la garantizaran.

De las dos dimensiones de la noticia o el reportaje —conocimiento y relato—, este movimiento subraya la importancia de la segunda. He ahí una, no la única, de las innovaciones que introduce: hasta entonces, la preocupación fundamental se centraba en la fase de recogida y se olvidaba algo hoy bien sabido: que el «reportaje es, en su sentido más fundamental una práctica literaria» (Eason, 1981: 125).

Sin duda, antes de la aparición del *New Journalism* —y en ese período de cuarenta años— existieron periodistas literarios; pero desempeñaban tareas distintas a las de los reporteros.

El escritor de noticias se debe ceñir a un conjunto de hechos, a un grupo de gente. El escritor de ficción y el periodista literario puede tomarse más libertades con los hechos y con la gente implicada. El reportero recoge los hechos de una muerte. El novelista y el periodista literato podrían interesarse por el motivo, los tipos de gentes implicados en él, el color emocional de las circunstancias que lo rodean (Ford, 1958: 311).

Es decir, reporteros y periodistas literarios se incorporaban a terrenos marcados, con fronteras aparentemente inexpugnables, que los *nuevoperiodistas* deciden transgredir: el periodis-

ta literario —por utilizar un concepto acuñado— se convierte en reportero (y el reportero en periodista literario), pone especial acento en la investigación sobre los acontecimientos y, al mismo tiempo, en la calidad literaria de sus reportajes<sup>98</sup>. La irrupción de estos *nuevoperiodistas* en el ámbito propio de los reporteros provocó la protesta desairada de los representantes del periodismo convencional, porque «la resolución elegante de un reportaje era algo que nadie sabía como tomar, ya que nadie estaba habituado a considerar que el reportaje tuviera una dimensión estética» (Wolfe, 1984: 21).

Estábamos acostumbrados —dice Jensen— a la tradición de la objetividad, del reportaje fáctico imparcial, con el énfasis fundamentalmente sobre la recogida de información, la búsqueda y la explotación de las fuentes y menos en la escritura. No nos preocupábamos demasiado por el uso de una variedad de técnicas expresivas. Producíamos básicamente un tipo de estilo periodístico convencional, que cada estudiante aprende cuando va a una escuela de periodismo (Jensen, 1974: 37).

Ese periodismo convencional se sustentaba sobre el presupuesto de que cabe una narración pura, objetiva y neutra, en la que se relacionen los hechos sin mezcla alguna de interpretación o valoración (Weber, 1974)<sup>99</sup>. Y, en una búsqueda por

<sup>98</sup> Al respecto dice Tom Wolfe (*El nuevo periodismo*, Anagrama, Barcelona, 1984, p. 18): «Ni siquiera los periodistas que se aventuraron primero en esta dirección dudaban por un momento que el escritor era el artista soberano en literatura, ahora y siempre. Todo cuanto pedían era el privilegio de vestir su mismo ropaje ceremonial».

<sup>99</sup> Weber llega a decir en la introducción: «El periodista se debe subordinar a su material y transmitirlo en sus términos —los del material (render it in its terms)— y no en los suyos propios —los del periodista (not his own)—. Se exige un relato de la realidad en sí misma, no la versión privada del periodista acerca de ella» (p. 22).

dotar de un estatuto digno a las prácticas informativas, se habían establecido las características formales de tal relato: ausencia de palabras valorativas, presentar las diferentes versiones en conflicto, asegurarse —y hacer creer al lector por el uso de las comillas— de que las opiniones recogidas son atribuibles a alguien distinto del propio periodista, el respeto a la estructura de la pirámide invertida, el estilo impersonal, la ausencia de firma, etc. (Casado Velarde, 1990: 47-64). Si el relato respetaba esas convenciones, merecía el marbete de objetivo. La objetividad del relato se fundamenta, así, en criterios estructurales y lingüísticos; pero de este modo lo que se asegura es que el estilo del relato sea objetivista, no la objetividad —si la entendemos como adecuación a lo realmente acontecido— del relato mismo.

Pues bien, lo que Wolfe, Mailer y Talese, por citar algunos, criticaban era, en primer lugar, ese encorsetamiento formal, esas limitaciones tan estrictas en el uso del lenguaje. Para ellos ficción y no ficción —relato periodístico y literatura— presentan una misma naturaleza narrativa y, por tanto, similitudes técnicas<sup>100</sup>. De ahí que acudieran a las técnicas expresivas y formales propias —en ese momento histórico— de las novelas y los relatos de ficción.

<sup>100</sup> Escribe Wolfe (26): «Lo que me interesó no fue solo el descubrimiento de que era posible escribir artículos muy fieles a la realidad empleando técnicas habitualmente propias de la novela y el cuento. Era eso... y más. Era el descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario...». Como se desprende de estas palabras, no se consideraban inventores de ninguna técnica; sino de un redescubrimiento personal: «Se observará que los periodistas aprenden las técnicas del realismo (...) a base de improvisación» (50).

No obstante, a partir de este punto de encuentro en el que coinciden todos los *nueveperiodistas*, comienzan las diferencias entre el grupo que podríamos caracterizar —siguiendo la terminología de Eason (1981)— como *realismo etnográfico*, en el que engloba a autores como Wolfe, Capote y Talese, y el *fenomenológico cultural*, en el que incluye a Mailer, Thompson y Didion, entre otros. Aquellos, al igual que estos, reaccionaron contra la rigidez de las fórmulas expresivas periodísticas —especialmente la pirámide invertida— y determinados hábitos y prácticas profesionales; pero estaban convencidos de que la objetividad —no olvidemos que Tom Wolfe se considera heredero de la novela realista, y que en esta subyace la pretensión de objetividad— es posible, no dudan de que existe un mundo exterior al propio texto del que se pueden contar cosas. Insistían en el «leg work»<sup>101</sup> y en la necesidad de enriquecer el registro lingüístico de los periodistas. Los segundos ponían en duda la posibilidad del relato objetivo, neutral, avalorativo, ajustado a los hechos, meramente descriptivo y puro; cargaban las tintas en la necesaria subjetividad del relato, presente en todo tipo de narraciones<sup>102</sup>.

En mi opinión, dieron el primer paso, desde la práctica profesional, que incitó a la investigación seria y llevaría a conclusiones opuestas a las presuposiciones enraizadas en la filosofía

<sup>101</sup> Cfr. «The New Journalism: A panel discussion with Harold Hayes, Gay Talese, Tom Wolfe and Professor L.W. Robinson», en Weber, R., *The Reporter as...*, pp. 69 y 70.

<sup>102</sup> Los encuadrados en esta corriente van más allá: «El relato que cuentan —afirma Eason («The New Journalism and...») — no es el descubierto fuera, en el mundo; sino el relato del esfuerzo del escritor por imponer un orden en los acontecimientos», p. 60.

periodística del momento: los rasgos formales —cualesquiera que sean— no garantizan la verdad-objetividad de un relato, el relato periodístico tiene una naturaleza narrativa que es necesario admitir con todas sus consecuencias, el periodista debe utilizar todo tipo de técnicas expresivas a su alcance y en toda narración hay un yo que narra los acontecimientos.

La distinción que hace Danto en el contexto de las narraciones históricas entre puras y significativas, se puede aplicar al pie de la letra a los relatos informativos:

Una narración es una estructura que se impone a los acontecimientos agrupándolos y prescindiendo de otros como irrelevantes. Por lo que no puede haber una característica de una clase de narración que lo haga tal clase de narración (Danto, 1989: 83 y 84).

Y más adelante concluye:

Pero diré que no se puede dar una descripción completa de ningún acontecimiento que no haga uso de narraciones. Describir completamente un acontecimiento es situarlo en todas las historias correctas y eso no se puede hacer (...) La descripción completa presupone, pues, una organización narrativa, y la organización narrativa es algo que nosotros hacemos. No solamente eso, sino que la imposición de una organización narrativa nos aboca lógicamente a un factor inexpugnablemente subjetivo. Existe un elemento de pura arbitrariedad (97 y 98).

La ilusión del periodismo convencional —parafraseando a Benveniste, que los sucesos se planteen «tal como han sucedido a medida que aparecen en el horizonte de la historia.

Nadie habla, los sucesos parecen contarse por sí mismos» y que el relato se limite a una mera «presentación de hechos acaecidos en un determinado momento temporal sin ninguna intervención del locutor en el relato»<sup>103</sup>— se queda en eso, en pura ilusión: como ha puesto de manifiesto Booth para los relatos de ficción «el juicio del autor está siempre presente y es siempre evidente para cualquiera que sepa buscarlo», y «aunque el autor puede hasta cierto punto elegir sus disfraces; él nunca puede elegir el desaparecer» (1974: 19).

La literatura de no ficción arroja encima de la mesa, de modo inconsciente, uno de los presupuestos epistemológicos del periodismo convencional. Según este, de la realidad acontecida al papel entintado se produce un simple proceso de cambio de soporte: de la realidad al intelecto y del intelecto al papel. Es un proceso similar al de una fotocopia en cadena: nada se pierde, nada se desfigura, lo dado en el mundo se traslada al papel mediante un proceso mecánico. El periodista se concibe como una máquina registradora de hechos —lo puramente externo— y en una máquina reproductora en unos moldes lingüísticos establecidos. El acontecimiento, según este planteamiento, llegaría al público en toda su plenitud.

Si, como ya he dicho, el *New Journalism* acertó parcialmente en las críticas, también cometió fallos injustificables, algunos sólo aplicables a una de las corrientes: la *fenomenológico-cultu-*

<sup>103</sup> E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, pp. 262 y 241, y p. 239. Citas tomadas de Juan José García-Noblejas, *Poética del texto audiovisual. Introducción al discurso narrativo de la imagen*, EUNSA, Pamplona, 1982, pp. 26 y 142.



ral. Parece evidente que en no pocos casos rompieron el pacto de lectura implícito entre periodista y lector cuando ambos se enfrentan con un texto que recibe el marbete de informativo. En palabras de Fisher:

No hay razón por la que el buen periodismo no puede aspirar al nivel del arte, por la que no puede luchar por una verdad global (*larger truth*)... El periodismo puede enriquecerse con el uso prudente de las técnicas del escritor de ficción; ahora bien, cuando el periodista comienza a tomar prestadas las prerrogativas del escritor de ficción entonces aparecen los problemas (1985: 216).

Que no son otros que el engaño al que someten a sus lectores. Los *nuevoperiodistas*, en diversas ocasiones, traspasaron las fronteras y se arrogaron facultades propias de los narradores de ficción (sin señalar expresamente que lo hacían; es más, el contexto en el que aparecían sus artículos subrayaba una intencionalidad informativa): caracteres compuestos, invención de escenas y diálogos que podían haber sucedido... (Cfr. Hersey, 1980: 1-25)<sup>104</sup>.

En algunos casos, en lugar de poner las técnicas al servicio del relato informativo, trastocaron los papeles y sometieron éste al logro de un efecto artístico. Ciertamente no se puede generalizar: no todo error está al servicio de una mayor dramatización ni apuntalando un efecto estético; simplemente eso, un error. Y los errores aparecen en cualquier texto informativo de cualquier periódico. No obstante, fueron bastantes los casos en los que la intencionalidad era manifiesta: de

<sup>104</sup> Véase también el epílogo del libro ya citado de Shelley Fisher.

ahí el desprestigio que acompañó a los nuevos periodistas desde su aparición<sup>105</sup>.

A modo de balance, sintetizaré algunas ideas básicas sobre el movimiento *nuevoperiodístico*. La primera, que, por las circunstancias en las que nace —en Estados Unidos y cuando el periodismo ha formulado un corpus doctrinal específico y convencionalmente admitido—, y por reaccionar contra ellas merece el calificativo de nuevo. Ello no significa que no fuera tal su novedad en otras épocas ni en otros lugares en el mismo período histórico, ni que los practicantes inventaran las técnicas expresivas que utilizaban, ni que el rótulo con el que ha pasado a la historia sea el más adecuado.

Una de sus innovaciones consiste en animar a que el periodista no se preocupe exclusivamente por conseguir fuentes y descubrir noticias, sino también por la calidad literaria de sus escritos. Al mismo tiempo, sobre todo la corriente *fenomenológica-cultural* señala las insuficiencias del periodismo convencional, en cuanto a sus presupuestos epistemológicos: un texto, sea periodístico o literario —sin tener en cuenta su carácter referencial—, en cuanto tal no garantiza su veracidad por el uso de unas determinadas técnicas estilísticas y estructurales. Como afirmó años más tarde Tuchman, esos rasgos formales no son mas que recursos estratégicos que sirven de protección al periodista (1972: 97).

<sup>105</sup> A modo de ejemplo basta lo que sigue: Fisher (op. cit., p. 208) recoge como Mailer, en un seminario organizado por ella en Yale —bajo el título «The Journalist as a Novelist»—, comentó, refiriéndose a su novela *The Executioners Song* —presentado por el editor como un modelo de reportaje preciso— reconoció que había inventado partes de su libro.

Por otro lado, como bien se ha puesto de manifiesto en el tiempo transcurrido desde entonces, no hay unas maneras de contar propias del periodismo y otras exclusivas de la literatura. Acierta, sin duda, Chillón, cuando habla de «recursos de precedencia novelística» (1999: 49) y de la «incorporación de procedimientos novelísticos de composición y estilo» (1999: 156) a los textos periodísticos. Efectivamente, no hay recursos, técnicas expresivas y rasgos de estilo que sean patrimonio de la literatura; sino un elenco posibilidades expresivas disponibles para las distintas prácticas discursivas. Los recursos expresivos son como una paleta de colores amplísima de la que cada autor toma lo que estima pertinente para la composición de su texto.

Hoy en día, no hay duda de las estrechas relaciones entre la Literatura y el periodismo (el arte del reportaje periodístico y el de la narración literaria se prestan mecanismos, herramientas, recursos y estrategias, y con tanta intensidad que Chillón afirma que ambos tipos de texto han ido creciendo de manera simbiótica), y que esas vinculaciones han cuajado en nuestros días en una hibridación conocida como Periodismo Literario; un macrogénero no sólo culturalmente asentado, aceptado, sino de uso creciente.

Ahora bien, conviene hacer dos matizaciones. Por un lado, la literatura ha engendrado muchos de ellos, los ha afinado, les ha dado versatilidad, los ha usado con profusión y, con su inventiva, los ha forzado hasta sus límites. Por otro, 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 que cedieron a la tentación de llenar los «vacíos

informativos» para lograr un mayor efecto estético o dramático. Lamentablemente, no se ciñeron a los acontecimientos, que es sin duda una limitación con respecto a la literatura, pero al mismo tiempo su grandeza.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Chillón, A. (1999): *Literatura y Periodismo: una tradición de relaciones promiscuas* / prólogo de Manuel Vázquez Montalbán, Servei de Publicacions, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Booth, W. C. (1974): *La retórica de la ficción*. Barcelona, Bosch.
- Casado, M. (1990): «Etnolingüística del discurso periodístico», en *RILCE*, 1, V1, 47 a 64.
- Danto, A. C. (1989): *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. Barcelona, Paidós.
- Dennis, E. E. y Rivers, Williams L. (1974): *Other Voices: The New Journalism in America*. San Francisco, Canfield Press.
- Eason, D. L. (1981): «Telling Stories and Making Sense», en *Journal of Popular Culture*, 15:2.
- Fisher Fishkin, S. H. (1985): *From Fact to Fiction. Journalism and Imaginative Writing in America*. Baltimore, The Johns Hopkins Press.
- Ford, E. H. (1958): «The Art and Craft of the Literary Journalist», en G. F. Mott Mott (Ed.): *New Survey on Journalism*, Barnes & Noble.
- Hersey, J. (1980): «The legend on the license», en *The Yale Review*, Autumn, 1-25;
- Jensen, J. (1974): «The New Journalism in Historical Perspective», en *Journalism History*, 2 (1).
- Tuchman, G. (1972): «Objectivity as Strategic Ritual: An Examination of Newsrooms' Notions of Objectivity», en *American Journal of Sociology*, 4, 77.

Weber, R. (ed.) (1974): *The Reporter as artist: A look at the new journalism controversy*. New York, Hostings House.

Wolfe, T. (1984 edición española): *El nuevo periodismo*. Barcelona, Anagrama.