

LA CONDICIÓN DE PERIODISTA

Luis Méndez Asensio • *compilador*

Luis Granowsky • Pilar Franco

Luis Méndez Asensio

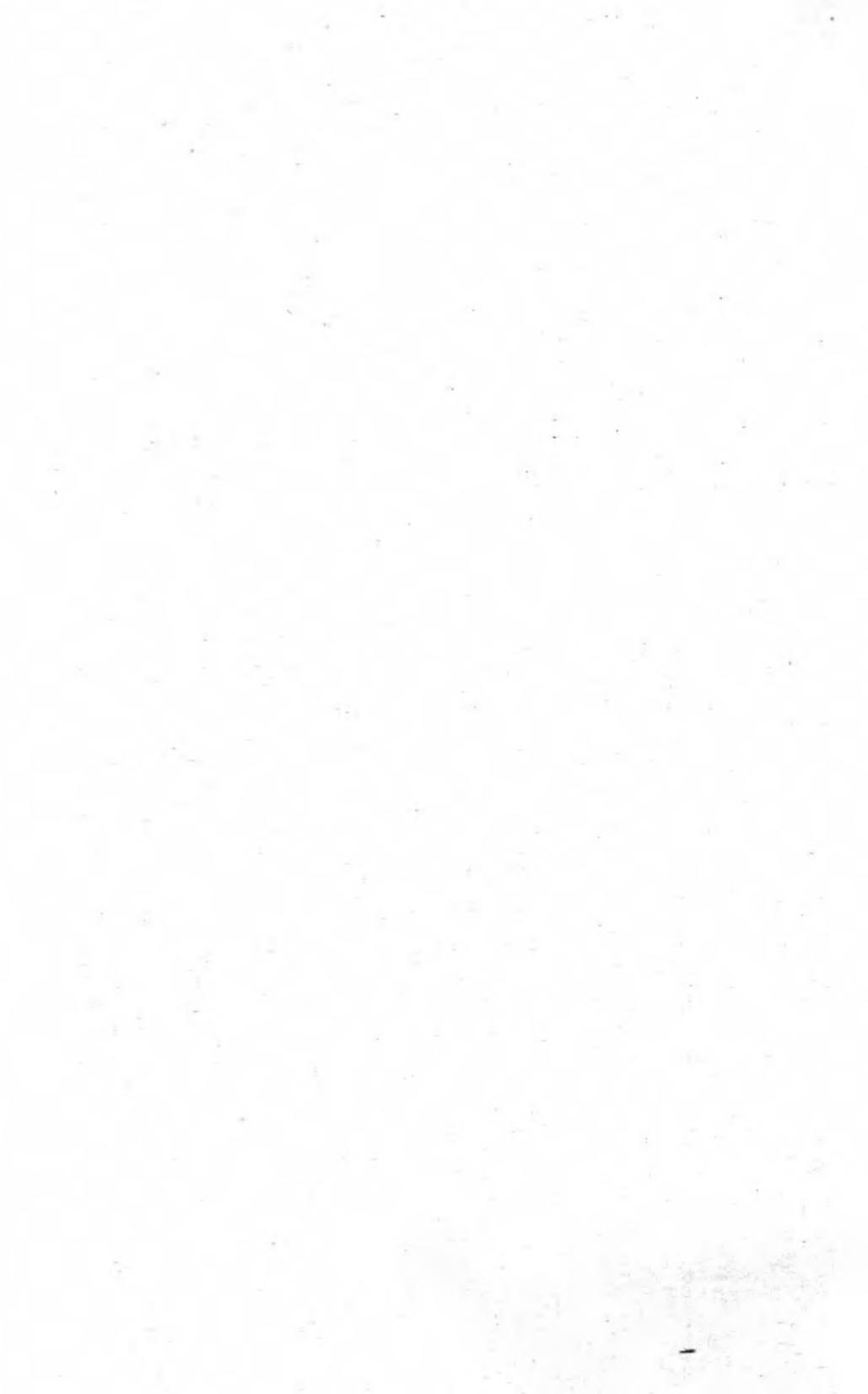
Margarita Pinto • Gustavo García

Eduardo García Aguilar

Olga Behar • Bruce Swansey



Colección Vértices



LA CONDICIÓN DE PERIODISTA

Luis Méndez Asensio,
compilador

Luis Granowsky / Pilar Franco /
Luis Méndez Asensio / Margarita Pinto /
Gustavo García / Eduardo García Aguilar
Olga Behar / Bruce Swansey

PANGEA

Pangea Editores, S.A. de C.V.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO

Portada: Juan Carlos Burgoa y Maia Miret

Edición al cuidado de Hugo Vargas

Primera edición, 1988

© Pangea Editores, S. A. de C. V.

Av. Toluca 811-21

01780 México, D. F.

Esta primera edición
en coedición con Universidad Autónoma
Metropolitana División Xochimilco

ISBN 968-6177-18-3

Derechos reservados conforme a la ley

Impreso en México

Printed in México

Esta edición de 3 000 ejemplares
se terminó de imprimir en noviembre en 1988
en Litoarte, S. A. de C. V.

Ferrocarril de Cuernavaca 683, México, D. F.

Índice

La condición de periodista <i>Luis Méndez Asensio</i>	7
Qué es una agencia de noticias <i>Luis Granowsky</i>	11
Nota informativa <i>Pilar Franco</i>	26
El reportaje <i>Luis Méndez Asensio</i>	36
La entrevista <i>Margarita Pinto</i>	56
La crónica <i>Gustavo García</i>	75
El artículo <i>Eduardo García Aguilar</i>	75
El editorial <i>Luis Méndez Asensio</i>	85
La novela testimonio, nuevo reto del periodista-escritor <i>Olga Behar</i>	101
Nuevo periodismo: los abismos superficiales de la noche <i>Bruce Swansey</i>	117

La condición de periodista

Introducción

La profesión de periodista, como todo oficio con repercusión en la temperatura social, ha sido con frecuencia alabada cuando no acribillada, sobre todo por plumas extrañas al mundo de la información. Sin embargo, el periodista ha sobrevivido con dignidad a los arrebatos entusiastas o acusadores, siempre obediente a dos de las máximas que inspiran a los hombres de la comunicación desde los primeros volantes informativos: tenacidad y recato como valores inherentes a una profesión que exige a los participantes algo más que devoción: *incondicionalidad*.

La apuesta al periodismo es una apuesta de manga estrecha, sin ases escondidos que sacar cuando el juego lo demanda, sin posibilidad de huida cuando la responsabilidad aprieta, con desengaños en tromba, con frustraciones gigantes, pero con los suficientes estímulos como para obligar una y otra vez a la zambullida en la noticia sin pensar en profundidades ni marejadas.

Muy contraria a la imagen que en los últimos años ha circulado sobre el periodista desfacedor de entuertos, derribador de malos presidentes o viajero empedernido con todos los atributos del *bon vivant*, la realidad profesional de cada día desdice todos los mitos para enfrentarnos a una actividad mucho más lineal, sin riesgos físicos, apartada de los grandes banquetes internacionales, rebotante de discusiones que apenas trascienden la sala de redacción, acaso anónima la mayoría de las veces, pero no por ello menos seductora. Estamos deletreando el compromiso con la información, la obligación de *dar cuenta* eficazmente sin que la calidad del suceso determine la valía del periodista. Desde la noticia más trivial, hasta el gran acontecimiento, el periodista se ocupa de la actualidad sin reparar en energías, aunque en última instancia las cualidades y preferencias del profesional en cuestión pongan fronteras a su desem-

peño informativo. Pero siempre, el grado de responsabilidad se otorgará en proporción directa al monto de la experiencia contraída. La profesión periodística, salvo casos muy excepcionales, sólo admite una puerta de acceso: aquella que conduce al novato a la sala de redacción sin mayor deber a futuro que el de la solvencia informativa. Muy pocos entran por la puerta con derechos adquiridos. La fórmula más extendida para alcanzar "privilegios" profesionales es la comunicación del saber periodístico. Y éste sólo se consigue conjugando *tiempo, tenacidad e ingenio*.

Sin embargo y a pesar de que el anonimato se muestra casi como una constante en la profesión del periodista, se ha generado desde hace años una corriente mitificadora que, aprovechando algunos saldos espectaculares —desenlaces informativos precedidos siempre de una labor difícil y muchas veces sórdida, como fue el destape del escándalo Watergate en los Estados Unidos— se ha lanzado poco menos que a la beatificación de cierto tipo de periodismo que, si bien en algunos casos se muestra afortunado por las circunstancias —jamás como recurso último del profesional— no deja de ser la excepción en una profesión plagada de discreciones y apellidos en la sombra y que, además, representa para la mayoría de los colegas un medio de supervivencia como cualquier otro. No obstante esta realidad, que muy poco difiere de la de otras profesiones, también desde el periodismo algunos han empeñado la pluma en referir las múltiples cualidades que deberían acompañar al buen periodista (relación de virtudes cercana a la que se exige para la canonización) e incluso ha invadido terrenos escabrosos planteando una interrogante sublime: ¿nace o se hace el periodista?

Por lo que respecta a las cualidades que debe reunir el periodista, optamos por la recomendación de Emil Dovifat: "El periodista —apunta el teórico— necesita una eficiencia y un amor al trabajo sin desmayo, una percepción clara y penetrante de los acontecimientos, conocimientos fácilmente utilizables, observación aguda y capacidad de lograr una descripción certera, convincente y con un lenguaje eficaz."

Es de valorar esta aproximación de Dovifat a la personalidad del periodista, cuando es tan común el abuso a la hora de reseñar cualidades en un profesional que, la mayoría de las veces, se ve ampliamente desbordado por las recomendaciones santorales que algunos hacen sobre el papel con relación a una actividad que se practica con muchas menos virtudes de las que se demandan, sin que por ello se resienta la soltura periodística.

En cuanto a la duda sobre el nacimiento o la hechura del periodista, hay muy poco que decir. La condición de genio, en esta

profesión, no es algo que se valore *a priori*, aunque existan colegas muy destacados, intelectualmente hablando. Más bien es la práctica cotidiana, el tesón y los reflejos que despierta el propio ejercicio laboral, los que aportan un porcentaje suficiente para que el profesional se desenvuelva con la eficacia debida. Por supuesto, los habrá más aptos para el aprendizaje, como en toda empresa humana. Pero esta aptitud no se basta por sí sola. Necesita ser plasmada, contrastada día con día y, muchas veces, incluso retenida en aras de la ponderación. La dotación genética muy poco tiene que hacer en una profesión cuyos resultados se revalidan casi por principio y en la que no se necesita inspiración artística alguna para ser desempeñada con generosidad. La tenacidad, la amplitud de criterio, la observación y una rápida digestión de la actualidad, junto a las naturales aptitudes para llevar a cabo cualquier labor especializada, son cualidades más que suficientes para comenzar el orbitaje en torno al periodismo, con independencia de las ambiciones futuras que cada cual se administre. A estas alturas de la profesión, plantear la disyuntiva sobre el origen del *ser periodista* se nos antoja una perogrullada solemne, ni siquiera abordable en tertulia de cantina. Cuando la inmensa mayoría de los colegas, como es el caso, se han ido haciendo con la profesión a golpe de tecla o de micrófono y, muchas veces, sin preparación académica previa, huelga adelantar una cuestión que la propia inercia laboral desmiente desde el instante en que todos los periodistas se han labrado en los humos de la redacción, más allá del signo zodiacal que los ampare. Hablamos de condiciones profesionales, no de bendiciones.

Sin embargo, el propósito de este libro no es el de rebatir las apreciaciones sobre la naturaleza del periodista (*subespecie de hombre de letras*, dijo alguno de nuestros mayores, *titán de la comunicación*, dice alguno que otro contemporáneo) y sí el de familiarizar al lector en general y al estudiante de periodismo en particular, con una profesión cuyo ritmo intestinal seduce mucho más que los ricos escaparates fabricados por algunos en los últimos años. Y esta tentativa de acercamiento a una actividad que consideramos entrañable, la realizamos a través de la radiografía de aquellos instrumentos que permiten al profesional incursionar en la actualidad, tratar la realidad informativa para hacerla asequible al gran público. Nos referimos a los géneros periodísticos, a *esas diferentes modalidades de la recreación informativa pensadas para su inclusión en cualquier medio de comunicación colectiva*. Y lo hacemos de manera distendida, desdoblado cada género para hacerlo más transparente, partiendo de una clasificación que hemos creído conveniente

para una mejor comprensión, previo adelanto de los pormenores laborales del medio que consideramos constituye la mejor escuela del periodista: la agencia de noticias, y con un capítulo final, también excepcional, en el que se aborda el fenómeno del *nuevo periodismo* como una alternativa contemporánea de entender cierto trabajo informativo. Sin mayores pretensiones, desde el simple compromiso con la información, cada cual con su estilo y talento, todos periodistas, emprendimos la tarea de descifrar el código de nuestra profesión.

Sólo queda aclarar que los ejemplos que acompañan a los trabajos del presente libro, no pretenden ser muestras del buen hacer periodístico. Deben ser considerados, sin más, como aportaciones de cada uno de los autores y acaso como ejemplos que pueden servir de guía a todos aquellos que se acerquen a este libro. El hecho de que esos textos salgan de la pluma de los mismos autores sólo pretende dar mayor credibilidad a la labor de los que participan en *La condición de periodista*.

Luis Méndez Asensio

¿Qué es una agencia de noticias?

Luis Granowsky

El funcionamiento, la estructura y los objetivos de una agencia de noticias constituyen un capítulo aparte dentro de las técnicas periodísticas y, a su vez, también un especial género redaccional, un particular modo de reportear e informar.

Entre las internacionales —las nacionales tienen algunas otras características— hay cinco tipos de agencias: las privadas (como las norteamericanas Associated Press, AP, y United Press International, UPI, o la inglesa Reuter); las estatales, que dependen del gobierno del país en que tienen la sede, como la española EFE o la cubana Prensa Latina; las que tienen participación privada y estatal; las “alternativas”, que contextualizan la información y lo hacen con un marcado sesgo ideológico, como Interpress Service (IPS); y las multilaterales, en las que participa más de un gobierno, como la Agencia Latinoamericana de Servicios Especiales de Información (ALASEI).

Son escasas, empero, las que tienen una cobertura informativa en todo el mundo. De entre ellas trabajaremos sobre todo con el ejemplo de la Agence France Presse (AFP), que no difiere en gran medida del de las restantes, aprovechando su característica de combinar la participación de capital estatal y privado.

Funcionamiento interno

La AFP tiene una masa de capital aportada esencialmente por la prensa escrita francesa —a través de sus organismos empresariales— y el Parlamento (es decir, son los representantes de todos los sectores populares y no sólo el gobierno quienes tienen alguna injerencia en la agencia) que, a su vez, tiene mayoría en el Consejo de Administración, en el que también par-

ticipan representantes del personal. El Consejo designa al presidente-director general, aprueba o no sus políticas económicas; sus proyectos de expansión, las innovaciones técnicas, los criterios periodísticos y la gestión comercial.

Desde el punto de vista periodístico, la cúspide de la pirámide pertenece a la Dirección de la Información y, más abajo, a la Jefatura de Redacción, que conjuntamente supervisan el trabajo en cualquiera de las 150 oficinas distribuidas en unos 130 países. En el peldaño inferior funcionan las jefaturas de los servicios en los distintos idiomas (inglés, francés, español, árabe y alemán), que cubren las regiones en las que se utiliza cada una de esas lenguas. Paralelamente funcionan distintos servicios especiales —deportes, economía, documentación, técnica, fotografía, magazines, etcétera), en una escala similar a los departamentos que escapan al ámbito periodístico, como personal, administración, contabilidad, etcétera.

Finalmente, también en la central, existen los *desks*, en los que correctores y traductores —que son también periodistas— son los encargados de distribuir a lo ancho y a lo largo del mundo la información recibida desde cada oficina. Cada *desk* tiene un jefe central y jefes de turnos que resuelven la urgencia de retransmitir una información y supervisan a los periodistas, que además de la labor de traducción y corrección producen información para cada área.

En el exterior, las 150 oficinas tienen un casi idéntico sistema de funcionamiento y similares tareas para su personal; un director, que supervisa y centraliza todos los aspectos laborales; un encargado comercial; uno técnico; personal administrativo y auxiliar y un cuerpo redaccional y de reporteros gráficos cuya amplitud varía según las características de cada país. Así, por ejemplo, en México operan tres redactores en tanto en Estados Unidos lo hace una veintena y en Honduras sólo uno.

Cada información producida en una oficina es enviada a la central, donde se evalúa la urgencia de su distribución —también puede desecharse—, se corrige y se envía para uno, varios o todos los idiomas, lo cual depende de la importancia de la noticia y del interés que ella puede tener en determinada área. Así, la visita a México de un alto funcionario coreano, enviada en español a la central, puede ser sólo reproducida en inglés para Extremo Oriente, mientras que una variación importante en el precio del petróleo mexicano será traducida a todos los idiomas y distribuida en todas las regiones.

Existen además direcciones regionales que descentralizan el trabajo de la oficina central, entre ellas Tokio (que abarca todo el Extremo Oriente), Washington (toda América) y El Cairo, que

supervisa la labor periodística en el mundo árabe.

Actualmente, las grandes agencias tienden a descentralizar su funcionamiento dando cada vez mayores atribuciones a sus direcciones regionales, algunas de las cuales ya operan "informativamente" y otras lo harán en un futuro próximo. Operar informativamente significa que una dirección regional —o subsección— reproduce de inmediato las informaciones de su área y a su vez determina cuáles se enviarán a la central, desde donde se emitirán a otras regiones.

Esta descentralización favorece otra política de las grandes agencias, que es la de "regionalizar" la información. Partiendo del supuesto de que en una determinada área —Latinoamérica, por ejemplo— interesan más las noticias producidas en esa zona que en otra región del mundo, la selección de la información que recibirán los latinoamericanos en lo referente a Europa o África será determinada por los criterios políticos de selección de cada central de agencia.

Algunas de estas características pueden variar según la importancia de cada país o áreas. Así, por ejemplo, en Brasil hay tres oficinas (Brasilia, Río de Janeiro y San Pablo), cada una con su dirección y su propio personal aunque a su vez dependen de una de ellas, en este caso Río. En cambio, en otros países, generalmente los más pequeños, la AFP está representada por una sola persona que se ocupa tanto de los aspectos periodísticos como comerciales.

Los ingresos de una agencia provienen de la venta de sus servicios, divididos de tres maneras: general, por el que al cliente se le instala una máquina a través de la cual recibe toda la información que la central proporciona; especial, cuando se brinda sólo un tipo de información —económica, deportiva, notas de color, grandes reportajes—; y fotografía. El precio del servicio brindado depende de su costo, del potencial y de la utilización que hará de él cada cliente: por ejemplo, pagan precios distintos una embajada o una institución oficial, que reciben el servicio para uso interno, que una cadena de televisión o un *holding* de periódicos que harán uso público de la información recibida.

Corresponde aquí decir que con pocas excepciones —una de las cuales es Reuter— las agencias producen pérdidas económicas. Los ingresos no compensan los gastos de personal, de equipos y especialmente de telecomunicaciones, que requiere una constante investigación e inversión para la renovación técnica.

Esto también explica que la existencia de las agencias internacionales no se justifique como negocio —como sí ocurre con

un periódico, una emisora radial o un canal televisivo— sino por intereses políticos en difundir determinado tipo de información de una determinada manera para, a su vez, influir en determinados ámbitos.

Esa necesidad de influencia explica, por ejemplo, la existencia de agencias como Nueva Nicaragua, de un alto costo económico para el gobierno de ese país pero que, a cambio, le permite dar su propia versión de los hechos que ocurren en el país centroamericano intentando no depender de las agencias internacionales más poderosas. En el caso de las estatales se combinan además la intención de difundir información del país de origen (un ejemplo sería la soviética Novosti) con la de brindar a los medios de comunicación de ese país una visión “nacional” —marcada por un claro perfil ideológico— de lo que ocurre en otros lugares del mundo. Con idéntico criterio fue también creada la española EFE durante el régimen franquista. En el caso de las multilaterales, que generalmente combinan a varios gobiernos de una misma región, los objetivos son relativamente similares, aunque su nivel de difusión actual no les permite competir con las grandes agencias internacionales.

Trabajo periodístico

El trabajo periodístico de una agencia tiene la particularidad de la no especialización que se da habitualmente en un periódico, ya que los periodistas deben cubrir absolutamente cualquier información que merezca ser difundida y requieren, a su vez y para ello, no sólo un alto grado de cultura general sino también de un preciso conocimiento de lo que ocurre en todos los ámbitos del país en que trabajan.

Las informaciones que envía cada oficina de una agencia a su central deben cumplir con un requisito clave: interesar fuera del país en que se produjeron. El incendio de un restaurante de la ciudad de México, aunque no se registren víctimas, merecerá amplio despliegue informativo y fotográfico en un periódico capitalino, pero no significará nada para un lector de Colombia, China o Bélgica y ninguna radio del orbe interrumpirá sus programas para dar tal información. Inversamente, la rotura de un ligamento de Maradona será una noticia difundida casi sin excepción por las secciones deportivas de todos los periódicos del mundo.

Sin embargo, la gama informativa que debe cubrir una agencia es amplísima justamente por la diversidad de clientes y países que abarca. El desarrollo y la amplitud de la cosecha de café

en México y el volumen posible de exportación será una información que quizás sólo la utilicen, en Latinoamérica, algunos abonados colombianos, costarricenses y brasileños de la agencia (todos ellos, también, países exportadores de café); como para ellos es vital recibir rápida y correctamente esa noticia, la oficina local deberá esmerarse y apresurarse por brindársela.

Espectáculos, cine, teatro, economía, deportes, política, violencia, curiosas, materias primas, música, cultura, congresos, relaciones bilaterales, diplomacia, religión, terrorismo, enseñanza, salud y ecología, son sólo algunos de los temas más frecuentemente tratados por las agencias porque, a su vez, son los que más interesan en todos los países del mundo.

Esta amplitud explica también la diversidad de fuentes que tienen que utilizar los periodistas de una agencia para su labor informativa. Entre esas fuentes se incluyen corresponsales locales (en las ciudades del interior del país), las oficiales, los periódicos, las entrevistas, las conferencias de prensa, los organismos empresariales o sindicales, las federaciones deportivas y, muy especialmente, contactos y relaciones personales de cada corresponsal. Estas últimas "fuentes", que generalmente se mantienen en el anonimato en la información, deben ser las que permitan al periodista no sólo primicias sino también poder contextualizar hechos aislados y estar preparado para situaciones que ocurrirán en un futuro próximo.

De acuerdo con su importancia, la información procesada en cada oficina puede o no ser supervisada por el director de la misma. Se envía a la central y ésta puede corregir el estilo, pedir aclaraciones (cifras, fuentes, hechos) y si no las requiere o una vez que hayan sido satisfechas, se distribuye. A la inversa, ocasionalmente la central solicita que se elabore determinado tipo de información en una oficina local (por continuar con el mismo ejemplo, a raíz de alteraciones en el mercado mundial de café podría ocurrir que la dirección central solicite un análisis de su repercusión en México, o reacciones o comentarios de funcionarios mexicanos, etcétera). La jefatura de información, por su parte, puede considerar en ocasiones que una información mandada desde una oficina requiere de ampliación, para uno o todos los idiomas en que se trabaja y solicitarla directamente o, por ejemplo, en el caso de una tragedia aérea, completar la nota desde la central con una cronología de accidentes de aviación.

Cuando una información llega a la central se ubica en una "fila de espera" en la que permanece hasta que llega a ser revisada por uno de los jefes de turno, que a su vez la envía a un periodista-corrector con una "orden de salida", dependiente de

la importancia de la noticia y de la densidad informativa que en ese momento atravesase el servicio. Así, una nota sobre el éxito de una película puede demorar varias horas en ser distribuida si ese día hay un atentado contra un jefe de estado

Sin embargo, cada agencia tiene un tipo determinado de codificación para enviar las informaciones desde cada oficina, que establece normas de prioridad y como tales son recibidas y respetadas en la central. Una nota con la aclaración de "urgente" automáticamente se ubica por encima de las "normales" en la fila de espera, de manera que más rápidamente llega al jefe de turno y éste la deriva de inmediato. Igualmente, si su aclaración es "boletín" superará en prioridad a las urgentes y las normales. Finalmente, algunas de las centrales tienen un sistema electrónico por el cual si reciben una información calificada de *flash*, que se supone remite a hechos de suma trascendencia en cualquier parte del mundo —la muerte del presidente de Estados Unidos, por ejemplo—, todas las computadoras suspenden su servicio para poder darle salida de inmediato.

En un flash se anuncia sólo un hecho oficial de extrema importancia y, por ejemplo, en el caso de la AFP, se utiliza sólo un máximo de diez palabras, justamente para dar lugar al movimiento electrónico en la central. Esa información, en función de su rapidez, no lleva título y sólo se indica su lugar de origen. Un ejemplo es el dado en junio de 1982 al finalizar la guerra entre Gran Bretaña y Argentina: "Buenos Aires. Alto al fuego en las Malvinas. Oficial." El requerimiento de velocidad, en estos casos y como total excepción, obvia el dar la fuente de la información, lo cual deberá ser posteriormente explicado y justificado en las notas posteriores al flash. Otros ejemplos de flashes en los últimos años fueron las finales de los campeonatos mundiales de fútbol, los asesinatos de Indira Gandhi y Olof Palme, la muerte del albanés Enver Hoxha.

En realidad, la utilización de sistemas electrónicos y la existencia de prioridades para apresurar la distribución de la información no hace más que a una cuestión en las agencias, especialmente de prestigio: cuál llega primero a sus abonados con una noticia. Ese prestigio no debe concebirse como un mero acto de propaganda ya que superar a la competencia abre para una u otra agencia el camino a nuevos clientes; si una emisora radial demora diez minutos más que otra en dar una información masiva (por ejemplo un atentado al papa) porque la agencia a la que está abonada demoró otros tantos minutos, sentirá dañado su prestigio informativo y puede suponer que verá reducido su auditorio e incluso, a largo plazo, su número de anunciantes.

Pero también juega otro elemento tan importante como el prestigio en la cuestión de la premura y es la variabilidad de horas de ediciones radiales o televisivas y de cierres de periódicos que una agencia debe atender a lo largo del mundo. Cualquier suceso importante producido en la medianoche de un país sudamericano alcanzará los horarios de cierre de un periódico mexicano y la agencia que más velozmente lo transmita será también la que mejor sirva a ese cliente: en caso de noticias trascendentales, también, su inclusión o no en un periódico podrá determinar, al día siguiente, el número de ejemplares vendidos.

Por tomar un ejemplo ya citado, la muerte de Indira Gandhi arribó a México a las dos de la madrugada y apenas algunos periódicos alcanzaron a incluir breves líneas en su primera plana, pero en Tokio eran las 13:00 y su cobertura fue mucho mayor. Esa amplitud de clientes y horarios que debe atender una agencia establece también criterios en los envíos, ya que se requiere adaptar el trabajo diario a esas necesidades: si un ministro japonés visita México, el trabajo de la agencia estará también condicionado por las diferencias horarias con Tokio y cómo hacer para que los periódicos reciban noticias a tiempo para incluirlas en sus ediciones y no que les lleguen cuando éstos están ya en proceso de cierre.

La prioridad por la rapidez es una de las claves de las agencias y de los periodistas que en ellas trabajan, y así ha sido siempre. Al respecto, bien vale una anécdota. Cuando en 1945 se hizo en Nuremberg el juicio a los criminales de guerra nazis, los periodistas que cubrieron el evento —que duró varios meses— tenían a su disposición teléfonos que, para utilizarlos en comunicaciones internacionales y así comunicarse con sus centrales, debían inevitablemente pasar por la operadora: no eran aún épocas de discado automático. De manera que uno de los corresponsales de una agencia europea se dedicó, un mes antes de que se dictaran las sentencias, a enamorar a la telefonista: invitaciones a cenas y bailes, sonrisas y amabilidad le abrieron la puerta y, obvio, logró su preferencia. Conclusión: cuando se emitieron las sentencias fue el primero en comunicarse con su central y “ganó” por más de 35 minutos de diferencia a las demás agencias. Aquel “triumfo” significó para esa agencia el prestigio de que en casi todo el mundo el hecho fue festejado —o llorado, según el caso— citando su nombre y las radios y televisiones anunciaban en todos los idiomas que “. . . según la agencia (. . .) las sentencias son las siguientes. . .”.

Esa premura por comunicarse fue también la que impulsó a la innovación de los medios tecnológicos, y ahora pueden bas-

tar tres o cuatro minutos para que una información de una cuartilla se emita desde un país, llegue a la central y desde ella alcance cualquier rincón del orbe.

Los "boletines" y "urgentes" están también destinados sobre todo a radios y televisiones, son de entre uno y tres párrafos y anticipan una información más prolongada que ampliará lo contenido en esas palabras. En cada caso, como siempre, se depende de la importancia del hecho y de la urgencia de su distribución: que México decida subir o bajar en varios dólares el precio de su petróleo merecerá un boletín, en tanto que una pequeña reducción en su volumen de exportación justificará un urgente.

Hay, finalmente, una variable más en el método de trabajo agencial, que son las notas de análisis. Así, en el ejemplo del alza o baja leve del precio del petróleo mexicano, se enviará un urgente al que sucederá una nota de ampliación del hecho y, posteriormente, un análisis de lo que ello significa para la economía del país, en qué contexto internacional se produce, recordatorios de anteriores precios y cifras, etcétera.

Estilo periodístico

Sean cuales fueran los temas que se traten, los despachos de una agencia deben reunir cinco características que otorgan a todos ellos similares pautas de redacción; ser exactos, rápidos, interesantes, breves y completos. En lenguaje periodístico, esas premisas deben contribuir a un mejor poder de síntesis, a la capacidad de escribir la mayor cantidad de información en la menor cantidad de espacio posible.

Sin embargo, y aunque luego profundizaremos en cada uno de estos aspectos y cómo funcionan en una agencia, conviene citar otros elementos que distinguen el trabajo agencial de un periódico o una emisora. Entre ellos citaremos la selección y valoración de una noticia, el buen uso del lenguaje utilizado, la explicación del hecho y la objetividad.

Como una agencia internacional no trabaja para los medios del país en que se produce la información sino para los restantes clientes del mundo, la selección de un hecho pasa por la difusión que pueda tener mundialmente y, por lógica, también por su importancia interna. La muerte accidental de la esposa del alcalde de una ciudad merecerá un amplio despliegue en periódicos locales, pero difícilmente será publicado por los de otro país. Inversamente, una variación leve en los precios del petróleo quizás merezca poco espacio en México, pero una agencia deberá dar amplia información, destinada a los países produc-

tores y consumidores. En ocasiones, obviamente, la importancia es compartida tanto nacional como internacionalmente; la designación de un nuevo secretario de Relaciones Exteriores sería un buen ejemplo.

De todas maneras, el redactor de una agencia está obligado no sólo a valorar y seleccionar una noticia, sino además a tener presente en cuáles áreas del mundo puede tener mayor o menor interés y en cuál contexto internacional se produjo, lo que obliga también a jerarquizar cada información. Así, por ejemplo, una modificación en la tradicional postura mexicana sobre Centroamérica será rápidamente "seleccionada" para ser emitida al resto del mundo, "valorada" por el periodista en sus alcances internos y externos y por último "jerarquizada" dentro del contexto informativo de la oficina: se intentará conseguir reacciones, se darán antecedentes y causa del hecho, se deberán explicar los porqués de la modificación, se contextualizará para explicar sus posibles consecuencias en el ámbito regional y continental, etcétera.

Al mismo tiempo, la reputación de una agencia depende en gran medida de la imparcialidad y la objetividad de las noticias que distribuye. La premisa fundamental de esta seguridad descansa sobre la fuente de la información, que obligatoriamente debe ser citada en cada despacho; pero la objetividad incluye que en cada cable la agencia proporcione *sólo información*, aunque en ella se recojan opiniones de uno o varios personajes vinculados al hecho. "Las agencias no opinan, hacen opinar", reza un viejo adagio aplicado desde hace más de un siglo. Pero la objetividad no debe ser confundida con la "frialidad" en la información, sino en la proporción de la mayor cantidad de datos posibles que lleven al lector a deducir por sí mismo su interpretación del hecho: si en una información sobre sueldos que un gobierno aumentó en un 20% se agrega que la inflación fue del 80%, la nota seguirá siendo objetiva pero brindará más elementos de análisis para interpretar el hecho. Lectores de otro país que estén de acuerdo con la restricción salarial darán su beneplácito al gobierno citado en tanto que quienes pretendan mayor poder adquisitivo para los salarios se inconformarán con la medida: nuevamente, la agencia no opina, hace opinar.

Ese aprecio por la objetividad exime también a una agencia de cualquier tipo de compromiso con personas o instituciones que pudieran tener un medio local: la crítica o la denuncia de un hecho no se evita jamás en una agencia, sean quienes fueran los afectados. Para una agencia no hay acontecimientos que deban realizarse o disimularse, sean gubernamentales u opositores, sino hechos de los que debe informarse porque son noticia.

Al igual que para valorar la trascendencia de una noticia, una agencia debe utilizar un lenguaje claro y que sea fácilmente interpretable en cualquier país del mundo, no sólo por su redacción sino, muy especialmente, por las palabras utilizadas. Un despacho no puede de ninguna manera incluir modismos o palabras del argot de un pueblo que no puedan interpretarse por cualquier otro que utilice el mismo idioma: sin llegar a ser académico, el lenguaje debe ser lo más ortodoxo posible para que sea comprendido y para que no induzca a errores. En el caso del español, el diccionario de la Real Academia es un elemento indispensable en el escritorio de todo periodista de agencia.

La riqueza en el lenguaje facilitará que la información sea concisa (sobre lo que profundizaremos más adelante) y se utilicen sinónimos y expresiones acertados para definir fácilmente cualquier situación. Pero también, la certeza en el uso de cada palabra y su real significado, puede impedir adoptar posturas o cometer errores que comprometerían a la agencia por la forma de dar una noticia: si gubernamental y oficial son sinónimos para calificar, por ejemplo, una resolución tomada por el gobierno, no son equivalentes para definir al partido en el poder, que si bien maneja al gobierno no representa en cambio al estado, vale decir que no es oficial.

En una agencia, esa precisión en el uso de cada palabra debe extenderse a todos los aspectos de la información: los nombres propios, la ubicación de una ciudad respecto a la capital del país, la utilización de siglas después que se dio el nombre completo de un organismo, el cargo de cada persona citada en una nota y hasta el uso de comillas. En una redacción que se precie de tal, el entrecomillado debe responder a lo dicho por una y sólo una persona, debe haber certeza de que dijo exactamente esas palabras y no otras y jamás adjudicarse a alguien frases que sean "cercanas" a lo que en realidad dijo.

Hablábamos antes de la síntesis como base esencial del trabajo redaccional en una agencia. El periodista tiene que tener la capacidad de resumir en un máximo de entre 30 y 45 palabras las respuestas a las famosas seis preguntas: qué, quién, cómo, cuándo, dónde y por qué. A esas respuestas debe agregarse —y especialmente en el primer párrafo— otra cuestión esencial, cuál es la fuente que proporcionó la información. Ese primer párrafo debe reunir todos esos requisitos mucho más especialmente en una agencia que en otro medio informativo, porque es el que verá el jefe de turno en la central y en base al cual otorgará o no urgencia a la difusión de la información; será también por el que se guiarán locutores de radio y televisión para determinar si interesa al auditorio y, si así es, prolongar

su lectura; y se orientarán también los editores de cada sección de un periódico por iguales motivos.

Un ejemplo de este poder de síntesis podría ser el siguiente: "Un avión iraní (quién) bombardeó (qué) hoy (cuándo) la ciudad de Bagdad (dónde) con explosivos expansivos (cómo) en represalia a una acción similar de Irak (por qué), pero no se produjeron víctimas, según las autoridades iraquíes (fuente)." Como se puede observar, exactamente en una treintena de palabras se dio cabida a todos los elementos fundamentales de la noticia; otros, como de cuál base despegó el avión, si volvió indemne a ella, si hubo respuesta iraquí, a qué hora fue el ataque, si destruyó o no viviendas, si hubo o no pánico en la población, etc., aunque importantes son también secundarios e integrarán los siguientes párrafos de la nota.

Hagamos un paréntesis y analicemos otros aspectos de ese párrafo. No hay palabras usadas inadecuadamente, ninguna que no corresponda a un español "puro", no se repiten vocablos, es de fácil y breve lectura, la conjugación de los verbos es homogénea y la única "deducción" que debe hacer el oyente o lector —pero que se desprende implícitamente— es que Bagdad es una ciudad iraquí: cumple con todos los requisitos que anteriormente citábamos.

En un noticiario radial o televisivo la lectura de este párrafo bastará para dar al oyente todos los elementos importantes y, si el hecho fuera de trascendencia real, centraría su atención para cuando continúe su lectura. Igualmente, esa síntesis atraerá la atención de cualquier editor o jefe de política internacional de un periódico o, siguiendo con el ejemplo, de los encargados de análisis de una cancillería árabe.

Utilicemos ahora el mismo hecho para apreciar la diferencia con una entrada mal redactada o que no cumple con los requisitos citados: "La capital iraquí sufrió hoy un breve bombardeo por parte de un avión enemigo, pero rápidamente la normalidad volvió a sus calles." Las interrogantes abundan: ¿cuál es la nacionalidad del enemigo? ¿Fue breve de 5 o de 30 minutos? ¿Por qué se produjo el bombardeo? ¿Cómo se llama la capital iraquí? ¿Cuál es la fuente de la información? ¿Qué ocurrió cuando en las calles hubo "anormalidad"? Además, aunque se disimule en el texto, se utiliza un término que da característica de "obviedad" a la información. Nos referimos a la palabra "enemigo": ¿acaso alguien va a pensar que una ciudad puede ser bombardeada por un avión de un país "amigo"?

Pero además de lo estrictamente periodístico, otro de los defectos importantes de esta última entrada es que no tiene en cuenta una cuestión que en una agencia es muy importante: el

lector u oyente del cable debe ser siempre considerado como una persona que *por primera vez* oye hablar del tema. Aunque parezca obvio que tras ocho años de guerra todo el mundo conozca algo, al menos, de la guerra entre Irak e Irán, tal supuesto no es válido para una agencia. Por algo afirmábamos antes que el receptor del cable debía “deducir” que Bagdad es una ciudad iraquí.

Finalmente, debe tenerse en cuenta que poder de síntesis y brevedad no sólo no son sinónimos sino que incluso a veces son antagónicos: las siete palabras menos utilizadas en el segundo ejemplo de entrada, aunque abreviaron el texto no redundaron en mayor calidad ni conocimiento y no es cierto que la síntesis haya sido mejor, fue peor.

La respuesta eficaz a las seis preguntas y el nombre de la fuente de la información deben ser proporcionados por una agencia, cualesquiera sean los temas que se traten aunque, por supuesto, hay a veces ligeras variaciones, especialmente en la fuente, que en ocasiones no es necesario citarla: en ningún país del mundo alguien va a reclamar quién aseguró que el resultado de un partido de fútbol fue tal o cual, o que en una actuación un cantante interpretó tales o cuales canciones.

De alguna manera hemos visto en los ejemplos de entradas la primera de las bases del trabajo redaccional, que es escribir *la noticia*. Aunque en la práctica sí ocurre, formalmente una agencia no debe opinar, sino sólo informar: la esencia de su ser son las noticias y los restantes elementos (su descripción, su explicación, su motivación) son secundarios.

Todos estos criterios son también válidos para las agencias nacionales aunque éstas, lógicamente, ponen su acento en los acontecimientos que ocurren dentro del país y no deben preocuparse del interés o repercusión internacional de esos hechos. Sin embargo, exactamente iguales que para una multinacional deben ser los requisitos redaccionales, de fuentes, de entradas y de objetividad.

A las cuestiones ya tratadas sobre las entradas de la información, falta una que es primordial en las agencias: el buen manejo del sujeto y del predicado y de la noticia en sí misma. Una entrada gramaticalmente correcta puede, sin embargo, “esconder” la noticia hasta el final del párrafo y ocasionar que su interés demore en descubrirse —y debe recordarse siempre la cuestión de la rapidez— o incluso no descubrirse nunca. Un ejemplo típico sería el siguiente: “El rey Juan Carlos I de España dictó esta mañana un decreto, ante la caótica situación social que vive el país, por el que disuelve el Parlamento y convoca a nuevas elecciones.” Tal como dijimos gramaticalmente es

adecuada, se hace un correcto uso del sujeto y del predicado, pero el "error" estriba en que la noticia se halla al final del párrafo. Desde el punto de vista del interés que se quiere suscitar, se deberían invertir los términos: "La disolución del Parlamento español y la convocatoria a nuevas elecciones fue ordenada esta mañana mediante un decreto por el rey Juan Carlos I, en atención a la caótica situación social que vive el país."

La cuestión de la fuente que da la información también debe ser considerada entre las primordiales de una agencia. Todo despacho debe indicar la fuente de información, ésta debe ser lo más precisa posible y las apreciaciones, comentarios o juicios de valor provocados por la noticia, deben tener una fuente de la misma confiabilidad que aquella que avala la información primaria.

Cuando una agencia transmite información que "alguien" le proporciona —salvo casos aislados, como ejemplo de los cuales podría citarse el de que un corresponsal presencie un hecho— ese "alguien" debe ser debidamente identificado. Incluso, en muchas ocasiones, la credibilidad de una información debe ser contrastada a pesar de contar con una fuente. El portavoz de la presidencia, por ejemplo, puede anunciar que ha habido un atentado contra el presidente y ésa es una fuente suficientemente creíble y válida como para que la agencia la cite y divulgue de inmediato la información; pero si esa misma noticia la brinda una emisora radial, la envergadura del suceso obliga al periodista a confirmar que efectivamente ha ocurrido. En todo caso, jamás puede anunciarse el atentado sin precisar quién brindó esa información.

La rigurosidad de la fuente asegura al periodista diversas ventajas, entre ellas que no podrá ser desmentido, que los hechos ocurrieron tal como él los describió y, sobre todo, que en cualquier país donde se utilice esa información la credibilidad descansa en la fuente y no en la agencia. En el ejemplo utilizado, si la presidencia asegura que el atentado fue a balazos y luego se establece que no fue a balazos, la responsabilidad de la primera versión recaerá en el organismo oficial y no en el redactor ni en su agencia.

Esto debe ligarse a que el prestigio de una agencia está basado en la credibilidad de las informaciones que proporciona, más aún que en la velocidad de su difusión o en la forma de redactarlas. Cuando agonizaba el presidente electo brasileño Tancredo Neves, una agencia informativa difundió su muerte días antes de que se produjera, porque un despacho preparado para tal ocasión, fue enviado a todo el mundo por error, en vez de ser enviado a la memoria de la computadora: varios par-

lamentos interrumpieron sus sesiones en homenaje al “difunto” —que seguía vivo— y hasta llegaron a enviarse telegramas de pésame —que también ya estaban preparados— al gobierno brasileño de países amigos. Al margen del lastimoso papel hecho por tal agencia en ese momento, también demostró el grado de credibilidad del que goza, al no sufrir menoscabo alguno en su reputación.

Hay casos, sin embargo, en que las fuentes pueden pedir explícitamente no ser citadas y el periodista estará obligado a cumplir con ese requisito, aunque también a contrastar la versión que le fue proporcionada. Un funcionario puede anticipar una medida oficial que va a adoptarse pero su nombre no podrá ser escrito: la información que el redactor elabore deberá tener un sentido de condicionalidad porque no ha ocurrido, porque podría no llegar a ocurrir y porque no se puede identificar la fuente. Así, por ejemplo, debería redactarse que “la actual situación económica podría obligar al gobierno mexicano a decidir en los próximos días una nueva devaluación de la moneda. . . , según aseguraron altos funcionarios de la Secretaría de Hacienda que requirieron el anonimato”.

Además del tema sobre las fuentes, la precisión en las citas y la correcta adjudicación de las mismas otorga mucha mayor claridad a la nota y en este aspecto las agencias son especialmente cuidadosas. En una información de reacción de los partidos opositores a una medida gubernamental pueden condensarse conceptos cuando éstos son unánimes (por ejemplo críticos), pero si se selecciona una frase dicha por uno de los partidos no deberá adjudicarse a todos: el lector sabrá qué piensa la derecha y la izquierda y ninguna de las organizaciones podrá protestar por una frase que efectivamente no había vertido.

El tipo de trabajo que se realiza en una agencia de noticias requiere y forma, a su vez, determinado tipo de periodistas, capaces de dominar no sólo su profesión sino también el mundo de la automatización que día a día se impone en los mecanismos de transmisión. Son periodistas que actúan como “cazadores solitarios”, sin una especialidad determinada, buscando la noticia que distinga su trabajo y a su agencia; sin más ayuda que su conocimiento, su archivo, su memoria, su intuición, su propia visión de la realidad.

Finalmente, este breve resumen del trabajo agencial requiere un párrafo aparte: el privilegio ético y moral de los periodistas por carecer de compromiso con cualquier sector social, político o económico del país en que desarrollan su labor; el único

compromiso es informar y hacerlo de la manera ya señalada páginas atrás.

Tal privilegio tiene también un precio y es el de la responsabilidad personal en cada paso del quehacer periodístico, que concluye con la difusión de una información en múltiples países y cuyos efectos de reproducción son siempre incalculables.

Nota informativa

Pilar Franco

Para obtener una información, el reportero puede muchas veces convertirse en actor de los hechos. Ejercer de mesero, vendedor ambulante, chofer o lavacoches, renunciando temporalmente a su identidad, son prácticas que en ocasiones no le vienen mal a un periodista a la hora de buscar la quintaesencia de su quehacer cotidiano: la noticia.

Para ser actor de los hechos, el profesional bien podría seguir los pasos enunciados por el periodista germanooccidental Günter Wallraff:

"Primero el actor prepara concienzudamente su papel (documentos falsos, currículum ficticio, indumentaria diferente, gafas o lentes de contacto, peinado, dentadura). Transgrede toda regla, toda ley para sacar información, para desentrañar secretos. El actor entra en escena. Escoge locaciones de interés general a las que hay poco acceso. Se somete a las reglas del juego, interpreta papeles diferentes, apropiándose de una ideología que le es ajena. La pide prestada con tal de obtener datos.

"El periodista recoge con minuciosidad científica la realidad con grabaciones secretas, cintas magnéticas, fotos, fotocopias, testimonios. Comprueba la evolución de su personaje. Enfoca proyectos sobre las informaciones recogidas.

"Concluye su papel de actor cuando ya no tiene más experiencias que recoger y lo abandona sólo si lo descubren.

"El actor se convierte en autor cuando publica las aventuras cotidianas del actor que habla, que actúa, que hizo, que recopiló, ordenó y seleccionó información. Su material se convierte en un acontecimiento social y político una vez que lo difunde a través de los medios."

En ese ejercicio de actor, el periodista juega sistemática-

mente contra el tiempo. La premura que impone el ritmo de trabajo en cualquier medio informativo no es, sin embargo, justificativo para la cantidad de errores en que suele incurrir el periodista en el ejercicio de su labor. Partiendo de esas ideas, el presente capítulo aspira a introducir al estudiante en las normas básicas para identificar, manejar y divulgar una noticia de una manera profesional.

Qué es noticia

Para aprender a reconocer una noticia, conviene partir de un punto tan simple como complejo: definirla.

Para ello, comenzaremos por citar las opiniones de algunos estudiosos sin que esto signifique, *necesariamente*, que se deban adoptar alguna o varias de las posturas e ideas mencionadas.

Desde las definiciones más antiguas hasta las más modernas, encontraremos que noticia es la materia prima del periodismo, sin la cual no existiría la profesión —ni los profesionales— pero, más aún, es el sustrato de los hechos, independientemente de opiniones, interpretaciones, conjeturas, esperanzas o fantasías que pudieran envolverlos.

Emil Dovifat apunta que las noticias son “comunicaciones sobre los hechos nuevos surgidos en la lucha por la existencia del individuo y de la sociedad”.

Según define José Luis Martínez Albertos, “noticia es un hecho verdadero, inédito y actual, de interés general, que se comunica a un público que puede considerarse masivo, una vez que ha sido recogido, interpretado y valorado por los sujetos promotores que controlan el medio utilizado para la difusión”.

Para Fraser Bond, noticia es “un informe oportuno de todo aquello de interés para la humanidad y la mejor noticia es aquella que interesa al mayor número de lectores. El más alto grado de interés por un suceso es lo que le ocurre al hombre, todo aquello que le afecta a él mismo.”

Stanley Johnson y Julian Harris señalan que las noticias pueden ser consideradas como “un producto comercializable” dado que los periódicos las compran y venden, no para mostrarlas “en un escaparate sino en páginas impresas”. Los mismos autores afirman que “noticia puede ser una explicación de las relaciones cambiantes entre hombre y hombre y entre hombre y ambiente; pero ni el hombre ni su ambiente ni sus distintas relaciones pueden ser fácilmente fijadas en sus definiciones”.

William L. Rivers opina que noticia es “la oportuna informa-

ción de los acontecimientos, hechos y opiniones que interesan a un buen número de personas”.

Carl N. Warren apunta que “noticia, como arte o verdad, es una palabra breve y de múltiples significados. En el sentido estricto, se trata de un producto tan simple y directo como el jabón o los zapatos. En el sentido amplio, su calidad es escurridiza, su variedad infinita y no tiene más límites que los de la propia vida.”

Según Mitchell Charnley, es “la información corriente de los sucesos del día puesta al alcance del público, información a menudo muy importante para hombres y mujeres que desean saber bien qué deben pensar y cómo actuar. La noticia es la crónica oportuna, concisa y exacta de un suceso: no es el suceso mismo.”

Charles A. Duna define a la noticia como “algo que hace hablar a la gente aún cuando no la haga actuar”.

Finalmente, Turner Catledge dice que noticia “es todo aquello que hasta ayer era desconocido”.

Otras definiciones, consideradas más modernas, apuntan que noticia es cualquier cosa que sucede y sus consecuencias, así como todo lo que hace vibrar, lo que origina fuertes cargas de adrenalina, lo que lleva a no comer a sus horas, lo que mantiene a alguien de pie e incluso, como sostiene Leonard Ray Teel: *noticia es todo*.

Los innumerables conceptos vertidos sobre qué es noticia son la mejor prueba de que, en última instancia, será cada periodista quien emitirá su propio veredicto y dan la razón a Johnson y Harris cuando aseveran que es más fácil reconocer la noticia que definirla.

La noticia y sus ingredientes básicos

El periodista no recibe la información como un paquete sellado y membretado a su conveniencia. La noticia, que él debe reconocer cuando la enfrenta, se presenta muchas veces bajo la forma de hechos aislados y dispersos que el profesional tendrá que ver, escuchar, palpar, saborear e incluso olfatear para medir su importancia.

El valor de una noticia guarda absoluta proporción con las características intrínsecas del suceso (ya se trate de un conflicto, una hazaña, un desastre o una novedad) y con las cualidades del mismo (si fuera una noticia “fresca” o de interés local).

Es obvio que ni siquiera un diario —el medio que más información contiene— es capaz de publicar todo lo que pasa en el

lugar donde se edita. Por ende, las noticias deberán seleccionarse según su trascendencia.

Como no existe "balanza" alguna que sirva para determinar el peso específico o la importancia de las noticias, "la esencia y la magnitud de las informaciones se reconoce mejor, 'o se siente' por intuición o instinto. El olfato para descubrir las noticias debe determinar también si el olor es fuerte o débil", como afirman Johnson y Harris.

Ambos autores recomiendan, sin embargo, algunas medidas para evaluar una información según: *a*) su intensidad (el grado de variación del *statu quo*); *b*) su extensión (el número de personas afectadas por el hecho); *c*) su proximidad (la cercanía del hecho); *d*) su oportunidad (el tiempo del suceso); *e*) su consecuencia o trascendencia (el grado de los resultados que se deriven de los hechos) y *f*) su variedad (la diversidad de los valores del suceso).

La importancia de las noticias, según Carl Warren, radica en dos elementos básicos: actualidad y proximidad, además de otros seis factores más que las completan: prominencia, curiosidad, conflicto, suspenso, emoción y consecuencias.

En efecto, antes que nada la noticia debe ser *nueva*. Warren no exagera al afirmar que el valor de aquélla "disminuye con el correr del reloj. Los periódicos de la semana pasada, si se conservan, sólo sirven para encender el fuego o para envolver paquetes."

La actualidad de la noticia sobresale precisamente porque ésta versa sobre hechos actuales, que se transmiten casi en el momento mismo en que se están produciendo o después de un lapso muy corto. El hoy, ayer, esta mañana, según la edición de que se trate, dan a la noticia el carácter de un producto perecedero.

Refiriéndose al segundo elemento en importancia, la proximidad, Warren explica que "para todo ser humano, la cosa más interesante del mundo es él mismo y, luego, todo aquello que lo rodea física y mentalmente". Es por eso que un desastre de proporciones espectaculares en cualquier lugar del orbe puede resultar absolutamente indiferente a una persona y, en cambio, el secuestro de un vecino podría conmocionar a esa misma persona.

Para Emil Dovifat las características distintivas de una información son tres específicas: la actualidad, la periodicidad y la difusión.

El periodista debe ofrecer "los acontecimientos más recientes en los más cortos y regulares periodos a la más amplia circulación", según el maestro alemán.

Otros estudiosos han señalado que además la noticia debe ser veraz y exacta dado que a partir de ella se desencadenan todas las demás formas periodísticas. Conviene aprender que la veracidad y la exactitud de una información van de la mano con la ética del oficio. Más aún, es altamente recomendable no publicar una noticia antes de que ésta haya sido completamente comprobada.

“El comentario es libre, pero los hechos son sagrados”, reza uno de los principios básicos del periodismo.

En las lides de escribir la verdad de los sucesos conviene nunca asumir ni mucho menos presumir.

Por otro lado, hay sucesos cuyas características permiten al periodista planear y recopilar datos. Otros, en cambio, aparecen de imprevisto como cuando ocurre un terremoto o se desata un incendio. En cualquier caso deberá recurrir siempre a las fuentes a fin de citar a su o sus informadores. De esa manera, *atribuir* la información se convierte en otro “ingrediente” básico de la noticia.

Algún veterano periodista afirmó que a menos que se trate de esos raros reporteros que tienen la fortuna de estar siempre en el lugar de los hechos, el periodista común deberá decir que un portavoz, un ministro o un testigo presencial “informaron” tal o cual cosa.

Se ha dicho que la “caza” de noticias es un trabajo desalentador. Un suceso espectacular no es algo que caiga en manos de un periodista todos los días. *Ergo*, aun el más novato colega aprende que una noticia de poca monta pero “rara” sorprenderá al lector más despistado. Por ejemplo, el que una anciana británica anuncie sin tapujos su retiro después de más de 60 años de trabajar. . . de carterista, sin duda, llamará la atención de cualquiera.

Aquellas notas curiosas, salpicadas de un humor de cualquier índole, son como cebo para la gente. La más clásica explicación sobre este fenómeno la dio Charles A. Duna cuando dijo que “si un perro muerde a un hombre, no es noticia, pero si un hombre muerde al perro, eso sí constituye una noticia”.

Los dramas de la vida real, aquello que despierta las emociones humanas o crea suspenso, otorga por sí mismo interés a la nota. Los conflictos, el sexo o alguna otra pasión —ni que hablar de aquellas que provocan muertes— hacen volver la mirada al lector o el oído al escucha. Tales ingredientes en una noticia, que le dan denominación de “interés humano”, obligan a casi todos los medios a incluir una sección dedicada a la nota roja.

Los factores antes mencionados, de los cuales el único que

no podría faltar es la actualidad, explican con nitidez lo que es noticia y el por qué lo es.

La noticia y su redacción

Recomendaciones generales. Lo que informa un periodista lo sustentan siempre sus fuentes, y cómo informa un periodista lo sustenta su propio estilo y el del medio para el que trabaja.

En la forma de redactar una noticia no hay vuelta de hoja: el conocimiento profundo del idioma y un adecuado uso del mismo es obligatorio, amén de la creatividad y la originalidad con que el periodista matice sus textos.

Cierto es que el talento y la inspiración pueden no siempre ser dones otorgados por la naturaleza, sino producto del trabajo tesonero del periodista. Sin embargo, desde un aprendiz hasta el más veterano, deben impregnar sus escritos de las siguientes cualidades: *claridad, precisión, brevedad, sencillez y originalidad.*

Convertir los hechos en palabras constituye uno de los primeros retos a los que se enfrenta un periodista, pues la más valiosa noticia puede quedar convertida en polvo si no es redactada correctamente.

El aspirante a periodista tendrá que aprender primero a escribir una coherente nota informativa, sustentada en citas, datos y detalles de las circunstancias del hecho, antes que poder argumentar o escribir un gran reportaje.

Para escribir con claridad, el periodista debe saber primero qué es lo que quiere decir, para lo cual antes debió haber comprendido la información que tiene en sus manos. Una vez que ha resuelto la estructura, el profesional elige las palabras exactas eliminando las menos significativas y procurando que el receptor reciba nítidamente su mensaje.

El contenido y la estructura de la nota determinan la claridad de la misma, y su forma (la semántica y la morfosintaxis) le otorgan precisión.

Utilizar un amplio vocabulario dará al periodista el sentido del qué, el por qué y el para qué de las palabras.

Además de ser clara y precisa, una nota debe ser breve y concisa, de modo tal que el receptor reciba mucha información en pocas palabras.

Una nota clara, precisa y breve descarta la posibilidad de que los ronquidos del lector se escuchen dos cuadras a la redonda, pero la sencillez eliminará además cualquier aire monótono a la nota.

Como dice Martín Vivaldi, un buen periodista descarta "los lugares comunes y los latiguillos falsamente oratorios". Las palabras rebuscadas sólo sirven para alimentar un estilo artificioso y pedante que cualquier profesional que se precie debe hacer a un lado.

Escribir procurando ahorrar esfuerzos mentales innecesarios al lector es escribir con agilidad. Una redacción ágil será siempre amena.

En resumen, al redactar una nota el periodista expone los hechos y nada más que los hechos en forma genérica, sin profundizar ni ocuparse de su continuidad, dado que los acontecimientos suelen ser más actuales que relevantes en las notas informativas. Por lo tanto la claridad, precisión, brevedad, sencillez y agilidad de un escrito dan volumen, tamaño, forma y textura a los hechos escuetos.

La entrada o lead. "Los reporteros seguirán escribiendo la historia del mismo modo, siguiendo pautas cuya eficacia ha sido probada por el tiempo." Ésta es la tesis de Carl Warren cuando explica la transformación de un periodismo en que "el mundo de las noticias solía ahogarse en los textos de las proclamas y ensayos partidarios", por otro en el que los hechos principales de la noticia quedaron incluidos en las primeras líneas de la nota.

La invención del telégrafo y el estallido de la guerra civil estadounidense dieron la clave para que los periodistas desterraran el vicio de esconder la esencia de una noticia en medio de una maraña de palabras.

Así, los periodistas comenzaron a practicar las "entradas" o *leads* concentrando los datos principales al principio de sus textos, a fin de poder rescatar el meollo de la información cuando sobrevenían interrupciones y demoras en las transmisiones.

Merced a la importancia del *lead*, el periodista se esfuerza más en la redacción de sus entradas pues de ellas depende que el lector fije o no la atención en sus materiales.

Warren ilustra lo anterior de la siguiente manera: "la mayor parte de los lectores dedica sólo una media hora a la lectura cotidiana de los acontecimientos. Son pocos los que disponen del tiempo necesario para leer cuidadosamente todo el periódico. Miles de individuos los hojean distraídamente mientras toman su desayuno, mientras viajan hacia su lugar de trabajo o en el momento en que los niños duermen."

A ello obedece, continúa, "que cada palabra, cada titular, cada fotografía, constituye el resultado de una cuidadosa preparación, destinada a motivar la comprensión rápida de personas sumamente atareadas. Es preciso que cada lector pueda

saltar de una noticia a otra leyendo algo de cada tema pero captando siempre el núcleo principal en las primeras líneas."

Una norma básica en la redacción de una entrada es que ésta nunca podrá ocupar más de siete renglones, con oraciones de 10 a 15 palabras.

La nota informativa, que como señala Martínez Albertos, es un género eminentemente narrativo por tratarse de un relato breve y esquemático de acontecimientos recientemente acaecidos, se caracteriza esencialmente por su finalidad de relatar con "la mayor economía de medios lingüísticos, un hecho verdadero, inédito y actual". Martínez Albertos, como casi todos los autores, coincide en señalar que la fórmula de las cinco preguntas permite alcanzar un alto grado de eficacia operativa.

Las cinco preguntas a las que hay que tratar de responder son: quién, qué, cuándo, dónde y por qué. Un sexto elemento —el cómo, que describe la manera de producirse el hecho— es recogido también por Martín Vivaldi.

La práctica cotidiana ha dado pie a una clasificación de entradas según la cual existen las de *impacto*, que redactan frases breves y rotundas; las de *retrato*, que describen con palabras llenas de color; las de *contraste*, que equiparan extremos incongruentes en forma aguda y vivaz; las de *interrogación*, que formulan una pregunta significativa y las de *ambiente*, que se ocupan del trasfondo de los hechos.

Existen otras como en las que se emplea una "cita" o breve declaración; las de "marco" (geográfico, histórico, biográfico o teórico); las de pintura, que otorgan plasticidad a la descripción; las de "cuento", que redactan notas de interés humano o notas de color utilizando una entrada de "gancho" y un final sorpresivo.

A la entrada le siguen el "cuello", el "cuerpo" y el "final" de la nota. El primero es aquel en el que los periodistas descargan identificaciones que aglomerarían la entrada, agregan uno o dos datos secundarios pero significativos, atribuyen citas a la entrada o recapitulan los datos de los artículos anteriores, cuando se trata de una serie; en el segundo elemento, el "cuerpo", los periodistas agotan sus argumentos, y en el tercero, el "final", son incluidos aseveraciones, resúmenes, proposiciones, hipótesis, preguntas, citas o especulaciones.

Las pirámides. El profesional que redacta correctamente una noticia comienza siempre por el clímax y desmenuza los detalles de los hechos entre el cuello, el cuerpo y el final de la nota. Aunque ésta es una norma básica general, es más bien aplicable a aquellas noticias de gran interés, a esos acontecimientos

que no pueden esperar y que es preciso transmitir, de ser posible, en el momento en que están sucediendo.

Los sucesos casi rutinarios, como son la mayoría de los que se publican en los diarios, deben referir en su primer párrafo más de un nombre común, más de un hecho o, incluso, requieren de un comienzo original o novedoso.

Haciendo teoría de la práctica, los periodistas llamaron "pirámide invertida" a la información cuya entrada corresponde a los aspectos más relevantes y en cuyo cuerpo se distribuye el resto de los datos y los detalles en forma progresivamente importante.

La nota informativa utiliza casi sistemáticamente este esquema de redacción, dejando para los párrafos finales los datos menos sustanciosos, es decir, un final prescindible.

Se llama "normal" a la pirámide que sigue un ordenamiento cronológico de los hechos, cuyo punto medular es igualmente incluido al principio.

En el segundo tipo de pirámide, el cuerpo y el final aglutinan datos que apoyan la temporalidad y las circunstancias tal y como ocurrieron.

Existe una tercera opción, acaso la menos utilizada, denominada pirámide "mixta". Este método es utilizado siempre que se necesita combinar la exposición de los aspectos fundamentales de la información, con la narración cronológica de los sucesos.

La noticia y su clasificación

Aquel aprendiz que aspire a formar parte del cuerpo de reporteros de algún medio informativo, tendrá necesariamente que especializarse en temas sobre ciencia, historia, economía, administración, literatura o cualquier otra materia, si es que está de acuerdo no sólo en que el lector espera que el periodista sepa —al menos— un poco de todo, sino en que deben quedar cada vez más atrás los tiempos de la improvisación y de los llamados periodistas natos.

Es cierto que el profesional escribe mejor de lo que mejor sabe, como afirma Teel, pero es cierto también que, en sus inicios, seguramente el periodista deberá comenzar por reemplazar ocasionalmente al reportero titular de una fuente, o sección.

Mientras que el principiante consigue acreditarse en una fuente fija, debe saber que el jefe de información asigna un sector determinado a cada reportero a fin de lograr una más

amplia y completa cobertura de las noticias.

Con más o menos diferencias, los medios informativos clasifican las noticias, según su temática, en sectores de la siguiente manera:

Económico: ministerios de Comercio, Pesca, procuradurías del Consumidor, cámaras y confederaciones industriales y organismos patronales.

Financiero: ministerios de Hacienda y de Programación y Presupuesto, instituciones bancarias, de crédito y de comercio exterior.

Político: ministerio del Interior, poder legislativo, partidos políticos, organizaciones y asociaciones políticas, organismos electorales, comités y comisiones locales.

Agropecuario: ministerios de Agricultura y de la Reforma Agraria, asociaciones de crédito agrario, organismos agrarios, institutos de investigación agrícola, organismos ganaderos y sindicatos campesinos.

Obrero: ministerio del Trabajo, confederaciones obreras (oficiales e independientes). Juntas de conciliación y arbitraje y confederaciones patronales.

Educativo: ministerio de Educación, universidades e institutos de enseñanza superior, organismos de investigación científica y tecnológica, asociaciones de alumnos, profesores y padres de familia.

Comunicaciones: ministerios de Comunicaciones y Transportes, empresas (públicas y privadas) de transporte aéreo, carretero, marítimo, ferrocarrilero, etcétera, sistemas de telecomunicaciones, correo, teléfono u otro medio.

Policíaco: poder judicial y servicios de seguridad pública, ministerio de Protección y vialidad pública, ministerio de Justicia.

Paraestatal: Todos los organismos descentralizados y empresas públicas.

Salud: ministerio de Salud, institutos de atención social y centros hospitalarios públicos y privados.

Militar: organismos del ejército, fuerza aérea y armada, y centros educativos de cualquier arma.

Cultural: institutos de Bellas Artes y grupos culturales estatales e independientes.

Presidencial: poder ejecutivo.

Espectáculos: asociaciones y sindicatos de actores, organismos oficiales e independientes que tengan que ver con el cine, la radio, el teatro o televisión.

Deportivo: comités y entidades oficiales y privadas relativas a algún deporte.

El reportaje

Luis Méndez Asensio

La fecha de aparición del reportaje como género periodístico es difícil de precisar. Así ocurre con la mayoría de las maneras informativas que han ido fraguando con la acumulación de experiencias, al transcurrir de los años, sin que nadie sepa a ciencia cierta cuándo se hicieron acreedoras al calificativo de géneros como tales. Sí se sabe que, finalizada la primera guerra mundial y extinguido el abono ideológico que daba vida al tono editorializante, comienza a surgir un nuevo estilo periodístico basado, fundamentalmente, en la narración de los hechos y apegado a una objetividad que hasta ahí se había sacrificado en aras de los triunfos militares de las partes enfrentadas a nivel mundial.

A partir de los años veinte, el reportaje se irá poco a poco robusteciendo hasta convertirse en uno de los géneros más frecuentados por la prensa de los cinco continentes a pesar de su alto grado de desafío. Y hablamos de desafío porque el reportaje, como pocos géneros, exigiría muy pronto la fidelidad del autor desde su primera hasta su última línea. Dedicación obligada, principalmente, por la variedad de recursos que demandaba su factura y por la familiaridad que con los mismos debería tener quien emprendiera la tarea de hilar el reportaje.

Ya no se trataba de una apuesta ideológica; tampoco de ordenar pensamientos propios y ajenos; menos aún de reducir a su expresión informativa más genuina aquello que acontecía. Por el contrario: distanciado de las páginas de opinión, ajeno a la conversión de los lectores y compitiendo en extensión lo que fuera menester (siempre bajo el mandato del espacio periodístico) el reportaje en su concepción genérica recogería todos los hechos que giraban alrededor de la noticia (entendida ésta en su más amplia acepción) para ofrecer al lector el relato,

aún caliente, de los antecedentes, testimonios, consecuencias y acaso enigmas por desatar de aquel suceso que, convenientemente ambientado, se quería desdoblar en cualquier medio de comunicación. El reportaje pasaría a ser así la noticia (consumada o en ciernes) que se multiplicaba en todas sus dimensiones posibles ayudada por la voluntad del informante y la palabra de los protagonistas.

Para ello era necesario fabricar el escenario más adecuado para que el lector pudiera saber de lo sucedido a la manera del que se pasea por el lugar de los hechos observando lo observable y, quizá, recabando la opinión de los involucrados sin que ésta, en ningún momento, deviniera en clave del texto; por el contrario, toda opinión debería mantener en el reportaje la grandeza informativa del simple testimonio.

Cuando lograron convivir sin estridencias la descripción de los hechos, el rastreo de todas las madrigueras de las noticias en su concepción menos ortodoxa, el pensamiento de los protagonistas (directos e indirectos) todo ello soportado por un estilo ameno y colorido, mucho más cautivador, en ese mismo instante, el público asistió al estreno de un reportaje realizado con generosidad y profesionalismo.

Y quizá fuera esa misma generosidad, entendida como un saludable distanciamiento de la noticia (el compromiso ideológico de la primera contienda mundial había alterado la relación entre periodista y suceso) la que condujera a nuestros colegas de antaño a perseguir el acontecimiento de forma algo más retardada. Así, los plazos para la investigación *in situ*, para el seguimiento de la información, para la acumulación de los testimonios, para la digestión, en suma, de la noticia; plazos también para un retorno a la "normalidad" informativa, tras la aparición de esa fiebre que se apoderaba del periodista cuando, recién producida la noticia o todavía en vigor, éste buscaba su traducción al lenguaje informativo para ofrecerla al público en un estado casi primario. Asentados los primeros pasos de la noticia renacían en el periodista otros instintos, ahora dosificados, más aptos para la captación de aquello que irremediablemente se extraviaba con los primeros tanteos de la noticia o que, sencillamente, pasaba inadvertido cuando el suceso sorprendía y acaso conmocionaba. En resumidas cuentas, con la convalecencia de la noticia (dentro siempre de las marcas periodísticas) afloraron en el profesional instintos mucho más dispuestos a la objetividad, desde el instante en que éste, sabedor ya de la trascendencia noticiosa, decidía explorar lo sucedido para realizar el recuento de los hechos, ahora más ordenados, enriquecidos por la perspectiva y por el apartamiento

temporal, pero sobreviviente aún el desafío de la información y encendido también el alerta del periodista ante la aparición, durante su trabajo, de otros horizontes novedosos.

Precisamente esta factura "retardada" del reportaje, sin que se perdieran las señas de la actualidad, es la que dotaría más tarde al género de sus mejores competencias: la cantidad y la calidad de la información recabada bajo un empaque de credibilidad. El público supo en ese entonces del caudal de dedicación periodística empleado para que él se diera por bien enterado tras el abordaje (textual o audiovisual) de un reportaje que descubría los cien apellidos de la noticia, el enramado de lo sucedido como si del desglose de un árbol genealógico se tratara. Esta laboriosidad obligada sobre todo en la realización del llamado gran reportaje, era y es la mejor garantía de futuro para un género que más a más deberá descubrir los entretelones de la noticia y exponer los hechos con la objetividad y consecuencia del que realiza una investigación científica en el lugar mismo de los acontecimientos, participe el periodista del presente, pasado y futuro de la noticia, relator de los sucesos pero jamás comprometido con su desenlace, por muy seductora que se presente la solidaridad. Aun en el reportaje llamado de denuncia, el periodista debería mantener sus instrumentos de trabajo a la temperatura ambiente, sin entrar en proclamas, absteniéndose de enjuiciar conductas que terminarían rindiendo cuentas por la misma progresión de los hechos. Sin necesidad, por lo tanto, de que el autor adelantara una sentencia que sólo cabía dictar (si procedía) a los destinatarios del género y no al hacedor del reportaje. Salvo la subjetividad implícita a cualquier jerarquización de datos y al muy personal estilo de narrar, el periodista debería evitar convertirse en testigo de cargo. Siempre existirían voces y pensamientos de referencias (incluidos en el reportaje como puntales del seguimiento periodístico) mucho más acreditados para lanzar advertencias, flores o censuras, sin necesidad de que el autor tomara partido, desnaturalizando así el propósito eminentemente informativo de su trabajo.

Muy pocos, por no decir nadie, estarían hoy dispuestos a corroborar la imparcialidad absoluta del periodista, como si éste fuera capaz de vivir por separado sus dos existencias: ciudadana y profesional. Sin embargo, hay que insistir en la tendencia a la objetividad, en el compromiso con la información, en el empeño para la credibilidad como actitudes o cualidades que, si bien no convierten al periodista en un espécimen químicamente puro, sí lo predisponen para enfrentar la noticia en general y el reportaje en particular con la honestidad y el arrojo que requiere su cargo de portavoz privilegiado. Incluso en aquellos

géneros, como el del artículo-editorial, calificados para la opinión, el periodista deberá aletargar sus convicciones más primarias y someter éstas a la práctica de la argumentación, si quiere conservar la fidelidad de sus lectores. En el caso del reportaje y por tratarse de un género específicamente informativo, en todas sus variantes, los mandamientos de la objetividad deberán ser acatados con un mayor celo profesional, sin que ello implique un retrato aséptico o deslucido de la realidad que se quiere abordar.

Maneras de enfrentar el reportaje. Su enseñanza universitaria

Las maneras para tratar profesionalmente el reportaje estarán condicionadas siempre por el rango de la información disponible o la potencialmente recabable. Así, no será necesario emplear la misma energía en la confección de un reportaje de tipo evasivo, que en la elaboración de un gran reportaje en el que el periodista deberá volcar una muy buena parte de su tiempo e ingenio. Si nos atenemos a la pretensión redonda, totalizadora, que debería inspirar la factura del reportaje en su modalidad más completa (descriptiva-informativa) sería procedente reseñar algunas de las pautas para enfrentar tal trabajo con cierta garantía de éxito y, de paso, obtendríamos una buena bitácora para ensayar otras modalidades del reportaje cuyo calibre informativo es sensiblemente menor. En este sentido, quizá valdría la pena revisar las etiquetas que pesan sobre aquellos reportajes concebidos para la evasión o el divertimento, o sobre aquellos otros que prodigan la información en su grado más jerarquizado, para acuñar otros términos que definen mejor esta clase de reportajes en los que se minimiza la información o, por el contrario, se ensalza hasta casi hacer desaparecer la mano del periodista. Precisamente hablamos de una característica que consideramos primordial en la factura de cualquier reportaje estándar: la personalidad del autor para amarrar convenientemente el género. Mucho más importante la participación del periodista en el maquillaje del reportaje, cuanto más se generaliza la invasión de las computadoras a las salas de redacción, con sus soberbias memorias y, por lo tanto, con sus facultades para proporcionar un alud de información que, de no mediar inspiración profesional, deberá ser simple y mecánicamente ordenada para su publicación. Ante el avance de la cibernética (fundamental para una mayor eficacia de los medios) se hace necesario relanzar el factor humano, ese toque profesional que en el reportaje puede adquirir una de sus

mejores expresiones periodísticas, desde el instante en que el género admite cualquier atrevimiento individual en pro de su mejora. Así y con el pendiente de rebautizar aquellos reportajes de poca casta informativa, o los que se constituyen en monolito documental, cabría apuntar los siguientes pasos como puertas de acceso al género:

Documentación por la que el periodista almacenará la mayor información posible sobre el tema del que vaya a versar su trabajo, entendiéndolo también como información cualquier dato que pueda completar, matizar o contrastar la noticia que queremos relevante, haya o no acontecido para el gran público, y que constituye el núcleo del reportaje a reserva de la aparición de otros elementos novedosos, quizá superiores al acontecimiento inicial, que en el transcurso de la investigación podrían sustituir a la *noticia-motor* del reportaje.

Investigación por la que el periodista indagará en el trasfondo informativo del suceso (paranoticia) con el fin de recabar datos y opiniones que, amén de descubrir, refuercen o aun contradigan lo públicamente sabido y que, por lo general, exigen de la voluntad y del discernimiento del periodista para ser detectados y sumados a la documentación primaria. En este apartado, la recolección de testimonios sobre la naturaleza del suceso informativo a transformar en reportaje, será un aporte fundamental para la credibilidad y eficacia de lo tratado. Los testimonios pueden ser utilizados a la manera de entrevista, intercalando las opiniones cuando lo exija el párrafo, o bien pueden servir para enriquecer el propio discurso narrativo del periodista.

Observación del lugar donde han sucedido (o están sucediendo) los hechos informativos, de tal suerte que esta inspección *in situ* permita al periodista recrear sobre el papel (en el caso de la televisión la imagen obvia gran parte de la descripción) la atmósfera que envuelve los acontecimientos, el escenario en el que se han generado los sucesos, a fin de reconstruir el entorno, la piel del reportaje (la información sería la osamenta) de una manera fidedigna y con los recursos provenientes de una experiencia directa.

Selección por la que el profesional, una vez que tenga en sus manos toda la documentación pertinente, procederá a clasificar el material conforme a su importancia periodística, desechando aquella información que el propio proceso de acumulación de datos haya rebasado, o bien haya convertido en obsoleta.

Jerarquización de las ideas, de tal forma que el periodista se haga con un esbozo de lo que será el futuro reportaje, acomodando el material disponible en alternancia con su recuento de

los hechos y en función de la modalidad del reportaje por la que opte: descarga informativa (sumario mayor: relación telegráfica de los aspectos más relevantes; sumario menor: síntesis, ya en su forma narrada, por la que se abre el reportaje con las informaciones más sobresalientes) y posterior narración de los acontecimientos, mientras se ofrecen los demás datos secundarios en importancia decreciente; o bien, avanzados ya en el sumario los núcleos noticiosos, las verdaderas cumbres del reportaje, proceder a la narración de los acontecimientos reteniendo desde un principio las baterías informativas, de tal suerte que los datos, conscientemente dosificados, mantengan su nivel de importancia hasta el mismo cierre del reportaje. En ambos casos, la cronología de los hechos se puede convertir en patrón a seguir, o bien en un comodín que el periodista utilizará en provecho de sus intenciones profesionales. En el caso de un desencadenamiento de noticias sin un fin previsible (circunstancia que exigiría la factura progresiva de reportajes cortos o de rastreo) sería preferible utilizar en un principio otra técnica de abordaje (quizás la crónica) y retrasar la confección del reportaje hasta disponer de una secuencia informativa, aún provisional, pero que otorgue la redondez necesaria al género. Tal sería el ejemplo de un escándalo político, donde cada día se asiste a la aparición de datos novedosos que, incluso, trastocan las primeras impresiones periodísticas. El reportaje es el único género que no admite fe de erratas.

Redacción o edición por la que el periodista plasmará, de manera definitiva, el ocurrir de los acontecimientos conforme al esbozo previo y de acuerdo con la técnica de narración objetivada, estilo ameno y aun maneras literarias que de buen grado acepta cualquier reportaje.

Tal desglose en la facturación del reportaje del tipo informativo-descriptivo (los demás son variaciones sobre el mismo tema) aporta una radiografía del género, acaso tentativa como cualquier aproximación teórica, pero que permite al alumno en cuestión materializar el reportaje, mediante el seguimiento de un guión de trabajo a trastocar según las pretensiones y el empaque de la noticia y que servirá como prueba de contraste una vez que el alumno haya fabricado su propio reportaje, en el marco de la enseñanza de una asignatura que será eminentemente práctica.

Como en todo aprendizaje de la profesión periodística, el alumno deberá conocer, analizar y en última instancia identificar, aquellos reportajes prototipo que aparezcan en los distintos medios de comunicación, especialmente en los impresos, ya que éstos podrán ser abordados en el aula con mayor facilidad.

La comparación de tipo deductivo entre dos o más reportajes, el señalamiento de las deficiencias y el ofrecimiento de alternativas que subsanen las carencias del objeto de estudio, deberán ser ejercicios cotidianos, junto a la elaboración de reportajes cuyo tema será designado por el profesor o decidido por el alumno pero que, en cualquier caso, servirán para que el periodista en ciernes asuma sus propios errores de confección y no se convierta en un especialista en la crítica ajena. La práctica cotidiana, el enfrentamiento del alumno con sus propias capacidades periodísticas, más allá del acercamiento teórico a la profesión, son hoy, más que nunca, desafíos a vencer en las aulas de cualquier universidad encargada de la enseñanza de la comunicación. La teoría procederá siempre y cuando el alumno se vea obligado a una ratificación, por la que el aprendizaje en abstracto de los géneros periodísticos prenda eficazmente en la página en blanco. Si el alumno desconoce en la práctica el tratamiento informativo en sus múltiples variantes, aun cuando maneje con soltura postulados, principios y condiciones éticas, de muy poco habrá servido una enseñanza que mostrará su mejor trascendencia cuando, alejada de la academia, sea corroborada por un quehacer periodístico que, desde el primer día, deberá ofrecer síntomas de solvencia.

El reportaje y sus variantes en los distintos medios

Tal como ocurre con la mayoría de los géneros periodísticos, el reportaje se ha hecho acreedor a un alud de definiciones, muchas de ellas afectadas por la vaguedad y otras tantas realizadas por el simple método de la exclusión, es decir, el reportaje termina por ser lo que no son los demás géneros. Quizá por ello hemos optado por reseñar primero el acceso práctico al reportaje, para abundar ahora en abstracciones que, si bien ayudan a la "conceptualización" del género, muy poco sirven a la hora de estructurar el reportaje en la cuartilla, o en el micrófono. Además, la mayoría de las definiciones se refieren al reportaje (con otros géneros suele ocurrir lo mismo) en el contexto de la prensa escrita, de tal manera que la supuesta definición sólo nos es válida para entender el reportaje, quizás en su manifestación más periódica, pero de forma incompleta, desde el instante en que se ignoran las cualidades que lo hacen visible en otros medios, concretamente en la radio y en la televisión.

Así, Martín Vivaldi nos dice que el reportaje "es un relato periodístico informativo, libre en cuanto al tema, objetivo en cuanto al modo y redactado preferentemente en estilo directo". Mar-

tínez Albertos también ensaya la definición de reportaje desde parámetros similares: "Relato periodístico, descriptivo o narrativo, de una cierta extensión y estilo literario muy personal en el que se intenta explicar cómo han sucedido unos hechos actuales o recientes, aunque estos hechos no sean noticia en el sentido riguroso del concepto." Junto a estas dos definiciones (bastante certeras por lo demás) coexisten otras aproximaciones al género que probablemente enturbian mucho más que esclarecen: *todo lo que no es estrictamente información o crónica. . . narración periodística de una cierta extensión y estilo literario personal en la que se intenta explicar cómo han ocurrido unos hechos actuales aunque no constituyan propiamente noticias*; éstas y otras definiciones, obligadas más por la necesidad de acortar espacios informativos que por el impulso de explicar, si bien aclaran en muy poco las fronteras del reportaje como género, sí son buenos ejemplos para comprobar la dificultad existente a la hora de definir maneras informativas que, en última instancia, han sido y serán avaladas por el grado de aceptación del público al que se destinen. Así, el reportaje, si bien mantiene características primordiales, se verá retocado en su maquillaje dependiendo de la voluntad periodística y de las posibilidades del medio donde se materialice. Otra vez queda en evidencia la inconsistencia de cualquier receta teórica (más allá de las guías imprescindibles) al instante de abordar un género cuyo último refrendo, insistimos, vendrá dado por la mayor o menor aceptación del lector, oyente o televidente, al margen del talante que inspire al autor del reportaje.

De este modo y reseñada la decisiva competencia del público para absolver o condenar el atrevimiento periodístico en lo que a género se refiere (la misma existencia de los géneros está determinada por la fidelidad de sus seguidores que son, en definitiva, los que sufragan con su interés cualquier proyecto informativo) cabría redundar en las preferencias personales, en este caso las mías propias, en lo que se refiere a las modalidades del género, aun cuando en lo escrito hasta ahora se reflejen sobradamente las simpatías por una muy concreta forma de hacer: *informativa-descriptiva*.

Expuesta la intención, sólo cabe lanzar una definición también condicionada: reportaje muy bien podría ser *aquella narración periodística que verse sobre cualquier realidad informativa (activa o latente) de manera objetivada, con un estilo ameno, más o menos literario, según la flexibilidad del medio y siempre refrendada por los testimonios de los protagonistas de la realidad que se quiere abordable*. Tal definición, inspirada como todas por las afinidades personales, descarta no pocas variantes

informativas que suelen ser tildadas de reportaje, a falta de otras denominaciones. Así han surgido los reportajes-denuncia, los reportajes-divertimento, los reportajes-informe, siempre dentro de una clasificación más general que habla del género conforme a su estructura, pero que consideramos debiera ser revisada desde una perspectiva no anglosajona; quizá latina.

Reportaje de acontecimiento o de suceso, donde el periodista relata los hechos concebidos como un todo informativo, perfectamente jerarquizados en su orden de importancia, sin posibilidad de trastocar la sucesión de los acontecimientos porque así lo entiende la voluntad del periodista y porque así lo determina la secuencia informativa: A,B,C,D. . . tal sería el orden marcial a seguir en el recuento de los sucesos. En suma, el periodista se limita a exponer, a describir lo acontecido con un tono distanciado, previo establecimiento de una importancia, la de los hechos, que se dibuja como el único trazo de subjetividad en un reportaje que clama por el apartamiento del autor.

Reportaje de acción, donde el periodista, sumido en los acontecimientos y siguiendo un hilo cronológico, cuenta el incidente inicial para relatar después, alternando detalles y temperatura ambiente, con nuevos datos que se irán acumulando a lo largo del reportaje de tal manera que, a un paso del cierre, el lector reciba una nueva andanada informativa, una última descarga de referencias que el profesional habrá retenido conscientemente para rematar un trabajo que, según los amantes del esquema, no deberá contener más de cinco o seis variantes. Aquí, la capacidad para sorprender, informativamente hablando, se dilata al máximo.

Reportaje corto, donde priman los detalles ambientales y de interés humano, junto a la sucesiva acumulación de datos en una narración limitada que, por lo general, acompaña a lo que va aconteciendo en la realidad, partiendo de un sumario general, seguido por un amarre o encadenamiento de los hechos más recientes con los ya sucedidos para, a continuación, incorporar detalles secundarios en orden decreciente. Es decir, para la realización de este tipo de reportajes, los hechos noticiosos tienen que perdurar, de tal manera que el periodista oficie aquí de seguidor de un proceso informativo, en el que los nuevos datos deberán ser relacionados con los obtenidos en la sesión anterior y acumulados, a su vez, para el sumario y el cuerpo del reportaje por venir. Así, esta modalidad se antoja como una especie de pronóstico avalado por la progresión y calidad de los acontecimientos que apuntan a ese desenlace informativo al que el profesional se irá acercando en la misma medida en que sus reportajes sean difundidos por el medio.

Algunos autores añaden a la anterior clasificación el *reportaje de citas* (entrevista) es decir, aquel en el que se recogen palabras textuales (testimonios) para alternarlas con la narración propia del reportero. Sin embargo, por las muy especiales características de la entrevista, nosotros hemos convenido abordarlo en un capítulo aparte, con toda la amplitud y profundidad que amerita el caso. Además, creemos en un cada vez mayor arraigo de esa variante (mixta) del reportaje que conjuga, con dosis similares, la descripción, la información y el testimonio personalizado.

Perfilada la clasificación de un género que, a tenor de las variables, permite cien formas de tratamiento, habría que resaltar de nueva cuenta el espíritu anglosajón que prima a la hora de apellidar al género y la obsesión por esquematizar el trabajo conforme a patrones pedagógicos que muy bien podrían servir de estímulo para el que apenas se inicia, pero que en la práctica se doblegan siempre a las necesidades del medio y al buen entender del periodista cuyo único desafío estriba (más allá de los moldes establecidos) en satisfacer con generosidad y eficacia las inquietudes informativas de un público que se quiere también protagonista de los acontecimientos. El buen reportaje, se ha dicho, es el que se adapta mejor al gusto de los destinatarios de cada medio de información.

Así, en radio y televisión, el reportaje se engalanará con los atributos del medio para cumplir eficazmente con su cometido, a pesar de que en ambos estará sujeto al tiempo informativo (mucho más limitado que el de la prensa escrita) y al estilo lacónico imperativo del micrófono.

A grandes rasgos, el reportaje radiofónico se desdobra en las siguientes modalidades:

Reportaje de calle, que podrá ser elaborado en directo o diferido, dependiendo de la urgencia informativa y de los recursos que disponga la emisora para cubrir en vivo los acontecimientos. Por lo general y con base en las dificultades técnicas y económicas que priman a la hora de reajustar la programación (sobre todo en las emisoras privadas) se optará por el reportaje en diferido, a menos que se produzca un acontecimiento de proporciones y duración inusitadas.

Reportaje de mesa, que se realiza normalmente en diferido y que corresponde al gran reportaje de la prensa escrita, es decir, aquel en el que se abordan con profundidad y amplitud los distintos temas informativos. Por lo general, este tipo de reportaje se subdivide a su vez en tres modalidades: el documental radiofónico (acumulación de datos y testimonios sin que la actualidad sea un factor determinante para su difusión); el gran

reportaje de actualidad (condicionado sobre todo por la inmediatez de los acontecimientos y su tratamiento urgente) y, por último, aquel reportaje desligado de la actualidad y cuya pretensión primera es la de evadir o distraer al público con el rescate de cualquier realidad seductora para el oyente medio.

La *entrevista* (abordada en capítulo aparte) y las *encuestas y mesas redondas*, en las que se utiliza el rastreo testimonial y la comparecencia de protagonistas o especialistas en el tema a tratar para desentrañar la noticia desde muy distintos ángulos de apreciación. Las encuestas o las mesas redondas permitirán "objetivizar" la información en la medida en que se haga comparecer las opiniones o las corrientes de pensamiento más representativas del colectivo social.

En el caso de la televisión, el reportaje alcanza una de sus más completas manifestaciones al permitir al periodista la conjugación de la imagen y el texto. En este sentido habría que distinguir dos tipos de reportajes: el *reportaje condicionado o habitual* que deberá responder a la cadencia con la que se produzcan las noticias, ya de aquellas de las que se sabe por anticipado, ya de aquellas otras imprevisibles, que una vez acaecidas exigen la fabricación expresa del reportaje, y el *gran reportaje*, abocado al retrato de un suceso de clara relevancia informativa, donde la personalidad y el talento del periodista serán bazas decisivas para el éxito del documento televisivo.

Utilidad y estilo

El reportaje se ha convertido en los últimos años en una de las piezas clave del periodismo contemporáneo, tanto por sus posibilidades informativas como por su capacidad para descubrir realidades noticiosas y ofrecerlas al gran público de manera seductora y eficaz. Así, por sus características informativas y su alto poder de captación, el reportaje no sólo ha echado raíces en la prensa escrita, donde hoy permanece como género estelar, sino que es capaz de sobrevivir con la mayor dignidad en otros medios de comunicación cuya estructura y objetivos rechazan, por lo general, maneras informativas que desde siempre han pertenecido al periodismo impreso, tal como ocurre con el editorial.

De modo excepcional, el reportaje ha sabido enriquecerse en medios como la radio o la televisión (ya reseñados) hasta el punto de competir en igualdad de condiciones y a veces con ventaja, con sus homónimos de otras latitudes periodísticas, especialmente con aquellos consagrados por los medios de comunica-

ción impresa, de periodicidad semanal o mensual, donde el reportaje se alza a menudo como el espinazo informativo del órgano de difusión.

Si bien en la prensa escrita el reportaje se había fortalecido con dos de las posibilidades más inherentes al medio: posibilidad de *retención* por parte del lector y posibilidad *literaria* del autor, para tratar con lujo de recursos la información (cualidades ambas que, por lo general, contrarrestan la celeridad con la que transmiten la noticia los medios audiovisuales y que permiten, a diarios y revistas, secuestrar la atención del lector sobre un acontecimiento que ya habrá sido difundido en su relieve más general) la radio y la televisión aportarán dos de los elementos más significativos del moderno reportaje: el *testimonio oral* de los protagonistas (mayor credibilidad) y la *imagen* de los hechos (acceso directo a la realidad). Con tales ingredientes, el reportaje consigue en los medios audiovisuales una de sus más acabadas dimensiones, obligando al periodismo de la pluma a mejorar su oferta informativa con una más impecable factura del texto (forma y fondo), con una más completa documentación y, acaso, con un mayor ofrecimiento de investigación previa, procurada por el favor de la discreción que supone el indagar a espaldas de la noticia sin grabadora y sin cámaras.

El éxito del reportaje audiovisual ha implicado ya un reto para la prensa escrita que hoy, con las armas propias del medio, frena y en ocasiones supera la espectacularidad y confiabilidad que genera, en principio, el reportaje radiofónico o televisivo. Quizá debido a ello, cada vez más los grandes reportajes de la prensa escrita son realizados por un equipo de profesionales cuyo potencial de trabajo se traducirá después en amplitud y profundidad informativa del texto, aun cuando este actuar colectivo "despersonalice" un género que desde siempre ha exigido la firma en solitario, el riesgo individual del periodista que observa la cresta de la noticia, pero que sabe de su mole sumergida y ojalá descubierta.

El trabajo colectivo en la elaboración del gran reportaje, puede ser acaso una buena vía para recabar datos y explorar de manera más concienzuda el trasfondo noticioso; sin embargo, de no recaer la responsabilidad última en una sola persona (difícil de aceptar en una profesión en la que se parte del protagonismo entre iguales) se corre el riesgo de tornar excesivamente aséptico el reportaje: coartando itinerarios, sujetando demasiado a la pluma, apagando los relumbres literarios, circunstancias todas ellas que sólo pueden ser atajadas con cierto éxito desde una apuesta individual y no con una atomización de tareas con la que, quizás, se gane en competencia puramente in-

formativa, pero con la que se perderá parte de las experiencias que se contraen mejor con el riesgo no compartido y que a veces confluyen en un texto privilegiado, periodísticamente hablando. El periodismo, desde su primera hasta su última instancia, ha sido siempre un oficio de solitarios obligados a compartir un único medio de expresión. Y esta soledad, patrimonio sobre todo de los profesionales de la prensa escrita (la actividad más íntima del mundo informativo) y que arropa a los procesos más genuinos de la creación humana, difícilmente puede ser sustituida por el bullicio colectivo, aun cuando con ello se garanticen todas las eficacias informativas y siempre en el supuesto, cuestionable, de que estas eficacias se configuren como el objetivo último del periodismo moderno.

Sin entrar en cábalas a futuro, lo cierto es que el reportaje necesita hoy tanto de la eficacia como del talento del periodista, desde el instante en que el género apunta en su trayectoria a mucho más que a una exhaustiva acumulación de datos. Más cierta la apreciación por cuanto existe ya un personaje, el informe o reportaje cibernético, cuya presencia cada vez más frecuente en los medios de comunicación (sobre todo escritos) obliga a pensar mucho más en las maneras artesanales: género en el que se haga cada vez más patente la personalidad del periodista, sin que éste interfiera en la progresión real de los acontecimientos y sí en su jerarquía, en su paulatina incorporación al texto, en su presentación formal al lector acompañada de todos los recursos informativos del reportaje. Protagonismo e información sin que haya exterminio mutuo, tal podría ser la cuadriga del reportaje escrito por venir. Máxime cuando el toque personal, en el reportaje tradicional, ha sido la cualidad más envidiada del género. Así, un reportaje de poca monta informativa no brillará más a la hora de su difusión por mucha documentación que cargue; sin embargo, el serial más desabrido puede cobrar bríos de primera página, si el autor vuelca en él el suficiente ingenio periodístico como para transformar la banalidad en un caso novedoso. En este caso, la pluma del periodista habrá trazado la diagonal en un reportaje que se suponía cuadrado, sin el menor futuro informativo.

El reportaje, como la mayoría de los géneros periodísticos, podrá también provocar la noticia, adelantando así la difusión de un suceso que hasta ese momento no habrá ocurrido, en términos estrictamente informativos. Tenemos un ejemplo: la situación de indigencia en un pueblo perdido para la geografía común. En este caso, el periodista, previo desplazamiento al lugar de los hechos (condición *sine qua non* para la factura del género) podrá obtener un documento de primera magnitud con

sólo dar relieve a una circunstancia, la miseria, que no por desapercebida carece de importancia para cualquier colectivo que sienta como propias las deficiencias ajenas, mucho más si esa realidad empobrecida coexiste a sólo unos cuantos kilómetros de la ciudad en la que se habita.

Mediante la indagación en los orígenes de una miseria secular y la recaudación de algunos testimonios de los lugareños, quizás con la inclusión de datos sobre el nivel de vida de otras zonas más privilegiadas de la región o del país, y con una descripción de lo que probablemente sea una cotidianeidad rasa, con sus carencias y sus pretensiones (en este caso la fotografía o la imagen serán un complemento fundamental para la redondez del reportaje) el periodista habrá conseguido levantar una información que sólo necesitaba ser abordada para descubrirse como excepcional. Los especiales instrumentos del reportaje pueden así convertir cualquier realidad susceptible de aprehender en términos periodísticos (realidad informativa*) en un acontecimiento digno de primera página siempre y cuando se combinen adecuadamente los ingredientes físicos y humanos de aquello que se quiere relevante: ¡cuántos héroes anónimos, ciudadanos comunes en apariencia, han sido descubiertos como protagonistas de primer orden social, por la simple recreación informativa de la labor que realizaban sin que hasta ahí nadie supiera de su trascendencia!

Así, cualquier suceso, cualquier actividad humana que sorprenda mínimamente a la cotidianeidad (llegado el caso la misma cotidianeidad puede ser magnificada) será objeto de reportaje siempre y cuando el profesional, como el mejor de los alquimistas, sea capaz de transformar la realidad más obvia en materia noticiosa. Muchas veces la información excepcional duerme al lado del periodista. En el caso del reportaje sólo es necesario despertarla.

Asimismo, y soslayando de nuevo aquellas noticias cuyo impacto social obliga a un mayor tratamiento informativo, el reportaje podrá también *resucitar* un acontecimiento mediante el rescate de la descendencia de aquello que en su día figuró como suceso de primera magnitud. Vayamos al ejemplo. Muy probablemente a nadie se le ocurrirá hacer un reportaje de matiz histórico narrando, sin más, las gestas de tal o cual héroe renombrado por su muerte durante la segunda guerra mundial, a menos que se disponga de material lo suficientemente inédito como para enriquecer lo ya sabido y evitar caer en la redundan-

* Realidad informativa: conjunto de circunstancias que se constituyen en noticia o son de por sí noticiables.

cia o la banalidad, quizás los dos mayores enemigos del periodismo informativo. Pero aún así, salvados los primeros obstáculos, el periodista podría invadir un área especializada, verse obligado a sostener una cadencia académica, apartándose de este modo del objetivo de la divulgación que, en primera instancia, persigue todo reportaje. Por el contrario, y con los mismos propósitos de hacer noticia, muy bien se podría citar a la descendencia del héroe (parientes o amigos) que creemos recuperables, para elaborar un eficaz reportaje sobre las tribulaciones de una saga, cuyos miembros serán ahora testigos de excepción de una historia alevosamente actualizada y que deberá ser convenientemente explotada en todas sus variables informativas. Así, el personaje histórico será recreado por el autor y los descendientes desde una óptica original (adecuada al reportaje) mediante testimonios fidedignos (puntales del reportaje) y completada por la documentación (cimiento del reportaje) con la que el periodista aderezará convenientemente un trabajo que muy bien podría transformarse en reportaje de primera línea siempre y cuando, en el caso que nos ocupa, se combine adecuadamente el alegato familiar y la rememoración de un héroe, que devendrá de nuevo en personaje actual por la simple comparecencia informativa de sus descendientes. Si hacemos coincidir la aparición del reportaje con la conmemoración de alguna fecha histórica significativa, habremos cumplido cabalmente con el requisito de la oportunidad. En este último ejemplo, la noticia *se provoca* a la vez que *se resucita*, mediante la recuperación del patrimonio informativo que todo suceso extraordinario, ocurrido en el pasado más o menos mediato, deja al periodista del presente. Sólo se necesita instinto para localizarlo y reivindicarlo.

Muy probablemente, a medida que la radio y, sobre todo, la televisión perfeccionen su tratamiento de la realidad con los recursos de una técnica más sofisticada, la prensa escrita deberá redoblar su imaginación y, en el caso concreto del reportaje, apostar mucho más por la provocación del relato fomentando talento e iniciativas en los profesionales del medio (el rastreo informativo y la investigación pormenorizada son herramientas que se comienzan a utilizar ya en la detección de reportajes potenciales) si desea competir mañana con los medios audiovisuales en la tarea de hilvanar la historia de cualquier acontecimiento.

La rapidez por acceder a la trastienda de la noticia (consigna que causó furor, en su día, en las cabezas de muchos periodistas) está siendo ya sustituida en el reportaje por la *oportunidad del encuentro* (elección previa del cuándo y del cómo) con aquellos sucesos que se quieren relevantes. La idea del reportaje, la

visualización de lo que se quiere atrapado en la página, se anticipa con frecuencia al nacimiento de la noticia en su sentido estricto. Cada vez más, los profesionales intervienen en la gestión del suceso periodístico (seguimiento informativo), asisten en solitario a su parte (corroboración de datos, supuestos y precisiones) y fabrican el reportaje privilegiando literaturas inéditas y, cuando cabe, pronósticos sobre el desenlace noticioso desde la perspectiva excepcional del reportaje desde la documentación acabada).

El reportaje corto que se transcribe a continuación guarda una sola pretensión: estimular el aprendizaje. Muestra, sobre todo, la flexibilidad de un género que es capaz de desplazarse, informativamente hablando, hasta las fronteras de la entrevista o de la crónica. Tal poder de transfiguración, sin perder sus señas de identidad, desdice una vez más a quienes claman por la cuadratura del género y, por ende, da buena cuenta de las posibilidades del reportaje, de la variedad de sus recursos, siempre y cuando éstos respondan al buen hacer periodístico. El reportaje admite cien maneras de conjugar la información y la descripción, sin que se apaguen mutuamente. El resto está en función de las necesidades del medio y de la capacidad profesional para elegir la opción más oportuna de cuantas ofrece el reportaje.

El Dorado, nueva película de Carlos Saura

A mediados de enero de 1987 Carlos Saura conseguía poner en marcha el proyecto más ambicioso del cine español y uno de los más acariciados en la cabeza de cualquier director cinematográfico. *El Dorado*, así se llama la película cuyo fin de rodaje está previsto para el mes de junio, es ya una realidad gracias a la audacia del productor español Andrés Vicente Gómez, quien tuvo que frenar con dosis de optimismo la apreciación de buena parte de sus colegas empeñados en que su aventura era lo más parecido a un suicidio económico.

Para Gómez, contar de antemano con el prestigio profesional de un director como Carlos Saura y la posibilidad de que la película sea distribuida en las cuatro esquinas del globo, son dos razones suficientes como para lanzarse a la financiación de un proyecto cuyo cálculo, en estos momentos, ha superado ya la barrera de los 900 millones de pesetas (seis millones de dólares aproximadamente).

Con un presupuesto que multiplica por cuatro la inversión promedio en las últimas películas es-

pañolas, Carlos Saura se propone contar con el lenguaje del cine épico de Lope de Aguirre, quien, hace ya 400 años, se embarca por el río Amazonas abajo en busca precisamente, de ese lugar mítico y rebosante de riquezas que da su nombre a la película.

Puerto Limón, situado en la costa atlántica de Costa Rica, es el lugar escogido por el cineasta español para ambientar la hazaña de Aguirre tras haber recorrido, a guisa de un doble para *El Dorado*, los territorios de México, Colombia y Brasil. Al fin, Puerto Limón, enclavado en el Parque Nacional de El Tortuguero (reserva selvática de 100 km de largo por 20 de ancho) y única zona de Costa Rica donde la población es de origen negro, se prestó para que el director Carlos Saura desarrollara su talento artístico acompañado por un elenco estelar (Omer Antonutti, Lambert Wilson, Gabriela Roel...) y por 500 extras que, según el propio Saura, componen ya una auténtica mezcla de razas y de culturas.

Los motivos para la elección de una región como la de Puerto Li-

ción, a caballo entre la civilización y la naturaleza en su estado salvaje, se explican de sobra en las necesidades de filmación: rodar una película con un telón de fondo similar al que acogiera en el siglo XVI la gesta de Lope de Aguirre y disponer, al mismo tiempo, de la infraestructura necesaria para atender a actores, directores, productores y técnicos sin que éstos tuvieran que repetir el histórico y sufrido aislamiento del conquistador español en plena selva amazónica. Así, los protagonistas de *El Dorado*, pueden conjugar su trabajo en la película (enfrentando todos los riesgos de una selva tropical) con el descanso en el hotel y el paseo por las calles y playas de Puerto Limón, todo ello incluido en unos cuantos km cuadrados. Además, las condiciones atmosféricas también son determinantes en una zona en la que las tormentas y el sol se suceden a lo largo del día sin que nadie pueda predecirlo. Los bruscos cambios de clima obligan a veces a interrumpir el rodaje, aunque el director y los actores se hallen siempre a la expectativa para reanudar la filmación con la fuga de los últimos tubarrones. También el factor psicológico a la hora de mantener durante más de tres meses un rendimiento aceptable, aconsejó a Saura la elección de un lugar que permitiera a los participantes de *El Dorado* olvidarse momentáneamente de sus tareas para dedicarse a ese ocio indispensable en un trabajo que exige una altísima cuota de devoción profesional.

Por todo ello, Puerto Limón es un enclave idóneo para los hombres de Saura: situado a orillas del Atlántico costarricense, escenario de una población negra que cons-

truyó desordenadamente sus casas de madera por el litoral, la comunidad de Limón se ha visto gratamente sorprendida por una *invasión cinematográfica* a la que el propio presidente de Costa Rica, Oscar Arias Sánchez, brindó sus simpatías cuando, poco después de que comenzara el rodaje, se presentó en Puerto Limón con las credenciales de la hospitalidad costarricense para con un proyecto que, por lo pronto, ha resucitado a una de las comunidades indígenas de Costa Rica, los malakú, que en número de 80 han sido contratados para la película y cuyos atavíos rudimentarios, complementados por las plumas y los collares de semillas, dan una viva estampa de color a un rodaje que se transforma en acontecimiento con cada una de las escenas a filmar: junto a los indígenas, soldados y capitanes españoles, criados y palafraneros, todos ellos enfundados en trajes de época, cotas de malla, armaduras inclusive, a caballo y a pie, componen estampas de una fuerza expresiva que pareciera haber sido arrancada a la misma historia.

Junto al fastuoso dispositivo humano, sobre el canal que atraviesa El Tortuguero, flanqueado por una frondosa selva, un galeón de 35 metros de eslora y tres embarcaciones resumen el transporte de los hombres de Lope de Aguirre a la búsqueda de El Dorado. El bergantín, impresionante y austero a la vez, fue construido en el mismo lugar de la filmación para lo que se hizo necesario el alzado de un astillero en uno de los escasos claros de selva, junto al canal, con el fin de ensamblar la nave y proceder después a su botadura. Con la construcción del bergantín

también se levantaron poblados españoles e indígenas, cuadras para 60 caballos, talleres, tiendas y hasta una pequeña ermita que se asoma desde la selva justo cuando Lope de Aguirre decide embarcar hombres y pertenencias rumbo a lo desconocido.

Por este escenario contundente e irreal a un tiempo, entre cocoteros y árboles del pan, pasea Carlos Saura con su inseparable salacot y atuendo de expedicionario. Tan sólo unos minutos atrás, Saura compartía la mesa y el desayuno con algunos de sus colaboradores más cercanos en el comedor que, junto a las oficinas generales, se ha construido para atender las necesidades básicas de todos aquellos que participan en *El Dorado*.

Había llegado al lugar de la filmación tras viajar desde San José en un vetusto DC-3 que una vez al día cubre la ruta entre la capital de Costa Rica y el puerto del Atlántico, algo más de 400 km. Más tarde, en un Land Rover, nos trasladamos desde el pequeño aeropuerto por caminos tortuosos, bordeando el mar, entre casas desgastadas por la lluvia y la caliente humedad del trópico, hasta penetrar de nuevo en la "civilización", en plena selva costarricense y abordar directamente a Carlos Saura.

"El proyecto de hacer *El Dorado* es muy viejo —nos dice Carlos Saura, aprovechando una de las pausas del rodaje—; parte de cuando leí la novela de Ramón J. Sender, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, una obra que me impresionó muchísimo y que me permitió pensar en que algún día, quizás, podría llevar a la pantalla la odisea de este conquistador español."

Carlos Saura, hombre acostumbrado a un cine intimista, claramente psicológico, aborda por primera vez un trabajo de tipo épico, espectacular. . . "sí, realmente *El Dorado* reúne aspectos brillantes, imágenes ciertamente cautivadoras que tienen que ser recogidas en la película. Pero sobre todo —matiza Saura— *El Dorado* es la historia de Aguirre, de Ursúa, de doña Inés. . . creo que no existe contradicción con lo que he hecho hasta ahora: el desafío es encontrar el equilibrio entre una historia privada y el exuberante escenario en el que se desarrolla esta aventura que, sobre todo, tiene mucho de tremenda y cruel."

A Carlos Saura le preocupaba especialmente la construcción a tiempo del bergantín y las tres barcas en las que se embarcan los españoles. Ahora, resuelto felizmente el reto de la navegación, el director español se empeña en entender, cinematográficamente hablando, las motivaciones de Lope de Aguirre y de sus hombres para llevar a cabo una hazaña repleta de tragedias *al más puro estilo de Shakespeare*, según confiesa el propio Carlos Saura.

Junto a Saura, conviven en Puerto Limón los más prestigiosos equipos humanos de filmación: desde el decorador inglés Terry Pritchard, hasta el director de fotografía Teo Escamilla, pasando por la producción y el sonido que están en manos mexicanas y francesas, respectivamente. Pero, sobre todo, Saura se ha rodeado de un grupo de actores de primera categoría, también de variado origen internacional.

Omero Antonutti, actor italiano célebre desde su trabajo en *Padre Padrone*, encabeza el reparto en

su papel de Lope de Aguirre. "Es el papel que he esperado toda mi vida" nos dice Antonutti con satisfacción, atrapado por el traje de época, con la barba espesa, descuidada, bajo un calor tropical que no consigue alterar la franqueza de su sonrisa.

"Lope de Aguirre es un personaje fascinante —continúa explicando Antonutti con un impecable español— en él se conjugan la violencia, una especial intimidación y el sentido del poder, de la conquista. La mayor dificultad reside en crear un rostro, el de Lope de Aguirre, cuya fisonomía es desconocida hasta para los propios historiadores. Hay que descubrir cada gesto del conquistador. Y este riesgo de interpretación es, precisamente, lo que más me apasiona del personaje."

Al lado de Antonutti, Lambert Wilson, actor de origen francés, encarna al gobernador Pedro de Ursúa, casado con doña Inés, una bella mestiza cuya recreación corre a cargo de la joven actriz mexicana Gabriela Roel. Completan el reparto principal los actores españoles Eusebio Poncela, José Sancho, Patxi Bisquert y Paco Algora, casi todos ellos capitanes de una tropa compuesta en su mayoría por actores costarricenses.

Las jornadas de trabajo en Puerto Limón son exhaustivas. Desde las primeras horas de la madrugada hasta el atardecer, todas las personas que participan en la filmación de *El Dorado* se emplean

a fondo, conviven de sol a sol sin perder el optimismo por un trabajo que para muchos de ellos supone una catapulta internacional, desde el momento en que la película cuenta ya con todas las garantías para que se convierta en un éxito comercial. Sin embargo, a Carlos Saura le preocupa muy poco el resultado económico de *El Dorado*. Se halla embebido por la competencia artística de la película, por traducir fielmente las emociones de un grupo de hombres lanzados a la conquista de un territorio mítico.

Ayudado por las crónicas de la historia, Saura trata en Puerto Limón de desentrañar un episodio sobre el que sus compatriotas, según el propio Saura, guardan aún una especie de mala conciencia. Para Carlos Saura, uno de los propósitos de la película es *el de romper el tabú, acabar con los miedos que hasta ahora han impedido a los directores españoles abordar sin complejos el tema de la conquista y su posibilidad cinematográfica.*

Con la última reflexión de Saura abandonamos el lugar del rodaje. El bergantín y las barcas comienzan a navegar pesadamente sobre las aguas del canal. Apostadas estratégicamente, las cámaras empiezan a recrear la partida de los españoles Amazonas abajo. Suenan las órdenes del director. Cuatro siglos más tarde, esta vez en Puerto Limón, se inicia de nuevo la aventura de *El Dorado*.

L. M. A.

La entrevista

Margarita Pinto

En nuestros días, el periodismo cultural cumple una función muy precisa. La inclusión de una sección diaria, o de un suplemento de cultura, generalmente insertado en el diario una vez por semana, ocupa pocas páginas, si se le compara con el volumen del periódico; no obstante, incluye diversos temas —teatro, cine, danza, literatura, etcétera— lo que hace que dicha sección despierte un interés distinto del resto de la publicación.

El tema cultural en el periódico adquiere un temple distinto, y un mismo tema se enfoca también de distinta manera, según se destine a un diario popular, a la sección de cultura de algún periódico que cuente con ella, a un suplemento literario, o más aún a una revista especializada.

Y si esta sección se propone hablar de la entrevista, cabe señalar, a propósito de lo anterior, que hablaremos fundamentalmente del papel que la entrevista juega dentro del periodismo cultural.

Una entrevista cultural debe incluir, por tanto, una noticia cultural. Desde la entrada, la entrevista cultural varía sustancialmente, aunque dependiendo siempre del público a quien va dirigida —lector de sección cultural, de suplemento o de revista especializada— y la manera como se enfoque hará que el tema tratado resulte lo suficientemente atractivo como para ser leído.

Desde su nacimiento, la entrevista ha sido una de las formas periodísticas de mayor aceptación popular, ya que tanto en prensa, como en radio y televisión, es la vía expedita para abordar públicamente a un personaje e informar —en su más amplia concepción— mediante sus declaraciones sobre algún tema de interés colectivo.

La entrevista es por sí misma un género ágil. Su propia estructura le permite, en ocasiones, adquirir cierto clima de inti-

midad mediante las palabras del entrevistado, es decir, del personaje-noticia.

Para abordar el género de la entrevista no es posible postular una larga teoría sobre su técnica. Lo que sí es necesario aclarar, es que consideraremos a la entrevista como un género independiente y como el resultado de un trabajo excepcional en el mundo de hoy, pese a las relaciones entre entrevista y reportaje, comúnmente admitidas —tal vez porque se considera que los dos se comprometen e involucran—, ya que la evolución de ambos géneros periodísticos ha ocurrido paralela, aunque no entrelazada.

Una entrevista es en última instancia una conversación, y dar una fórmula sobre *cómo* entrevistar a alguien es como tratar de *enseñar* a conducir una plática. No obstante, el éxito que ha logrado la entrevista dentro del periodismo moderno, nos lleva al cuestionamiento de su propia función, a sus repercusiones y al futuro de los medios de comunicación contemporáneos.

Si bien es cierto que no podríamos hablar de reglas ni dar instrucciones exactas para entrevistar a alguien, el estudiante de periodismo deberá aprender las posibilidades de la técnica, aunque su trabajo en realidad consistirá en ir más allá de esa técnica para dejarse sorprender por lo nuevo y enfrentarlo profesionalmente.

Para que una entrevista pueda ser realizada con todo el rigor que merece el género, es fundamental que el periodista posea, entre otras cosas, una mente despierta que le permita trabajar sin prejuicios; asimismo es preciso que esté siempre pendiente de lo que sucede a su alrededor. Antes de ir a entrevistar a alguien deberá documentarse e informarse ampliamente del tema que tratará con su interlocutor. Es también indispensable interrogar siempre lo esencial, evitar que la entrevista llegue a trivializarse a partir de una frase a la que no se le sepa sacar partido y pensar en el público a quien va dirigida.

Una regla de oro para el buen entrevistador es saber respetar las opiniones y declaraciones de su entrevistado, más allá de su propia postura ideológica o de sus intereses personales. Esto último no significa que el reportero tenga que restringir sus preguntas, aunque éstas siempre deberán estar bien fundadas y cobrar sentido dentro del contexto de la propia entrevista.

El enfoque del trabajo final dependerá en gran medida del entrevistado, pero es labor del periodista mantener la agilidad de la nota por plano que resulte su interlocutor o el propio tema de la entrevista.

Si queremos simplificar el papel del entrevistador, podemos afirmar que su labor consiste en hacer preguntas, escuchar, y

apuntar o grabar las respuestas. Pero lo que está buscando, por encima de todo, es dar al lector la noticia que encontrará en dicha conversación. Prepararse debidamente para lograr un buen trabajo establece la diferencia entre un interrogatorio al azar y una búsqueda deliberada de información y opinión. No es posible entrevistar a alguien sobre cualquier asunto sin antes prepararse. La actitud contraria demuestra no tener la menor profesionalidad y una falta absoluta de respeto tanto al entrevistado como al público lector, oyente o televidente.

Hace algunos años, en una conferencia de prensa que el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos daba a los medios mexicanos ocurrió una anécdota, a propósito de esta falta de profesionalismo. En esa ocasión, antes de entrar a la rueda de prensa, un periodista preguntó que cuál era la importancia del autor y de qué país de América era originario. Es obvio decir que nadie, con tan escasa información sobre el tema en el que va a trabajar, podrá abordar asunto alguno con autoridad. Si uno no cuenta de antemano con esa información, que le permitirá pensar y elaborar un arsenal de preguntas, la entrevista se desmoronará rápidamente.

Conducir una entrevista, una conversación, no siempre es fácil; algunas veces el entrevistado divaga o titubea. Es fundamental que el reportero sepa guiar el diálogo y que en el momento en que entregue su entrevista al medio en que trabaja —prensa escrita, radio o televisión, y aquí hay que aclarar que en estos dos últimos medios la entrevista bien puede realizarse en directo— haya seleccionado las declaraciones en torno a la noticia que se está dando y que elimine todo lo que pueda resultar superfluo, pese a que paralelamente haga referencia a otros acontecimientos, muchas veces necesarios para situar al lector en el contexto preciso del tema. Aun hoy, en plena era de la imagen —televisión y cine— la entrevista en prensa escrita permite un trabajo más pulido. En cualquiera de los casos, el periodista puede situar al lector con una buena entrada. Por ejemplo:

Carlos del Pino, 45 años, es uno de los más caracterizados librereros de Madrid, dueño de un importante establecimiento comercial dedicado al área de las ciencias sociales. El libro en España, según él, tiene escasa clientela, es caro y está atacado por múltiples flancos. ("El libro en España, artículo de lujo. Entrevista a Carlos del Pino", *Cambio 16*, núm. 812, junio de 1987.)

Para saber conducir una entrevista hacia el tema de interés, es necesario actuar con naturalidad. La mayor parte de las veces, el periodista deberá afinar su sentido común para lograr

un buen trabajo. La cortesía, la seguridad en uno mismo y la curiosidad bien encauzada, son las armas básicas de un buen entrevistador. La respuesta a alguna de las preguntas, o un simple comentario, en ocasiones, abren las puertas al resto del diálogo, por ejemplo:

Con motivo de la traducción francesa de *La tía Julia y el escribidor*, Alice Raillard dice que esta novela es "la historia de una educación sentimental y literaria y parece inscribirse en una prolongación lógica de *la orgía perpetua* sobre Flaubert y madame Bovary. ("Trabajar por la imaginación es trabajar por la libertad, entrevista a Mario Vargas Llosa", *La letra y la imagen*, *El Universal*, 6 de abril de 1980.)

No hay una fórmula para redactar la entrada de una entrevista. No siempre puede uno atenerse a las interrogantes clásicas (qué, quién, cómo, cuándo, dónde y por qué). A veces puede uno empezar con lo que parezca novedoso. Hay reporteros que acostumbra describir la fisonomía de su entrevistado, o bien relatan sus impresiones al ponerse en contacto con él. La descripción del ambiente y las circunstancias en que se lleva a cabo la entrevista, permiten saciar la curiosidad del público por saber acerca del personaje. Esto es válido siempre y cuando no se exceda ni se ocupe demasiado espacio para ello. Para algunos periodistas, sin duda, la entrevista es un género preciso, una fiel fotografía de lo más relevante o sobresaliente de ciertos personajes, trascendentes por su labor en los diversos terrenos de nuestro mundo contemporáneo. Una muestra de esto son los retratos de Oriana Fallaci, que han adquirido indiscutiblemente la categoría de clásicos, al tiempo que el contorno en sus personalidades ha quedado fijo para la posteridad. El siguiente es un buen ejemplo de familiarización con el tema que va a tratar:

Su iglesia es una pobre iglesia dentro de la ciudad de Recife, allá arriba en el norte de Brasil donde de hermoso no hay más que el mar y siempre hace calor porque el Ecuador está cerca. Aquel año no había llovido y la sequía mató niños, plantas y esperanzas. (Oriana Fallaci, "Helder Camara", *Entrevista con la historia*, Noguer, Barcelona, 1976.)

Pero una de las cosas que jamás hay que olvidar es que la mayor parte de las veces el reportero tendrá que enfrentarse con hombres y mujeres comunes y corrientes. Por lo general las declaraciones de estos entrevistados prevalecerán sobre su personalidad a fin de destacar la noticia, por ejemplo: "Es fácil inactivar el virus del SIDA en las probetas", declaró a este diario el

doctor Elías Grotowski, miembro de la Comisión de Estudios sobre el SIDA.”

Ahora bien, el enfoque que hay que dar a cada entrevista depende en gran medida de la forma de ser del entrevistado. Y aunque la función de la entrevista no es, ni que el periodista muestre sus conocimientos, ni el entrevistado su capacidad de respuesta, no se puede interrogar a una persona si uno no se prepara antes.

El periodista nunca es noticia. El entrevistado sí lo es; por tanto, el reportero jamás deberá competir ni tratar de opacar a quien le da la noticia, pretendiendo mostrar sus conocimientos. Un buen periodista logra que destaque el entrevistado. Para un buen periodista no debe existir un “mal” entrevistado, y por eso es fundamental salvar todas las barreras que se presenten, desde el momento en que concierta la cita para la entrevista, hasta su realización final.

Es por ello la insistencia en la preparación del periodista. Necesita conocer el tema que va a tratar para poder formular preguntas inteligentes. Necesita dejar hablar al entrevistado y no interrumpirlo, en pocas palabras, necesita saber guiar la entrevista. Al mismo tiempo, es necesario decir que también se deben tomar en cuenta las propias circunstancias del entrevistado. No es lo mismo estar frente a una triunfante artista de cine, que frente a una persona que ha sido asaltada por una banda de ladrones.

No hay que olvidar que en no pocas ocasiones la entrevista ha estimulado poderosamente el vedetismo pseudoartístico o pseudocultural; muchas veces ha predominado el continente sobre el contenido, la pose de algún personaje que intenta “robar cámara” y ocupar un plano anterior a la propia noticia.

El reportero deberá saber en qué momento debe terminar la entrevista. Ésta no deberá ser tan larga que canse al entrevistado, ni tan corta que no se obtenga la suficiente información como para armar una nota periodística.

Una parte del trabajo del periodista es preguntar; la otra, obtener respuesta. Y si bien cada quien empleará un sistema particular para obtener la información que se precisa, el cuestionario es en ocasiones un recurso legítimo y de mucha ayuda. Una libreta de notas o una grabadora—lo que cada quien elija—serán los instrumentos de trabajo más idóneos para realizar una entrevista escrita, aunque cabe señalar que el testimonio de la grabadora hace imposible que un entrevistado argumente que sus palabras han sido tergiversadas.

Una entrevista debe ser fiel relato. En ocasiones, el propio entrevistado dialoga con el reportero *off the record*. Si este últi-

mo acepta la confidencia, deberá cumplir cabalmente con guardar el secreto. Es también indispensable que el periodista sepa escoger a la persona indicada para que responda adecuadamente al tema de su interés. Y localizar a esa persona supone en ocasiones una labor acaso detectivesca.

La entrevista tiene una estructura relativamente sencilla. Después de la entrada, seguirá una secuencia de preguntas-respuestas en donde se expondrá claramente la información que se busca, por ejemplo:

Q.— ¿Siempre quiso usted escribir?

C.F.— Sí. Si usted lee mi última novela entenderá que es posible empezar a escribir en el vientre materno, cosa que ya sabía Lawrence Sterne. Empecé haciendo una revista con noticias y dibujos a lápiz. La hacía circular por la casa de apartamentos en la que vivía, en Washington. . .

Q.— Usted ha dicho que Alfonso Reyes le enseñó la disciplina de escribir. ¿Cómo es esa disciplina?

C.F.— Viví una temporada con Reyes en Cuernavaca, cuando él estaba escribiendo sobre Goethe y sobre Homero. Me regañaba mucho por ser disipado, por no haber leído a Stendhal y me decía: "Hay que aprender la lección de Goethe." Yo no le veía hacer nada durante el día. . .

Q.— ¿Dónde vive usted ahora?

C.F.— He estado todo este año viviendo en Inglaterra y ahora voy a Harvard. Voy a estar tres años allí.

Q.— ¿Qué relación mantiene usted con los intelectuales norteamericanos?

C.F.— Muy buena. Yo creo que en la mayor parte del mundo el pueblo, que es el portador de la sabiduría de un país, es mejor que sus élites. ("Profecías y exorcismos. Entrevista a Carlos Fuentes", *Quimera*, México, núm. 1, noviembre de 1987.)

En discursos o declaraciones, en cambio, se utiliza la estructura resumen-declaración-resumen. Por ejemplo:

Estados Unidos anunció esta noche el envío de unos tres mil soldados a Honduras en "un ejercicio de despliegue urgente" como "respuesta mesurada" a una incursión de tropas sandinistas en territorio hondureño.

El vocero de la Casa Blanca, Martin Fitzwater, precisó que el presidente Ronald Reagan adoptó esa decisión, luego de una serie de reuniones con sus asesores de seguridad nacional, y aclaró que las tropas estadounidenses no entrarán en combate.

Fitzwater subrayó que el movimiento de tropas estadounidenses es "una señal a los gobiernos y pueblos de América Central". ("Envía EU tropas a Honduras", *Unomásuno*, 17 de marzo de 1988.)

Otra cosa distinta es una conferencia de prensa en donde varios periodistas participan en una sesión y hay un exponente de la noticia quien, tras hablar del tema de su interés, contesta a las preguntas que quieran hacerle los periodistas asistentes.

La entrevista es pues un recurso que permite al periodista acercarse a una información de primera mano. Un buen entrevistador será aquel que a partir de su entrevista pueda confeccionar un trabajo bien hilvanado, congruente y con un enfoque definido, sea cual sea su propio medio de trabajo; prensa escrita, radio o televisión.

Y a propósito de la entrevista, he aquí lo que Gabriel García Márquez, quien generalmente se rehúsa a contestar las preguntas de los periodistas, declaró en una ocasión respecto de la dificultad que supone, para una personalidad agobiada por periodistas que quieren entrevistarle, contestar siempre a las mismas preguntas.

... Cuando se tiene que conceder un promedio de una entrevista mensual durante tantos años, uno termina por desarrollar otra clase de imaginación especial para que todas no sean la misma entrevista repetida.

En realidad el género de la entrevista abandonó hace mucho tiempo los predios rigurosos del periodismo para internarse con la patente del curso en los manglares de la ficción. Lo malo es que la mayoría de los entrevistadores lo ignoran, y muchos entrevistadores cándidos todavía no lo saben. Unos y otros, por otra parte, no han aprendido aunque las entrevistas son como el amor: se necesitan por lo menos dos personas para hacerlas, y sólo sale bien si esas dos personas se quieren. De lo contrario, el resultado será un sartal de preguntas y respuestas de las cuales puede salir un hijo en el peor de los casos, pero jamás un buen recuerdo.

Y para terminar con el capítulo sobre la entrevista, el siguiente es un ejemplo del género, publicado en el suplemento *Sábado* del diario *Unomásuno* en 1980.

Entrevista con Guillermo Cabrera Infante

Guillermo Cabrera Infante, quien actualmente vive en Londres, ha venido a México para hacer la presentación de su último libro *La Habana para un infante difunto*, publicado por la editorial Seix Barral.

En 1947 Cabrera Infante comenzó a escribir en La Habana, y en el año 52 fue multado y detenido por publicar un cuento. Posteriormente, con el seudónimo de G. Caín, comenzó a escribir la crítica de cine de *Carteles*, semanario del que sería jefe de redacción en 1957. Ganó premio y menciones literarias con sus cuentos y fundó la Cinemateca de Cuba. En 1959 fue director de la revista literaria *Lunes de Revolución*, hasta su clausura en 1961.

Ha publicado, entre otras cosas, *Así en la paz como en la guerra* (Seix Barral, 1960); *Tres tristes tigres* (Premio Biblioteca Breve Seix Barral, 1964) y *Un oficio del siglo XX*, un volumen de crítica cinematográfica (Seix Barral, 1973).

—¿Cuál es para usted el objetivo de la escritura, y cuál ha sido el resultado de ella dentro de su obra?

—Orwell dice que la cultura es tan transparente que se puede mirar en ella como se mira a través del cristal de una ventana; para mí ha sido fundamental darme cuenta de que es todo lo contrario. La escritura debe ser opaca y no dejar ver lo que ocurre al otro lado de la página. Personalmente he eliminado los problemas de fondo y forma, centrándome exclusivamente en el de la escritura; esto hizo que en mi escritura se enaltecieran ciertas características como la tendencia a jugar con las palabras, parodiar las frases hechas, lo que se llama retruécano (horrible palabra). Todo eso para mí es la invención de la escritura.

—En 1952 usted fue detenido y multado por publicar un relato que contenía english profanities, ¿cambió entonces su concepto de la escritura?

—El año 52 cambió mi vida, pero este cambio no tuvo que ver con mi oficio de escritor. Como rebote de mi prisión, cometí el error de casarme, pero esto no tiene que ver con la literatura. Entonces adopté el seudónimo de G. Caín (G-de Guillermo, Ca-de Cabrera e in-

de Infante) para poder decir que Caín cabalgaba de nuevo en medio de las revoluciones cubanas.

—*Si vuelve la vista atrás y recuerda desde sus comienzos, ¿cuál cree usted que ha sido su aportación real al panorama de la literatura contemporánea?*

—El humor. . . sí, ciertamente el humor. Por ejemplo, *Un oficio del siglo XX* es un libro escrito en 1961 que reúne las críticas de cine y en donde G. Caín se convierte en un personaje de ficción, mi alter ego. No creo que haya antecedentes en el empleo del humor como fin literario.

—*En este sentido, ¿se considera un innovador?*

—No, no creo. Nunca he tenido semejante pretensión, pero sí creo ser alguien que hizo un uso temprano de un arma tan desarmante.

—*En 1964 usted ganó el Premio Biblioteca Breve con su novela Tres tristes tigres; fue en la década de los sesenta cuando se creó el boom literario y a lo largo de 7 u 8 años este mismo premio fue otorgado exclusivamente a autores latinoamericanos, ¿qué antecedentes destacaría usted para la creación de este movimiento?*

—Yo no formo parte de él. En ningún momento quise entrar. El único antecedente realmente válido fue el acceso de grandes compradores de libros a una clase media alta o clase media con posibilidades de adquisición; creo que es el único elemento posible en cada uno de los países en los que se ha presentado este fenómeno.

—*Se puede hablar de una forma literaria característicamente latinoamericana?*

—No creo. Creo que hay libros escritos por mexicanos, por argentinos, por cubanos. . . eso es todo.

—*¿Qué considera lo mejor que ha escrito?*

—*Un oficio del siglo XX.* Ahí es donde para mí comenzó todo, y por todo no quiero decir el éxito, porque el libro no ha tenido ninguno, sin embargo, me permitió establecer una función directa entre el juego y la función que sigue funcionando.

—*Si le parece podemos repasar los puntos básicos sobre los que ha confluído lo más importante de su obra.*

—Te podría decir que después está *Tres tristes tigres* y *Exorcismo*, que es peor comprendido que *Un oficio*. . .

—*Es evidente que las obras de gran calidad literaria son leídas y comprendidas por un núcleo reducido, ¿usted nunca ha intentado hacer una literatura accesible a un núcleo más amplio sin que en ello tenga que ver el problema de la calidad?*

—Yo nunca escribo para la élite ni para el pueblo. Escribo para mí y publico para los demás. *Exorcismo* es un libro que está hecho de puro juego y es la diversión total; pero no ha tenido el número de lectores que yo creo que merece.

—*Su último libro, La Habana para un infante difunto, ¿es estrictamente una novela, unas memorias noveladas o una ficción autobiográfica?, ¿a través de ella está usted tratando de recuperar una infancia perdida buscando una identidad?*

—No exactamente. Es un ejercicio totalmente opuesto al de Proust porque ahí hablo de recordar, pero en realidad no se trata de eso; quiero reconstruir con palabras una ciudad perdida más que la niñez o la juventud de los primeros años adultos.

—El hecho de que una ciudad, en este caso La Habana, ocupe un papel tan importante dentro de la narración, hace pensar un poco en un elemento constante dentro de la literatura latinoamericana.

—Es posible, pero yo el concepto de narrativa latinoamericana no lo acepto, como rechazo el concepto de latinoamericano. . . no sé qué quiere decir, latinos como en latín, o como en quartier latin. Yo no me considero latinoamericano, soy cubano, pero ese continente no lo conozco. Si se habla de novela escrita en español, más o menos al mismo tiempo, ya es cosa diferente, pero la coincidencia en la situación de una ciudad en una novela no es cosa nueva. La novela es una forma literaria estrictamente urbana, a pesar de Cervantes o de Robinson Crusoe; todas las otras grandes novelas que conozco ocurren en ciudades de Kafka.

—Tal vez le moleste el término, latinoamericano, pero creo que con esta postura está usted renegando un poco de lo que son sus propias raíces. Es evidente que si usted fuera europeo o asiático, no escribiría como lo hace.

—Claro, pero Cuba no tiene nada que ver con México. Cuba tiene al lado Haití y el cubano no se siente haitiano. Así que ¿cuál es la similitud entre un colombiano y un argentino? Ninguna. . . absolutamente nada.

—Y, ¿la Patria grande de la que tanto han hablado los escritores?

—Todo eso es falso y no sé con qué fin se ha dicho. La identidad,

por ejemplo, entre Estados Unidos y Canadá es nítida, pero esa identidad entre Brasil y Venezuela resulta muy borrosa.

—En su libro Vista del amanecer en el trópico, una serie de imágenes que hablan de la represión, usted hace un paralelismo entre las diferentes tiranías cubanas a lo largo de la historia, y concluye diciendo “. . . la isla ahí estará. . . sobreviviendo a todos los naufragios”, ¿no es ésta una posición un tanto escéptica ya que usted, a pesar de la Revolución cubana, no da ninguna salida?

—Realmente no puedo dar salidas. Soy un escritor, no un portero. Sólo traté de revelar, en ese libro, una visión de la violencia. La violencia se comete en nombre de la injusticia y de la justicia. Lo que yo veía era una violencia detrás de la ilusión.

—¿Cuál ha sido para usted la repercusión del exilio dentro de su obra en su vida extraliteraria?

—Ha repercutido extraordinariamente. Le debo todo al exilio. En Cuba yo hubiera sido un periodista con mucho éxito y un terrible mujeriego. Hubiera perdido el tiempo entre ambas funciones.

—¿Su literatura no hubiera trascendido?

—Mis libros no se hubieran publicado nunca por su carácter irrespetuoso, disolutorio y enemigo de la autoridad. Creo que el escritor debe reírse del poder mientras le permitan la carcajada.

—Y, ¿después?

—Que tome sus cosas y se vaya.

M. P.

La crónica

Gustavo García

La primera dificultad que se enfrenta para definir a la crónica como género periodístico consiste en que ésta existe siglos antes de la aparición de la prensa. En efecto, la crónica ha sido instrumento de historiadores que dejaron testimonio directo de hechos de trascendencia evidente (el caso más nítido son los llamados cronistas de Indias o relatores de la conquista española); la crónica también ha sido un recurso de literatos empeñados en dejar testimonio crítico de los usos y costumbres de su época. En este caso se confunde con el cuadro de costumbres, con la mera sátira sin intención informativa; es una forma narrativa usada desde hace siglos, se podría remitir fácilmente a los satíricos latinos como Juvenal y enlazarla con el periodismo en este siglo.

Bajo el riesgo de sonar obvios y redundantes, hemos de señalar que aunque la crónica como instrumento de un narrador para consignar hechos recientemente ocurridos, se usó durante siglos, sólo se vuelve género periodístico cuando aparecen los periódicos; el nuevo medio modifica sustancialmente la naturaleza de la crónica y del cronista. Ahora se trata de buscar la noticia, destacar la excepcionalidad del testimonio. Escribir sobre las costumbres de regateo de un mercado popular, por ejemplo, atendiendo a las maneras de hablar de clientes y vendedores, al aspecto de las mercancías, al ambiente en general, nos dará un cuadro de costumbres muy ameno y atractivo, pero falta el sentido periodístico que hace a una crónica auténtica; faltará el énfasis en aspectos únicos pero que interesan colectivamente, como sería si el autor detectara ese día y en ese lugar una venta excepcional o detalles no vistos de organización entre vendedores contra alguna amenaza de desalojo, etcétera. Como se verá en el ejemplo que cierra este capítulo, se trata de eventos

especiales reporteados en detalle, vinculando su irrepeticibilidad con situaciones políticas o culturales más amplias que dan al acto su sentido real.

Aquí aparece otra dificultad en la definición de la crónica: su estrecha relación con los mecanismos del reportaje, que se detallan en el capítulo dedicado a ese género. Si *reportero* es casi sinónimo de *periodista* es porque éste es impensable sin los recursos de investigación y escritura que se suponen obligatorios en aquél. Y el cronista, como el reportero, debe acudir al sitio de la noticia, la debe *cubrir*, como se dice en el medio. Debe manejar con cierta soltura el tema de la noticia, tener sentido periodístico, saber jerarquizar la información para atrapar al lector con los datos más atractivos en el primer párrafo o tener una prosa tan eficaz y llena de trucos que conduzca al lector a lo largo de la primera cuartilla sin que éste se desespere de no encontrar una noticia, porque en una crónica a veces lo atractivo es todo el relato. El cronista, como el reportero, tiene un archivo, varias fuentes de información (folletos, declarantes, recortes periodísticos, libros, documentos oficiales y secretos) para valorar lo que está detrás del acto registrado; como el reportero, debe redactar su nota limitado a una cantidad precisa de cuartillas y de horas para la entrega (un cronista es muy afortunado si cuenta con dos o tres días y espacio ilimitado para extenderse).

Entonces, ¿qué distingue a la crónica del reportaje? El cronista es un testigo del acto reportado, y de su contacto directo surgirá la mirada específica y el peso de la información; el reportero, en cambio puede reconstruir el hecho varios días (a veces años) después de sucedido, acudiendo a archivos, encuestando a testigos. Reportaje y crónica llegan a confundirse en la redacción; por ejemplo, en el caso de Truman Capote mientras escribe *A sangre fría*: las páginas previas a la estancia de los asesinos Smith y Hickock en prisión, son reconstrucciones minuciosas de las circunstancias que rodeaban a las víctimas y a los delincuentes, pero obviamente Capote no fue testigo de nada; en cambio a partir de la estancia en prisión y hasta en la ejecución de los culpables, Capote es un testigo directo, está haciendo una crónica. Otro caso que se presta a confusiones técnicas y de género: *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez, debe entenderse como un texto literario, no periodístico; de lo contrario, se encontraría que el autor utilizó los instrumentos del reportaje para reconstruir una serie de actos que tuvo lugar muchos años atrás y de los que fue un testigo tardío y fragmentario. Literalmente puede ser una crónica, pero no periodísticamente.

La crónica plantea una libertad estilística que no siempre tienen otros géneros periodísticos. De entrada está claro que el orden de los hechos, la importancia de los detalles, la información agregada como marco de referencia ya forman parte de las decisiones personales del cronista, que usa datos precisos como vehículos de una subjetividad inevitable; la crónica es, así, tanto un género informativo como de opinión, aunque se desaconseja por molesto el uso de la primera persona. Como en todo trabajo periodístico, al lector no le interesa lo que el autor debió pensar o experimentar mientras elaboraba la nota; las crónicas funcionan mejor si el autor se esconde tras la selección de la información y desde ahí impone su punto de vista, su versión de los hechos.

La libertad estilística apuntada arriba puede ser una trampa, un obstáculo para el cronista. Es una tentación para quien se ha visto restringido al rigor frío del reportaje o de la nota aprovechar las posibilidades literarias y echar a volar la pluma en imágenes, metáforas, alusiones maliciosas, descripciones desmedidas o reflexiones tan vastas que después cueste trabajo descender a los hechos concretos que sirvieron como excusa al desahogo. Por el contrario, la crónica, esa nueva libertad, exige un control estricto de estilo, es la prueba del dominio de la prosa periodística. La selección de datos debe seguir siendo tan rigurosa como siempre, su administración igual de concisa. El cronista puede opinar, puede adjetivar, pero atendiendo a las necesidades de la información, de una imagen lo más cercana posible a lo que realmente pasó.

El cronista debe tener muy bien desarrollados la vista y el oído; no siempre puede usar una libreta para apuntar frases, detalles del ambiente, y la grabadora es un instrumento inútil en una crónica. Una gran parte de la elaboración de una crónica depende de la agudeza de mirada del cronista, de la sabiduría para estar en el lugar justo en el momento adecuado, recordar nombres (si no se puede apuntar), memorizar frases o diálogos, captar lo específico e importante, lo único que se oculta tras las apariencias de cada acto. Como testigo el cronista puede armar mentalmente su texto mientras observa y así seleccionar de antemano los elementos del ambiente y el orden en que los situará en el relato; cuando se instale ante la máquina de escribir, sólo tendrá que vaciar en el papel lo que ya ha madurado en su cabeza.

Aunque la crónica demanda exponer los hechos en orden cronológico, tal y como lo indica su nombre, los hechos pueden interrumpirse de vez en cuando para permitir la aparición de reflexiones sobre éstos o de información necesaria para la

comprensión de lo que se acaba de relatar o está a punto de enunciarse. Es decir, una crónica no es únicamente un relato. Puede decirse que el relato es un pretexto para dar una visión precisa, anecdótica, demostrada por los hechos, de una situación política o cultural general, de la que el hecho reportado es un síntoma privilegiado.

La crónica y los medios electrónicos: radio y televisión

Escribir una crónica supone técnicas especiales; el cronista pudo tomar nota de frases, formas, espacios, detalles precisos del lugar, las personas y el desarrollo del evento, y después los procesará con otra información, una intención propia, en su redacción final. El cronista que reporta para la prensa escrita tiene un lapso más o menos suficiente (de unas cuantas horas a varios días) para elaborar su texto. Cuando el cronista trabaja para los medios electrónicos, para la radio y la televisión, su entrenamiento y su práctica son muy distintos; uno de los valores más importantes de estos medios es su posibilidad de informar al receptor inmediatamente, desde el lugar de los hechos, en el momento en que éste se realiza (o, en todo caso, condensarlo, procesarlo rápidamente para transmitirlo a unos cuantos minutos de su conclusión). El cronista de radio y televisión está, en consecuencia, sometido a una presión enorme: debe manejar la información previa, seleccionar y administrar los detalles del hecho y darle a éste una forma asimilable con los instrumentos de la improvisación. Aun los narradores de eventos políticos o deportivos, que son los casos más comunes de *cronista electrónico*, están sometidos a la presión de lo imprevisto, pese a referirse a hechos regidos por reglas, convenciones y protocolos fijos.

El cronista de radio y televisión debe tener todo el oficio periodístico aprendido, poder relacionar un hecho presente con otros del pasado, dar información, ser conciso, riguroso, ameno y sin excesos. Además, debe dar todo eso con la voz, tener facilidad de palabra (que no es lo mismo que hablar demasiado o muy aprisa), saber armar frases oralmente, entender que la palabra hablada es más difícil de captar que la escrita y que, en consecuencia, debe repetir continuamente algunos conceptos o detalles importantes. Como se ve, el cronista de la radio y la televisión está aún por formarse, aunque las necesidades de los medios nacieron con éstos. El periodismo electrónico, por eso, está aún muy retrasado en algunos géneros en relación con el escrito.

Como todos los géneros periodísticos, la crónica se aprende en la práctica, como un método y una disciplina, leyendo y criticando otras crónicas, descifrando los trucos, inventando, improvisando, experimentando con recursos literarios, imitando hasta encontrar una expresión propia, que describa la situación al mismo tiempo que da el punto de vista del autor. Sin embargo, los estudiantes de periodismo en las escuelas y facultades se pueden entrenar a partir de ejercicios concretos. A continuación se proponen algunos entre muchos métodos posibles.

Por principio, los aspirantes a periodistas deben reeducar su escritura y su mirada: el problema del estilo es el eterno conflicto en los talleres de redacción. Por años, el estudiante se ha acostumbrado a leer mal, a pasar por encima del estilo (excepto cuando éste es muy estridente) para cumplir con enterarse del contenido del texto. Se le debe reeducar en los usos de la puntuación, en el uso de la frase breve, la domesticación de los adjetivos. Se le debe enseñar a leer con atención los textos periodísticos y literarios enfatizando el sentido práctico de la lectura, los trucos del autor, cómo logra determinado efecto en el lector, cómo compendia o extiende la información y para qué. Conviene que se enfrenten a ejercicios de descripción, que pueden ser muy breves y contundentes (algún cuento de Hemingway) o infinitamente extensos (algún texto de Robbe Grillet o de Claude Simon). También es recomendable la lectura comparada de crónicas diferentes sobre temas semejantes, como *La noche de las piernas frías* de Vicente Leñero y *Aquella chamaca que va por la calle ¿quién es? Es mi reina* de Carlos Monsiváis, sobre sendos concursos de Señorita México.

La lectura y su análisis son parte de un proceso de aprendizaje que tiene su etapa más importante en la disciplina de escritura: el estudiante puede realizar varios ejercicios de descripción neta, fría, técnica, de algún sitio público, dando medidas, proporciones, texturas, colores, sonidos, objetos, sin importar lo tedioso, árido y, en apariencia, poco creativo de dichos ejercicios. Ahí se topará con el tabú del adjetivo: en las escuelas de periodismo y en las redacciones de los periódicos hay una explicable reserva hacia el uso del adjetivo (Fernando Benítez bromea con sus alumnos en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM: "para usar un adjetivo primero deben venir a mí de rodillas y solicitarme el permiso con original y tres copias"). Lo cierto es que el adjetivo suele ser un atajo, un truco barato que evita al escritor dar información específica (en vez

de decir cuánto mide un salón, por ejemplo, le asigna el adjetivo *enorme*; en vez de apuntar los elementos de vestuario y decorado de un evento, escribe *suntuoso* o *elegante*); el adjetivo es el antiperiodismo, pero sólo hasta cierto punto.

Un periodista debe saber usar los adjetivos, de modo que nunca sea redundante. El uso del adjetivo exige una disciplina literaria para justificar su existencia; el adjetivo deberá ampliar el sentido de la frase, deberá ser sorprendente o dar una idea más rica de lo que se describe. De no ser así, es preferible la metáfora, el símbolo, las figuras literarias, las comparaciones. Para una comprensión cabal de los usos posibles y pertinentes del adjetivo, se recomienda la lectura analizada de los adjetivos en Jorge Luis Borges y en Gabriel García Márquez y de las figuras en la narrativa de José Lezama Lima.

La crónica: un caso entre muchos

A continuación se presenta un ejemplo concreto de crónica, referido a la inauguración de las nuevas instalaciones de la Cineteca Nacional de México el viernes 27 de enero de 1984, y que se publicó en el suplemento cultural *Sábado* del diario *Unomásuno*, el 5 de febrero de ese año.

El cronista no usó grabadora; tomó algunos apuntes pertinentes en el dorso de la invitación al evento. Dado que asistiría el presidente de la república, el acceso al local fue difícil y el autor no pudo ambientar los momentos previos a la inauguración. De hecho, cuando llegó a la bodega habilitada como salón de actos, ya se habían rendido los primeros honores protocolarios al mandatario; procuró, en cambio, conversar con varios grupos, recorrer todos los rincones de las instalaciones, escuchar comentarios, formarse una opinión que le guiara durante la redacción final y que resumiera los sentimientos críticos de los asistentes.

El evento en sí era muy rico en imágenes y sólo se evitó mencionar directamente al presidente de la república (el tono general de la crónica podía así permitirse caer en la insolencia con mayor libertad), el uso de la primera persona y, en fin, de adjetivos inútiles. El texto tiene seis cuartillas de extensión.

Memorias de un mexicano

La amnesia es un privilegio del poder. No bien se acordó, en 1974, de que una Cineteca sería un buen recurso para conservar su memoria física y legitimar su existencia como árbitro cultural, olvidó que las funciones de una institución así deben diseminarse, volverse un servicio al público. La lógica del poder político mexicano, materializado en monumentos, estatuas y manifestaciones de agradecimiento, entiende al cine como un edificio, unos estudios, una oficina, una burocracia, unos ingresos netos en taquilla, una camarilla de privilegios, la grilla por encararse a la silla del director.

Olvidó los reportes alarmados de los empleados de la Cineteca que, desde 1978, enviaban memorándum tras memorándum, cada semana, con acuse de recibo, a la directora de la institución, al director de Cinematografía, avisando de la saturación de las bodegas y de la inoperancia de los sistemas de alarma y contraincendio. No había modo de que las autoridades de López Portillo respondieran a los avisos: Jorge Durán Chávez usaba el presupuesto para pintar

las camionetas de la unidad de cine móvil de la Cineteca con el logo de campaña del candidato del PRI a la presidencia; las oficinas de la Cineteca almacenaban propaganda priista; el candidato jamás fue a los Churubusco —se canceló un día antes— a recibir el saludo de la familia cinematográfica, que encabezaría Margarita López Portillo.

Olvidó que la negligencia oficial, detectable, identificable, provocó una de las mayores desgracias que registre el siglo posrevolucionario, que al incendiarse la Cineteca en marzo de 1982 murieron empleados y espectadores en cantidades nunca declaradas, que desaparecieron para siempre películas mexicanas que nadie había visto en generaciones, material gráfico, guiones, dictámenes de la censura, libros y revistas, testimonios irrecuperables de nuestra historia. Olvidó que dentro del poder no hay culpas, que los horrores que infligen al país no repercuten en sus pasillos.

Olvidó que muchos no olvidamos. Y echó a funcionar su máquina del olvido, su maniobra —ya

realizada automáticamente, por instrumentos— de borrón y cuenta nueva. Durante dos años se instrumentaron sucedáneos de cineteca, un Circuito Cineteca que cumplía, al menos, con un requisito básico, extender los beneficios de una exhibición alternativa en varios puntos de la ciudad de México (faltó atender a la provincia, pero al menos se salió del estereotipo de que una Cineteca es un edificio) y un escandaloso Patronato de la Cineteca administrado por miembros del gran capital claramente identificados con el monopolio Televisa (Mario Moreno, Carlos Amador, Miguel Alemán) que un mes después de establecido —con ceremonia en Los Pinos— declaraba orgullosamente haber conseguido ¡ya! 25 millones de pesos (conviértase a dólares y se verá para cuántas copias de una sola película alcanza tan generoso logro). Mientras, los funcionarios cinematográficos aparecen en los amañados programas de “opinión” de Televisa; el trabajo de edición los hace aparecer como figuras que avalan el proyecto filmico de Televisine, que tiene la voz dominante. Los funcionarios se pasean por los noticieros, junto a Mario Moreno y Carlos Amador, exaltando la generosidad de tales mecenas en momentos tan grises.

¡Dile sí a México!

Y la máquina empezó a marchar. De repente, ya hay Cineteca Nacional (entonces, ¿qué eran el Circuito y el Patronato, o qué de qué?). La Secretaría de Gobernación se complace en invitar. . . El Sindicato Único de Trabajadores de la música vendió los cines y edi-

ficaciones de su Plaza de los Compositores. Quién sabe cómo estuvo la cosa, pero el gobierno pagó —¿al sindicato, a un intermediario?— 600 millones de pesos. Donde estaban los helados Yom Yom será sala de expositores, donde se vendían discos ahora se venden libros de Emilio García Riera —estrenando la investigación sobre Fernando de Fuentes, por la que se quemó las pestañas María Luisa López Vallejo—, en la antigua tienda de artículos deportivos fueron a dar los programadores (luego de peregrinar en los pasillos gélidos de RTC y los cubículos del Centro de Capacitación Cinematográfica, han de haber besado la alfombra cuando pisaron al fin tierra firme), allá al fondo quedó la biblioteca y el centro de documentación. Los remozadores no se enteraron de que las vitrinas de los lobbys de cada sala contenían esculturas hiperrealistas alusivas al compositor cuyo nombre portaba (realizadas por el mismo talento que decoró e hizo el demonio de *El diablo y la dama*; los objetos, reliquias y diseños se fueron todos al carajo).

El 27 de enero de 1984, a las 19 horas, los invitados rezagados dejaban sus autos en callejones cercanos —“usté perdone, ya no caben en el estacionamiento”—, atraviesan filas de mirones, vallas de soldados, líneas de policías y piquetes de guaruras con *walky talkies*. En ese mismo instante, luego de los honores, se declaraba inaugurada la Cineteca: el subsecretario de Gobernación toma la palabra ante más de mil invitados y bajo un retrato inmenso del presidente de la república un letrado “Cineteca Nacional Enero 27 de 1984” y un México formado con ti-

ras de celuloide. Recuerda el desdichado incendio y que "hoy podemos enterrar, simbólicamente" ese desastre.

En el estrado está todo el gabinete, incluidos el rector de la UNAM, Octavio Rivero Serrano, y el director de la Filмотeca de la UNAM, Manuel González Casanova. Carmen Montejo administra el acceso al micrófono, con la firmeza y la blancura pareja de cabello y vestido que recuerda lo que ha sufrido en la pantalla, desde que era recogida por el soldado motociclista Pedro Infante en *Qué te ha dado esa mujer*. Y toman sus puestos Carlos Amador y Lucía Méndez; "no ofrecemos planes de papel", ofrece el presidente de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica; declara que los ingresos en taquilla, de todo el país ese día, se destinarán a la Cineteca (hagan cuentas, un cine de mil butacas, a cien pesos por persona, en tres funciones; multiplíquelo por, digamos, 200, ¡ya salimos de pobres!)

y propone que el 27 de enero se declare Día de la Cineteca Nacional; Lucía Méndez, toda de negro, entrega una placa de agradecimiento al presidente de la República. Amador repartirá entre los asistentes calcomanías adheribles para las defensas de los carros con la leyenda "¡Dile sí a México!"

Gabriel Figueroa se dirige al presidente, a los señores secretarios y ¡a los miembros del jurado! (ecos de tanto premio internacional recogido en décadas de oficio). Habla justamente de premios. "En nombre de todos mis compañeros cinematografistas le digo a usted, muchas gracias." El Himno Nacional. Gira en torno a la maqueta de la nueva Cineteca. Para acompañar la salida de la concurrencia de la —ahora nos enteramos— bodega para material filmico recientemente habilitada como auditorio, un conjunto de cuerdas interpreta "Las cuatro estaciones" de Vivaldi; imposible seguirle el paso a la música.

G. G.

El artículo

Eduardo García Aguilar

Fuera del material estrictamente informativo, compuesto por cables de las agencias noticiosas, despachos de los corresponsales y notas y reportajes del cuerpo de redacción local, los diarios y las revistas incluyen espacios para el análisis y debate de esa información. En los países democráticos donde la discusión libre de la política nacional e internacional es posible, los encargados de una publicación abren las puertas de sus órganos periodísticos a colaboradores especializados que no necesariamente pertenecen al equipo de redacción y por esa razón pueden ofrecer visiones independientes y singulares del acontecer noticioso. Voceros de los diferentes partidos políticos o de las organizaciones gremiales, médicos, escritores, científicos, economistas, etcétera, opinarán sobre los sucesos en textos firmados que no expresan rigurosamente, a diferencia de los editoriales, la posición de la dirección o de los grupos de presión que influyen en el órgano periodístico. Tal es el caso de un diario como *Le Monde*, donde aparecen artículos firmados por voceros de los sectores más opuestos en sus ideologías.

No sobra decir que este tipo de diarios o revistas abiertas a todas las tendencias son excepción en el mundo contemporáneo.

En ese mismo país, diarios como *Le Figaro* o *Libération*, por ejemplo, no estarían dispuestos a abrir sus páginas a sus opositores, debido a que se sitúan en un lugar bastante reconocible del espectro político. En los países europeos, sin embargo, son más comunes las publicaciones dispuestas a propiciar el debate y a dejar expresar con libertad las opciones de los otros. No es el caso de los países como Cuba, donde los periódicos sólo ofrecen la versión oficial del partido, o el de ciertos países gobernados por la derecha, como Chile, donde los diarios ejercen un poder enorme y tienden a orientar a la opinión a favor de

los sectores económicos dominantes y la dictadura.

Puede afirmarse, sin temor a dudas, que una publicación periódica en cuyas páginas no se incluye esta versión personalizada de la información, da la espalda a la realidad, ya que no sólo en el campo de la política, sino en el de la ecología o la economía, la *opinión* es fundamental para elegir los rumbos de la nación, el continente o el mundo. Temas claves como la energía nuclear, el desarrollo urbano, la pena de muerte, el problema racial, la desnutrición, el analfabetismo, los medios de comunicación, la inflación o las políticas financieras se aclaran a veces al calor de la discusión en torno a la conveniencia de tal o cual medida. Al pertenecer los articulistas a lo que ha sido llamado "sociedad civil", su opinión es un contrapunto frente a las tentaciones monolíticas de los gobiernos.

No hay ninguna receta para la confección de un artículo, como no sean la brevedad y la claridad. Sin embargo, hay temas y casos que exigen mayor extensión debido a la complejidad e implicaciones del asunto tratado. Es aquí donde con mayor énfasis se expresa el estilo particular del autor, sus convicciones y pasiones, sus intereses y disidencias. Al no estar restringido por la exigencia de una objetividad neutra, el articulista puede exponer con libertad sus puntos de vista, con una condición: que el tema sobre el que discurre sea de su incumbencia y que sobre el mismo tenga la necesaria y responsable información. Para obtener la brevedad y la claridad es necesario dominar el tema, estar al tanto de los antecedentes del caso y ser responsable en el manejo de las aseveraciones y denuncias si las hay, para evitar repercusiones basadas en la ligereza y el escándalo. Si se desconocen los puntos esenciales del tema, el articulista dará vueltas en torno a su objeto de análisis.

Existen muchas variedades de artículos dentro de un periódico. Primero se situará el relacionado con la política internacional. Por ejemplo, el resultado de las elecciones en Estados Unidos o la elección de un nuevo secretario general en la Unión Soviética, tienen repercusiones inmediatas para todas las naciones del mundo, por lo que la expresión de las inquietudes de la sociedad en torno a tales sucesos es necesaria. Politólogos, voceros de partidos políticos, escritores o científicos discurrirán sobre las distintas consecuencias de la elección de tal o cual personaje.

Para no ir muy lejos, pocas veces se habrán escrito tantos artículos en torno a una elección o reelección como en el caso del presidente norteamericano Ronald Reagan, cuya gestión gubernamental, más larga de lo esperada, trajo consecuencias novedosas no sólo para su propio país sino para el mundo. La gue-

rra de las galaxias, los bombardeos en Libia, las discusiones sobre el desarme, la *reaganomics*, el recorte de subvenciones estatales y la ayuda a los *contras* antisandinistas son apenas algunos de los temas estudiados por diferentes especialistas. Asimismo, la *perestroika* propiciada por Mijail Gorbachov, considerada por muchos como sorpresa después del reino de la gerontocracia soviética, ha incitado a innumerables analistas a estudiar en las páginas de los diarios la verdadera profundidad de estas reformas. Tal es el caso también de la triple reelección, excepcional en este fin de siglo, de la primera ministra británica Margaret Thatcher, cuyas firmes y criticadas acciones han contado con el apoyo de su pueblo.

Otros de los temas que siempre están en primera línea en los últimos lustros son los conflictos del Medio Oriente, la guerra centroamericana, el *apartheid* sudafricano, las hambrunas en Etiopía, los golpes de estado sudamericanos o las renacientes y frágiles democracias del cono sur, el narcotráfico y otros muchos. Éstos son ejemplos de temas sobre los cuales siempre habrá necesidad de articulistas en un diario, sin lo cual la escueta información de las agencias carecería de "alma". Son asuntos de interés mundial: aunque sucedan en un país lejano, las repercusiones serán inmediatas. La guerra en el Medio Oriente trae consigo fluctuaciones en el precio del petróleo que benefician o perjudican a los países productores o compradores; la distensión entre las superpotencias, a consecuencia de una reunión en la cumbre, traerá esperanzas de libertad para los sectores oprimidos ligados a cada uno de esos poderes; el triunfo de Gran Bretaña en la guerra de las Malvinas provocó efectos "psicológicos" y simbólicos muy importantes en las relaciones Norte-Sur.

El segundo tema es la política nacional. Salvo cuando la noticia internacional es prioritaria, los asuntos de política interna ocuparán las primeras planas de diarios y revistas. También es éste el tema que más candidatos a articulistas suscita: gente de todas las clases y posiciones quiere opinar sobre el rumbo de un país y querrá expresar su apoyo o disensión respecto a una decisión gubernamental de carácter general o a uno de los tantos temas cotidianos: la inflación, la política exterior, la libertad de prensa, los asuntos religiosos, las elecciones locales o nacionales, la guerrilla, el nombramiento de un ministro o la destitución de otro, los debates en el congreso, la constitución, el autoritarismo, los peculados o los derroches de la burocracia. Por esta misma razón los encargados de la política editorial de un periódico se ven aquí obligados a ejercer un filtro ante el alud diario de espontáneos colaboradores, muchos de los cua-

les sólo se guían por el “sentido común” o las pasiones del momento. Pero, si con el tiempo uno observa en las hemerotecas las opiniones de los contemporáneos sobre tal o cual tema se percata de la importancia de este segmento informativo: a través de él se palpa la sociedad viva y dinámica, con los intereses en pugna. Tal es el caso por ejemplo, de España y su transición democrática, que en los últimos diez años llenó las planas de sus mejores diarios. A través de ese fresco de opiniones se puede ver el lento morir de las fuerzas retardatarias frente al mundo nuevo y la irrupción de nuevas opciones culturales y políticas cuya aplicación ha transformado el rostro de un país que hasta hace poco yacía en el mutismo. La acertada conducción de los asuntos de política interna convirtió a España en un interlocutor válido y poderoso dentro de la Comunidad Económica Europea y frente a las antiguas colonias del otro lado del mar. Sin lugar a dudas, por la complejidad de la transición hacia la democracia —amenazada por los extremismos de derecha y de izquierda— la prensa española sería un buen ejemplo para quien esté interesado en seguir un caso de política nacional. Puede hablarse en este sentido de un fenómeno opuesto: si en España ha sido mucha la tinta gastada en torno a las opciones internas de una sociedad que se libera, los países latinoamericanos adolecen de lo contrario: observar la prensa de estos países daría un ejemplo del mutismo al que es conducida la sociedad y de la fuerza con que irrumpe la voz de nuevo cuando hay vientos democráticos.

Un tercer tema de opción para los articulistas es el económico. La interdependencia actual de las naciones en este campo hace de este tema otro de los más socorridos. En los últimos tiempos el crecimiento demográfico y los requerimientos cada vez más amplios y urgentes de las sociedades, provocó distorsiones en el nivel de vida de los pueblos y cambios bruscos que afectan a todas las clases sociales. La inflación, la deuda externa, el alza de las tasas de interés, la reducción o aumento de la injerencia estatal en asuntos financieros, el *crack* de la bolsa, el aumento de los impuestos y la austeridad son temas diarios que suscitan, como en la política nacional, tantos colaboradores como ciudadanos haya en un país. La amplia discusión de estos fenómenos a través de los medios de comunicación audiovisuales y escritos ha hecho creer a casi todo el mundo que es especialista en asuntos económicos. A diferencia de otros tiempos, cierta terminología técnica ha logrado ser ya comprendida por los lectores de amplias capas sociales. Pese a todo, este rubro debe ser cubierto por especialistas o voceros de los gremios para no contribuir a la confusión. Si los técnicos son incapaces

de discernir a veces los rumbos y caprichos de la medusa financiera, puede uno imaginarse la confusión del lego ante problemas que lo trascienden por su compleja interrelación con el mundo.

Fuera de estos temas, a nuestro parecer los más analizados por los articulistas y también los de más interés para el público, hay otros de gran importancia. Tal es el caso de la ciencia, y la tecnología cuyo acelerado progreso está induciendo cambios extraordinarios en el comportamiento del hombre. Las consecuencias de la computarización de la sociedad, los fenómenos ligados a la ecología, el deterioro del ambiente, la energía nuclear, las nuevas enfermedades, el *stress*, la drogadicción, el cáncer, el suicidio, la soledad, son apenas algunos de los asuntos que especialistas de todo calibre como médicos, psicólogos, ingenieros, ecologistas, sociólogos, antropólogos y oceanógrafos pueden estudiar en sus artículos. Cada día estos temas tienen más lectores y a diferencia de la política, éstos exigen la responsabilidad, conocimiento, información y claridad por parte de quienes deseen expresarse.

A estos asuntos se agrega la cultura. En muchos diarios de hoy las páginas dedicadas a este asunto, muy ligado al anterior, son cada vez más amplias. Allí se expresa la actualidad de la literatura, las artes plásticas, los espectáculos, la música, los fenómenos de la urbe. La existencia de páginas culturales, de uso común en los países desarrollados desde hace mucho tiempo, ha logrado abrirse paso en los diarios de los países del tercer mundo, ante la presión de capas cada vez más amplias de interesados, debido al aumento de la alfabetización y la masificación de la educación superior. Hoy por hoy, un diario que no tenga este tipo de información y no abra espacios a la expresión de los diferentes intereses, también está dando la espalda a la realidad de este fin de milenio. El cine, el teatro, el rock, la música popular, el folklore, la arqueología, la moda, son apenas algunos de los temas que se han abierto paso en las últimas décadas y que son más requeridos por los lectores de la prensa escrita. Su importancia es hoy tanta como la de la política y la economía, porque los cambios acelerados en estos rubros han suscitado a su vez transformaciones en la mentalidad del hombre urbano de hoy. Como un solo ejemplo de tema que suscita opiniones encontradas en la prensa del mundo, está el de la irrupción de la posmodernidad y el espíritu de fin de siglo. Puesto que muchas ideologías mesiánicas y linealistas se han derrumbado como fuentes de seguridad intelectual, el hombre de hoy se interroga por los rumbos culturales del hombre en el próximo siglo y llega a una sola certeza: que no hay certezas de ninguna índole.

Como en su tramo transitorio, el hombre cultural contemporáneo sabe lo que ya murió, pero no alcanza a delimitar ni a definir lo que está naciendo. Al parecer el mundo se apresta ahora a cambios tan decisivos como los del renacimiento cultural y espiritual de hace 500 años.

Éste es un panorama de los diversos temas en torno a los cuales discurren los articulistas. Si hay algo que se pueda decir sobre el género es que no hay ninguna receta, ningún modelo a seguir y que hay tantos estilos como escritores. Pero sí es evidente que un artículo debe ser breve en lo posible, ordenado en la exposición del asunto, claro en su prosa y ameno, aunque el tema sea fúnebre. Teniendo en cuenta que hablamos de un periodismo que va hacia amplias capas de la población, deseosa de información nítida y breve, el mejor servicio que podemos hacer al lector es evitar las complejidades innecesarias, la retórica vacua, o la vana gritería. Si nos atenemos a esos preceptos generales comprendemos que vale la pena sacrificar a veces la pirotecnia verbal en bien de un público que compra un periódico y no una publicación ultraespecializada. Los grandes articulistas de la historia —entre ellos famosos y legendarios escritores como Victor Hugo, Zola, Sartre, Malraux y Camus, en Francia, y en América Latina Rodó, Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Enrique Gómez Carrillo, Gabriel García Márquez, Octavio Paz, Carlos Fuentes y Vargas Llosa para sólo citar a unos cuantos— entendieron que para lograr una mayor comunicación con el público había que atenerse a esos simples preceptos, más allá de los cuales sólo restan la honestidad y la convicción y el interés de servir a su época.

Kondratieff ataca de nuevo*

Entre la ficción y la realidad, entre la especulación y la ciencia las diversas teorías del ciclo económico han sido recibidas en distintas épocas con frialdad y escepticismo, o en su defecto, con admiración ciega por parte de ciertos analistas económicos. Con el reciente derrumbe bursátil mundial de 1987 y la subsecuente crisis monetaria, algunos articulistas de la prensa estadounidense resucitaron a Nicolai D. Kondratieff, un economista soviético que murió en las cárceles de Stalin y cuyas investigaciones sobre el ciclo largo fueron en su momento consideradas como sensatas.

Incluso algunos analistas de Wall Street se basan en sus predicciones para asesorar a inversionistas temerosos. Sin embargo, el hecho de periodizar dichos ciclos en largos periodos de 54 a 60 años fue considerado por muchos como superchería de baja calidad. Ya antes, desde cuando Clement Juglar, en los años 60 del siglo pasado, es-

tableció con certeza la existencia de los movimientos ondulatorios dentro de la economía capitalista, diversos economistas estudiaron las fluctuaciones, basados en los datos disponibles. Algunos llegaron a incluir variables tan absurdas como las fluctuaciones en la actividad solar y las supuestas consecuencias en la producción de granos o productos animales y vegetales.

Para Schumpeter, por ejemplo, un ciclo económico significa dos cosas: "En primer lugar, que las consecuencias de valores de magnitudes económicas en el tiempo histórico no presentan aumentos o disminuciones monótonas, sino repeticiones irregulares de algunos de estos valores, o de sus primeras o segundas derivadas de tiempo; en segundo lugar, que estas fluctuaciones no ocurren independientemente en cada serie cronológica, sino que aparecen siempre íntimamente asociadas, ya sea de una manera instantánea o retardada."

El primero de estos ciclos largos —según Schumpeter— va de 1783 a 1842 y es denominado como

* Tomado de la revista *Capital, mercados financieros*, núm. 2, México, diciembre de 1987.

el de la Revolución Industrial. El segundo, de 1842 a 1897, correspondería a la era del vapor y del acero, ligado a la construcción de ferrocarriles en el mundo. Bajo el dominio de la electricidad, la química y la industria automotriz se habría iniciado el tercer ciclo que abarcó de 1897 hasta después del *crack* de 1929. El cuarto partiría de allí para ascender hacia el auge de posguerra, basado en la energía atómica, la electrónica y la petroquímica. La caída, a partir de los años 70 estaría llegando a su punto más bajo con el derrumbe de 1987 y la recesión que sin duda le sucederá.

Un ruso en la corte del rey capitalismo

Por otro lado, las investigaciones del ruso se basaban en el estudio del comportamiento de varios elementos como los índices de precios al mayoreo, las tasas de interés, los salarios y el comercio exterior, entre otros, sin descartar, por supuesto, factores psicológicos y los efectos de las revoluciones y otras fluctuaciones de orden político.

Kondratieff estableció hasta su tiempo tres grandes ciclos: el primero, cuyo ascenso duró desde fines de la década de los 80 o principios de los 90 del siglo XVIII hasta 1810-17 y el descenso desde ese punto hasta 1844-51. El segundo gran ciclo empezó desde 1844-51 hasta 1870-75 y el descenso desde estas últimas fechas hasta 1890-96. El tercero, desde 1890-96 hasta 1914-20, y el descenso desde ese punto hasta el *crack* del 29 y sus secuelas de casi 10 años.

Para el gran teórico del ciclo, el estudio de los movimientos de las series, que va desde fines del siglo

XVIII hasta su época, pese a que se hizo con el tratamiento estadístico-matemático, mostró ciclos que no pueden verse sólo como "resultados accidentales de los métodos empleados".

En las oscilaciones intervienen, según Kondratieff, los cambios técnicos y tecnológicos, las guerras y revoluciones, la apertura de nuevos países o regiones a la economía mundial. Estos ciclos no sólo reflejan cambios, sino que son importantes motores del desarrollo. Las crisis son síntomas extremos de las fisuras que existen en el interior del *status quo* económico y su explosión obliga a realizar reestructuraciones y a replantear las reglas de juego y la dinámica del sistema económico.

Una de las economías cuyo comportamiento ondulatorio ha podido ser estudiado con más detenimiento es la estadounidense. Su incontenible prosperidad desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días, incluye depresiones cíclicas y episodios de pánico. Una de las conclusiones más elementales del estudio del comportamiento de esta economía es que toda prosperidad genera su crisis y toda crisis genera prosperidad.

La prosperidad engendra la caída

En un viejo artículo, Estley C. Mitchell describe con claridad las razones de esta verdad elemental. Por ejemplo, en época de prosperidad aumentan gradualmente los costos de producción, y hay efectos negativos provocados por la tensión acumulativa en los mercados de inversiones y monetario. Asimismo, la expansión del crédito da apariencia de mayor prosperidad a la economía.

Dice Mitchell: "El importante aparato de la prosperidad está fincado en una base de seguridad, pero cuando más crezca la estructura se vuelven más severas estas presiones internas. Los únicos medios eficaces de impedir el desastre mientras continúa el crecimiento consisten en aumentar rápidamente los precios de venta en cantidad suficiente como para compensar la disminución de la ganancia por el aumento de los costos, frenar el alza continua de las tasas de interés y mantener a los productores en disposición de celebrar contratos sobre nuevos equipos industriales."

Cuando más intensa es la prosperidad, las ganancias de algunas empresas pueden ser extraordinarias, pero llega un punto en el cual las empresas amenazadas aumentan. "Es sólo cuestión de tiempo para que estas condiciones, gestadas en la prosperidad, obliguen a un ajuste radical", agrega Mitchell.

¿Qué sigue después del crack de 1987?

Si nos atenemos a la teoría de los ciclos de Kondratieff, en este momento la economía mundial se hallaría en el punto más bajo y final del ciclo que va de 1929-31 hasta 1987.

Luego del auge de la posguerra, el ciclo habría comenzado a descender a finales de los 60, cuando Estados Unidos se dirigía —entre otras cosas— hacia la no convertibilidad del dólar en oro. Durante la década de los 70 la economía mundial se vio sacudida por la inestabilidad monetaria, los altibajos en materia de tasas de interés, el gigantesco endeudamiento de los países del Tercer Mundo, la

irrupción de los países petroleros árabes y los altos costos tendenciales de producción, entre otros. Por su parte, la economía líder y hegemónica hasta entonces, la estadounidense, se vio obligada a hablar de tú a tú con sus rivales japoneses y alemanes. La necesidad de una reestructuración de las cuotas de poder económicas entre los aliados mundiales se hizo imperiosa y esa situación se vio reflejada en la debilidad del dólar y sus monedas satélites a mediados de la década de los 80.

Otro de los factores clave en este punto descendente de la ola sería el fin definitivo del paternalismo estatal, tendencia solidificada con la aplicación de las teorías de la "opción pública" en Estados Unidos y en Inglaterra, de donde se exportaron a casi todos los países del mundo. Si durante la posguerra las políticas keynesianas contribuyeron al auge, mediante la acción empresarial del estado, las restricciones en esta materia fueron ineluctables hacia la década de los 80.

El desempleo creciente en los países de Europa occidental, la reducción presupuestal en materia de *welfare* en Estados Unidos, la contracción de muchos sectores de punta de la economía, detentados como paraestatales, y la venta de los mismos a la iniciativa privada, fueron algunos de los síntomas del descenso del ciclo.

Después del derrumbe de las bolsas del mundo en octubre de 1987 —cuyas consecuencias fueron menos catastróficas que en 1929— la economía mundial se ve enfrentada a una nueva y profunda recesión económica, de la que el *crack* sólo fue el síntoma. Luego es de esperar una nueva tenden-

cia ascendente, cuya dinámica básica radicaré en la reestructuración de los factores económicos mundiales.

Ahora más que nunca —y gracias al auge de la automatización y de los medios de comunicación—, se puede hablar de un entorno económico mundial. Desde Oriente a Occidente la interdependencia es palpable. El retorno de China y la URSS a métodos más dinámicos de producción y administración y por ende a la competitividad capitalista, son muestras de esa interdependencia: en estos países, versiones de la "opción pública" se aplican a pasos forzados. Los dirigentes económicos de esas naciones comprendieron que una economía burocratizada los conduciría hacia final de siglo a una desventajosa situación frente a sus enemigos de occidente.

La nueva expansión incluirá sin duda la apertura de mercados como el de China e incluso sus visibles progresos en materia tecnológica. A su vez, la economía japonesa y alemana tendrán un papel decisivo en la financiación de nuevos proyectos en el Tercer Mundo. Por otro lado, el problema

de la deuda externa de estos últimos países deberá encontrar una solución inmediata, para que esas naciones puedan volver a crecer dentro del contexto del nuevo ciclo ascendente de la economía mundial. Para fines de siglo —si nos atenemos a las tendencias del ciclo— la línea ascendente estará en pleno camino hacia una nueva cima.

Parece increíble, pero cierto, el escenario ha vuelto a repetirse. Desde 1931, punto culminante y más grave posterior al *crack* del 29 hasta 1987 han pasado 56 años, o sea un largo ciclo Kondratieff. En este ciclo se empezó del hundimiento hacia nuevas alturas antes insospechadas. El largo auge de posguerra vio llegar nuevas técnicas, revoluciones en la informática, la petroquímica, la carrera espacial y el armamentismo. Sin embargo, desde hace tres lustros el tren de la economía mundial marchaba a pasos forzados. El *crack* no tardó en venir como muchos lo esperaban, en especial aquel analista de Wall Street que usaba a Kondratieff para sus análisis ante la mirada burlona e incrédula de sus compañeros.

E. G. A.

El editorial

Luis Méndez Asensio

Acaso pocos géneros como el artículo-editorial exigen tanto calibre a la pluma. Ya sea el periodista el hacedor, ya el llamado "equipo de pensamiento" del medio, el editorial demandará un empleo de mesura y buen juicio profesional tanto para el abordaje de la anécdota que se quiere trascendente, como para el tratamiento de un suceso de la mayor envergadura. Al amparo de la actualidad más inmediata el editorialista deberá auscultar los hechos, rebanar la noticia, observar a trasluz lo acontecido para, con un lenguaje accesible, exponer el suceso de manera que el destinatario pueda digerir el más allá de una noticia que le será servida también en las páginas informativas del medio pero que, en este caso, no contendrá elementos de criterio, al menos de manera expresa.

Ya sea por simpatía o por reacción el receptor del editorial, cuando éste se presente en su condición de tal, se sentirá estimulado a la intervención, al diálogo y en última instancia al debate, con un texto genuinamente provocador que sin acudir a una alerta fácil generará reflexiones de adhesión o rechazo, pero reflexiones al fin sobre un acontecimiento cuya importancia está siendo refrendada por el editorialista desde el momento de su selección. Ya desde este mismo proceso de selección de la noticia, el editorialista habrá activado dos importantes capacidades: *conocimiento causal* (biografía de los hechos que han resultado en noticia) y *conocimiento de propósitos* (inspiración ideológica del medio de comunicación para el que trabaja). Así pues, el hacedor de editoriales (labor en solitario o en equipo) tendrá que obedecer sin miramientos las reglas de esa lealtad profesional que todo medio debe guardar para con su público (oferta informativa con mayúsculas) al tiempo que deberá observar aquellas claves que definen ideológicamente la casa en la que presta

sus servicios, constituida como empresa que busca preferentemente utilidades económicas y que, hoy por hoy, son mayoría periodística.

El hecho de que en gran número de ocasiones sean equipo de pensamiento y no periodistas, propiamente, los que se encarguen de la confección del editorial sugiere las tremendas proporciones de la apuesta que el medio en cuestión realiza a diario en una de sus páginas estelares. Apuesta que debiera reflejar con claridad la filosofía de la empresa periodística, pero que no pocas ocasiones resulta en observación estrafalaria, insignificante a lo sumo cuando el maquinazo se adueña de la sala de redacción o cuando la propiedad sobre el medio faculta al patrón para dar recetas de tono moralista o enjuiciar a tirios y troyanos cayendo en una de las trampas más obvias del oficio de editorializar: la persecución de las ideas de los demás.

Si bien en algunos medios de comunicación sobrevive todavía el periodista dedicado al cultivo de varias parcelas informativas sin que sus deficiencias resalten en extremo, en el caso del editorial la especialización adquiere rango impostergable: estamos ante un género que reclama dedicación exclusiva. Por lo mismo, oficiar de hombre orquesta en las páginas de opinión sin firma de cualquier medio, no sólo descubre una peligrosa ligereza empresarial, sino que muestra un magnífico grado de irresponsabilidad en el que se dice editorialista de turno y arremete, sin otra cualidad que la de su osadía, contra cualquier tema que en su opinión merezca ser simplemente deletreado, que en resumidas cuentas es lo que acaba por hacer habitualmente.

Pero el objeto de estas cuartillas no es denunciar la incompetencia (aun cuando ésta amerita recuerdo expreso y, si cabe, tratado aparte), sino por el contrario, reseñar la nobleza de un género que cuenta por lo general con muy destacados padrinos. Asimismo, enumerando las propiedades del artículo-editorial estaremos hablando, por exclusión, de aquellas manifestaciones pseudoperiodísticas que desde algunos medios amenazan con desquiciar al público más tolerante, amén de desnaturalizar una profesión que la mayoría deseamos lo más digna posible.

El editorial: una provocación inteligente

Ya desde los primeros bostezos del periodismo el editorial, aun en su forma primitiva —informativamente hablando— de encarar los sucesos, se mostraba como el recurso preferido de las gacetillas lanzadas a la balanza o el denuesto del prójimo

en escritos repletos de ideas con garfio. Ya en aquellos tempranos años de la profesión, el editorial se acomodaba a los intereses de quienes pretendían atizar conciencias en un mundo en el que se generaban los primeros reglamentos del periodismo y en el que la opinión de cada cual, previamente impresa, corría de mano en mano para recreo del autor y espanto o regocijo de los lectores, muchos de ellos ocasionales. El escrito periodístico, entonces, tenía más de panfleto, a veces ilustrado, que de texto contenido. Sobre todo, se pretendía seducir emocionalmente al lector aunque para ello fuera necesario el empleo de fórmulas que ya los literatos del XVIII menospreciaban como se menosprecia cualquier ocurrencia bastarda. Este periodismo casi visceral, condenado a la hoja dominical y que desde el principio sirvió por lo común a los intereses ideológicos de particulares o de grupúsculos, verá prorrogado su ascendiente hasta la primera guerra mundial. Durante su trayecto y a medida que ensancha su influencia política, irá incorporando a su horizonte aires doctrinales, moralizantes, al servicio de corporaciones religiosas o de partidos políticos. Así, el comentario, durante muchos decenios, siempre tuvo preponderancia sobre la llana narración de los hechos, ya fuera bajo la forma de artículo editorial, crónica o ensayo. El periodista respondía con generosidad a las necesidades del poder (mercantil o político) y la noticia aún no gozaba de existencia objetiva. Todo se relativizaba.

Tras la primera guerra mundial comenzará a despuntar el llamado periodismo informativo que surge de un estilo más atento a la fiel narración de los hechos. La polarización ideológica del conflicto bélico había retardado la aparición de maneras periodísticas mucho más afines a la realidad que aquellas sustentadas en la manipulación a la que se prestaba casi cualquier acontecimiento. El nuevo periodismo trazará mejor las fronteras entre los distintos medios de comunicación (confesionales, sensacionalistas y propiamente informativos) y ayudará a la creación del moderno editorial cuyo reacomodo y características fraguarán definitivamente a mediados de siglo con el nacimiento del llamado periodismo explicativo, donde se desvanecen los límites de la información para que las páginas del medio robustezcan con valoraciones, antecedentes, prospección, en suma, una aproximación periodística mucho más calificada que obligará a los editorialistas a redoblar su ingenio con el fin de atajar la rivalidad en ciernes y ajustar las tuercas del editorial para que coexista con las nuevas expresiones periodísticas. Será entonces cuando el editorial pierda definitivamente su tono personalista, su condición aristocrática que conservaba todavía como herencia de antaños y exquisitas polémicas, para ir a la

búsqueda de los lectores: recurrirá a la actualidad más inmediata y abandonará terrenos farragosos para, con un estilo conciso, directo, soportado por una inteligencia que se ejercerá de manera casi colegiada, seducir al receptor, transparentar la ideología del medio, generar corrientes de opinión y en ocasiones, influir en el comportamiento del poder. Y quizás sea este último el mayor desafío del editorialista contemporáneo: estimular a las cabezas de la Administración mediante el llamado a la rectificación política (llamado confeso o tácito) al tiempo que recauda el favor de los lectores (agasajo informativo) y se suma al grupo de profesionales que, por sobre todo, procuran la defensa de las libertades públicas y la expansión del bienestar social, más allá de las siglas ideológicas que lo amparan como ciudadano y como asalariado de una empresa informativa.

De excesos y defectos

La calidad del editorial estará en función de la capacidad del autor para desentrañar la noticia y redondear sus implicaciones; pero también lo estará en función de la ideología que destile el medio de comunicación y en la mayor o menor elasticidad que guarden entre sí editorialista y grupo financiero y ambos, a su vez, con el público al que se deben informativa y económicamente hablando. Del acierto en la combinación de estas variables (mayor o menor autonomía de cada una de ellas con relación a las otras) dependerá que las páginas de opinión logren cautivar la atención del receptor estimulando su olfato informativo, o bien que el lector ignore la sección editorial convencido de que el texto no aportará nada nuevo a sus conocimientos.

Para evitar el fracaso, el editorialista tendrá que trabajar con un completo instrumental quirúrgico (sobre la mesa de operaciones tendrá una noticia rebosante de vitalidad) y deberá analizar, casi siempre contra reloj, el mayor número de síntomas informativos para diagnosticar certeramente sobre lo sucedido. No a la manera extensa, contrastada y diferida del reportaje y sí con la pronta inclusión de aquellos aspectos novedosos que acompañan a toda noticia y que, por lo general, cuentan con una publicidad restringida. Para el lector, el editorialista es muchas veces un infiltrado competente, un agudo observador de la realidad, alguien que acecha con su pluma desde la retaguardia de la noticia para desenredarla después en sus consecuencias menos obvias. Tal es la deuda que el editorialista tiene con sus lectores. Para amortizarla, nada mejor que el profesional acredite su opinión día con día.

Al contener las líneas más comprometidas del medio como tal, el editorial supone en lo inmediato la mayor apuesta ideológica, el señuelo directo para atrapar al lector más allá de su adición al periódico y exigirle la más urgente traducción de lo que allí se expresa, al margen de su aprobación o rechazo. Cuando el editorial tiene calidad se transforma en una auténtica correa de transmisión de conocimientos entre la cabeza invisible del medio y el lector con nombre y apellidos. Su confección exige por ello arduas horas de trabajo; también una madurez periodística fabricada a golpe de pluma y digestión informativa. Por lo mismo, es probablemente el género más prohibido para cualquier aprendiz desde el momento en que el editorial es absolutamente refractario a la improvisación, y su factura exige, quizás como ningún otro género, de la acumulación profesional.

El derecho a opinar es, con toda seguridad, el derecho más difícil de conquistar en cualquier actividad social; el periodismo no es la excepción. Además, la pública difusión de opiniones con una frecuencia sistemática convierte al editorial en un riesgo mucho más difícil de enfrentar que aquel que se genera en otros ámbitos menos trascendentes.

“No basta informar a los lectores. Es preciso ponerles en situación de valorar adecuadamente la noticia. Todo medio debe cumplir su misión pública: canalizar los acontecimientos diarios para llegar a convertir la opinión en convicción. Esta función es la que desempeña el editorial”, nos dice Miguel Pérez Calderón revelando una vez más la importancia de un género que, por sobre todo, traduce la realidad más inmediata para facilitar *el significado* de lo acontecido.

También se ha insistido en otro matiz a la hora de calibrar la importancia del editorial: el periodista ayuda a los lectores *a saber*, mientras que el editorialista los ayuda *a entender*. Tal apreciación, sin embargo, es cuestionable. En un mundo cada vez más interrelacionado donde los géneros periodísticos, obedientes a la norma, tienden a encontrarse y donde, por lo mismo, es cada vez más difícil hallar expresiones informativas en estado puro (pensando en los géneros tradicionales) establecer diferencias o misiones de manera tajante se nos antoja aventurado. Como también pensamos aventurada la división marcada entre periodista y editorialista, cuando ambas son actividades tangentes y muchas veces coincidentes. En cuanto a la estimulación del entendimiento, cabría decir que son muchos los colegas, sobre todo de prensa escrita, capaces de *dar a entender* lo que está sucediendo sin verter en sus crónicas más que las gotas de opinión inherentes a cualquier relato periodístico, es decir, bien apartados del tono editorializante, lo que conduce una

vez más a la impresión de que los géneros informativos son ahora más permeables entre sí y, por lo mismo, reacios a una clasificación que por decreto establezca funciones más allá de sus señas de identidad íntimas.

El acceso a cualquier *saber* implica ya una manera de entendimiento por parte del receptor, aun en el caso de que tal entendimiento no llegue a expresarse nunca. Mucho mejor sería decir que mientras frente al editorial el lector dispone de un abanico de claves que de seguro arrastrarán a una reflexión personal, orientada de antemano por la brújula del periodista (dispositivo ideológico) ante otros géneros, el lector disfruta de una mayor autonomía para ejercer su albedrío sin que los guiños del texto sean determinantes. Pero ambas ofertas, en cualquier caso, abren las puertas a un entendimiento sólo condicionado por la propia capacidad del receptor para desentrañar, enriquecer o negar el mensaje. El editorial podrá de este modo *convencer* de las excelencias, miserias o simple conveniencia de lo sucedido, aportando variables para la reflexión, si no desconocidas, sí al menos apartadas del radio de acción de cualquier lector medio. Se trata aquí de "ideologizar" al receptor sugiriéndole un compromiso que se dará más en el nivel de la conciencia individual que en el de una elección de tipo partidista, aunque en ocasiones el editorial pueda facilitar esta segunda opción.

Ayudar al lector a entender es una labor abordable desde cualquier género periodístico, conjuntamente con el revelado de la noticia. Otra cosa sería considerar aquello que "creemos oportuno" que entienda el lector, propósito éste integrado de manera consciente al editorial. Aun así, pocas veces las ideas son servidas en bandeja, a menos que el medio busque como fin último la captura política de sus lectores, acrecentando la importancia del proselitismo sobre la de la información. Más bien por lo general, el editorial será el catalizador de aquellos hechos que escapan a la observación cotidiana, que son desatendidos en aras de la fluidez en el tráfico de las noticias, hechos, en suma, que serán transferidos por el editorialista de manera ordenada, previa cuantificación del impacto que se quiere provocar en la conciencia colectiva. De este modo, el editorial será también una plataforma de información alternativa; sin agobios excesivos, con la tolerancia suficiente como para que el lector ejerza su albedrío obligado por el relato sí, pero sin que el editorial se convierta en el único espejo donde verificar lo sucedido. De ocurrir esto último se estaría haciendo un periodismo amanerado en el que lo fundamental no sería la reivindicación del lector como confidente, sino la práctica del apabullamiento mediante ideas que se saben monolíticas. Ante la interpretación de cual-

quier noticia, el profesional deberá siempre tener en cuenta la existencia de otras versiones de los hechos, versiones que muchas veces son avaladas por razones distintas a las que él cree pertinentes pero que otros sustentan con la misma porfía. Tal considerando debiera bastar para mantener una prudente distancia del texto y frenar el afán de interpretación, de tal forma que ésta no derive nunca en dogma de fe. En cualquier caso, la interpretación, aun por parte del editorialista, deberá ser siempre proba; jamás sobrada de sí misma.

Formas y estilo

El editorial posee tantos vestuarios como rangos de noticia existen en la práctica del periodismo. Así, el editorialista asumirá un tono aleccionador, contextualizador, reflexivo o de denuncia, según lo dicta el carácter de la noticia. Por supuesto y al margen del tipo de noticia a editorializar, los textos deberán ir siempre acompañados de la dote profesional a la que nos hemos referido líneas atrás. Simplemente se trata aquí de clasificar *grosso modo* el guardarropa de los editoriales alimentado casi siempre por la vía de dos realidades informativas: nacional e internacional. Esta primera división entre asuntos de índole doméstica y extranjera, permite ya una escisión temática que en algunos medios se cumple con no poca frecuencia al imprimir en la página de opinión dos editoriales perfectamente diferenciados y en los que, respectivamente, se aborda la noticia nacional e internacional de mayor relieve según consideración del equipo editorial del periódico.

Deberán existir profesionales especializados en política interna, que a su vez se subdividirá en los grandes renglones de la información nacional, y otros más experimentados en los acontecimientos foráneos de tal manera que el tratamiento de la noticia se efectúe, como es de rigor, desde la mayor competencia posible, con lo que está casi garantizada la reacción de aquellos sectores que se quieren vulnerables. Por lo mismo, la indiferencia deberá ser la respuesta más temida por aquellos que, precisamente, escriben para diferenciar conductas ya sea mediante la referencia explícita o la omisión.

En cuanto al estilo, el autor deberá apuntar al mismo corazón de la noticia sobre la que versa, sin divagaciones gratuitas que distraigan al lector y sin artillería que entorpezca el seguimiento de lo sucedido. Por lo mismo, el editorial obedece también a las necesidades de claridad y concisión que clasifican la factura periodística aunque de manera menos rígida que como

suelen hacerlo algunos otros géneros informativos.

Para algunos autores y más allá del estilo, el editorial se debe ajustar no obstante a esquemas de ejecución precisa. En algunos casos, se ha mencionado la composición de una sentencia judicial: exposición de los hechos o resultados; principios aplicables al caso, fundamentos de derecho o considerandos y conclusión correcta que debe aplicarse o fallo. Otros autores prefieren utilizar la técnica del silogismo: premisa mayor, caso concreto o premisa menor y deducción.

Nosotros creemos que, también en el caso del editorial, el orden de los factores no altera sustancialmente el resultado final. Muy bien el editorialista podría adelantar en su texto la conclusión para, de inmediato, justificar su sentencia sin que el editorial se resienta por la envoltura. En cuanto al orden de las premisas sucede exactamente lo mismo. No existen fórmulas de ejecución para un género, el artículo-editorial, en el que la movilidad de la pluma pueda suplantar con creces todas las recetas al uso. Asimismo, el ajuste a ultranza a un prototipo editorial podría adulterar esa frescura del texto que algunos editorialistas consiguen con sobrado oficio y, desde luego, podría frenar los recursos estructurales del autor afectando también su inventiva y su instinto literario.

Hablaríamos más bien de redondear las aristas del mensaje, del desdoblamiento de la noticia en sus ángulos más agudos para terminar la faena periodística con el amarre de la idea original. Bastaría, pues, con rastrear a conciencia los alrededores de la noticia, sin perder de vista el motor informativo, para que el editorial adquiriera su condición de tal en cuanto a una elaboración meramente formal. Si a ello añadimos, valga el ejemplo, cierto espíritu explorador con la misión de ratificar sobre el terreno coordinadas hasta ahí imprecisas (proponiendo acaso rutas inéditas) tendremos los mejores ingredientes a combinar en la cabeza del editorialista que se quiera participe de la noticia. También de aquellos que la ofrecen como primicia, anticipándose al bautizo oficial de la misma. El resto, es todo oficio.

Aun cuando hayamos apostado en estas páginas por un editorial eminentemente orientador, contenedor de los suficientes elementos como para que el lector juzgue, donde la pluma del profesional esquive las tesis doctrinales sin perjuicio de que haga valer su opinión, acaso revulsivo para la conciencia del lector sin que se practique el conductismo, a pesar de todas estas características que consideramos fundamentales en cualquier editorial, subsisten en la práctica cotidiana del periodismo maneras, muchas veces antagónicas, que los teóricos de la comunicación se han esforzado en clasificar. Tal es el caso de Do-

menico De Gregorio quien, en su libro *Metodología del periodismo*, distingue tres formas de editorializar. La primera de ellas se denomina *estilo didascálico*, término que traducido al lenguaje llano se aplica al periodista que adopta una actitud "autoritaria" desde la que expone sus criterios con la certeza de que sus lectores aceptarán necesariamente razones y argumentos que él considera inamovibles y, por lo mismo, no sujetos de verificación.

Otra manera de editorializar, siempre según De Gregorio, sería la del *estilo objetivo*: el editorialista expone su tesis desde una prudente distancia, sugiriendo comprobables y cuidando la emisión de un juicio propio sobre el asunto aunque, como ya se ha dicho, todo relato de los hechos implica de por sí un compromiso de ideas.

El tercer modo de abordar un editorial responde a lo que De Gregorio denomina *estilo interpretativo*, es decir, el periodista se esfuerza por exponer al lector aquellos elementos indispensables para un mejor conocimiento de la noticia con el fin de orientar el criterio del lector hacia conclusiones que el periodista quiere acertadas, pero que apenas despuntan en el contexto general.

A pesar de la encomiable clasificación de De Gregorio, lo cierto es que en la práctica periodística pocas veces nos toparemos con editoriales que responden fielmente a tales coordenadas. Muchas más veces nos encontraremos con misceláneas en las que se aúnan sobre todo elementos de los estilos interpretativo y objetivo y, en ocasiones también, del llamado didascálico o impositivo. Quizá porque siempre el editorial estará en función de la ideología (permisiva o intolerante) del medio en que se reproduce y de la preferencia de los lectores por una determinada manera de hacer periodismo, preferimos la versión de Hehenberg cuando, relativizando los estilos del editorial, asegura: "Una página editorial tiene tan pocas restricciones que los editoriales eficaces varían muchísimo, tanto en estilo como en organización. Así pues sería una pérdida de tiempo tratar de dibujar un modelo de buen editorial y otro modelo de editorial malo. Por su índole misma, los editoriales reflejan el gusto y el carácter de su autor, así como el sabor del periódico."

Martín Vivaldi también se suma a la legión de los heterodoxos cuando afirma: "Libertad absoluta. Nada de normas ni de reglas. El estilo del artículo es el estilo del articulista. Salvo las naturales limitaciones impuestas por el buen gusto, la moral, el derecho y la sociedad en que vive, el articulista escribe como quiere y puede. Y, naturalmente, bajo el imperativo de la actualidad."

A tenor de estos y otros comentarios, habrá que concluir que no existe receta alguna para asegurar el éxito o el fracaso de un editorial. Asumida por todos la profesionalidad que debe prevalecer en el ejercicio del periodismo, la calidad del editorial será refrendada, en última instancia, por el grado de convivencia que mantenga con sus lectores y, en ciertos casos, por la mayor o menor comunicación. En la medida en que el editorialista sea capaz de mantener la armonía entre los hechos comprobables y sus propios juicios, en esa misma medida el editorial responderá a las necesidades de un lector que cada vez más se quiere confidente, pero no cautivo.

Radio y televisión

Mientras que en la prensa escrita el editorial mantiene su lozanía compitiendo en igualdad de condiciones con los demás géneros informativos, en radio y en televisión sólo ha podido expresarse levemente. Todavía más: cuando su aparición en estos dos últimos medios se ha prodigado hasta convertirse en algo cotidiano, el experimento ha resultado contraproducente. Lejos de afianzar en la audiencia los criterios políticos considerados, el editorial en radio y televisión ha servido muchas veces para provocar el suicidio periodístico del medio convirtiéndolo en un simple altavoz de propaganda cuando el locutor de turno decidía editorializar al micrófono.

Poco común es hoy la estación de radio o de televisión capaz de conjugar la información en sus distintas variantes, incluida la del editorial, sin caer en el oficialismo o en el panfleto expreso. Mucho más habitual es que los medios audiovisuales prescindan del editorial en su programación diaria y prefieren hacer valer su opinión a través de los propios contenidos del mensaje o mediante otros recursos (cierta entonación en la lectura de las noticias, poses conscientemente adquiridas, gestos sorpresivos) que aplauden o reprueban las conductas de la sociedad en que se emplazan.

Son muchos los autores que han señalado las dificultades para que el editorial cuaje en la radio o en la televisión con la misma eficacia con la que lo hace en la prensa escrita. Si nos atenemos a una división general, en el caso de la radio, entre emisoras públicas y privadas, encontraremos que en las primeras la ausencia del editorial se explica muchas veces por el sistemático control del gobierno y la prohibición tácita de opinar con solvencia frente al micrófono. Además, la inclusión diaria del editorial conduciría a medio plazo a la exposición de una *versión oficialista*

contraria al espíritu de una radio que, precisamente por sus ligas con el estado, tratará de aparecer como un medio público al servicio de la comunidad más allá de la ideología que inspire.

En cuanto a las emisoras privadas habría que diferenciar entre aquellas que son mantenidas por un grupo de accionistas y aquellas que sobreviven, en términos económicos, del bolsillo de una sola persona. En el primero de los casos existirán demasiados intereses políticos entre los inversionistas como para coincidir en las sucesivas interpretaciones del mensaje hacia una audiencia prácticamente cautiva y, casi con toda seguridad, heterogénea en cuanto a gustos ideológicos. Sí cabría quizás delegar responsabilidades en una persona o en un equipo, aunque tal decisión desvirtuaría también uno de los objetivos primarios en cualquier empresa de índole privada: la obtención de publicidad con los menos reparos ideológicos posibles.

Si en todos los medios privados la publicidad y sus donantes son factores que frenan en muchos casos la audacia periodística (menor audacia cuanto mayor es la dependencia hacia determinada publicidad) en el caso de la radio cuya publicidad compromete a veces a los profesionales que trabajan en ella (ciertos periodistas son contratados para anunciar productos) el manejo del editorial estándar se torna incompatible con una publicidad que se quiere obtenida sin horizontes políticos.

También en el caso de que la radio dependa de la voluntad económica de una sola persona, el editorial verá disminuidas sus posibilidades por algunas de las razones citadas líneas atrás. Pero sobre todo porque, si de negocio se trata, la emisión frecuente y pública de una opinión empresarial podría entrañar muchos más problemas de los que supuestamente aliviaría. Cuando el comentario expreso irrumpe en la radio privada lo hace casi siempre al amparo de una firma y bajo la responsabilidad, con nombre y apellidos de periodista, de tal manera que la emisora como tal nunca aparece comprometida en cuanto a sus preferencias ideológicas, aun cuando la designación del comentarista implique ya una elección política por parte de los máximos responsables del medio. Sin embargo este "apoliticismo", expresado en la ausencia de un compromiso ideológico y público del ente como tal, no significa que la radio, en comparación con otros medios, alcance mayores cuotas de credibilidad. Por el contrario, existen mil recursos para influir sobre la audiencia, al margen de las estrategias generales de la empresa y de los comentaristas de turno. Así, el dejo irónico, solemne o excesivamente aséptico de cualquier locutor, las pausas a destiempo, el número de minutos dedicado al tratamiento de cierta noticia o la misma noticia ignorada por el guión, son facto-

res que alteran el relieve del mensaje y que entrañan fuertes dosis ideológicas aun en su manifestación soterrada. Asimismo, la mayoría de las radios aprovecharán también la presencia de invitados (la misma selección de éstos ya supone ciertas simpatías) para expresar opiniones y manifestar solidaridades o desapegos, sin asumir los riesgos de un editorial premeditado y formal.

En el caso de la televisión la imagen actúa todavía más en contra del editorial. Son realmente escasos aquellos profesionales capaces de editorializar en la pantalla sin que sus maneras, su entonación o su misma fisonomía, traicionen la credibilidad del mensaje. La sola presencia del locutor distorsiona una de las esencias del editorial cuya efectividad, precisamente, se nutre del anonimato, del apasionante juego entre claves que el receptor traducirá a su buen entender sin que la presencia del interlocutor estorbe la digestión del texto. En la televisión, más que nunca, el medio es el mensaje. Por lo mismo, difícilmente se podrá ofrecer al televidente un comentario diferenciado cuando cotidianamente se informa sin que existan fronteras concretas entre noticia y opinión. Conviven así en televisión la tendencia al apoliticismo y la notoria falta de objetividad en el tratamiento de la información, desde el momento en que la misma aparición del periodista en antena mediatiza el contenido del mensaje. Debido a ello, la televisión cuenta con una nula originalidad a la hora de congraciarse con el editorial. También por lo mismo, son frecuentemente comentaristas destacados (contratados expresamente por la casa) los que abordan la tarea editorial en la televisión de tal forma que, al tiempo que se ofrece un producto de calidad (avalado por la profesionalidad del contratado) se establece una barrera, esta vez visible, entre opinión e información, con lo que se exige una tarea periodística que, habitualmente, compagina ambas actividades sin que exista la mayoría de las veces premeditación: simplemente inercia.

En última instancia, tanto la televisión privada como la pública, desoirán la llamada del editorial como tal en aras de una audiencia cuya reproducción depende en muy poco de la identidad política del medio siempre y cuando la televisión actúe oportunamente en dos de sus áreas privilegiadas: la información y el divertimento.

Problemas para un aprendizaje universitario

Si bien todos los géneros periodísticos, en mayor o menor grado, ofrecen resistencia para su aprendizaje en el aula, el edito-

rial, sencillamente, rechaza cualquier semblanza teórico-académica desde el momento en que exige una acumulación profesional que difícilmente el estudiante podrá improvisar para incursionar siquiera en el tanteo de un género que está sin solución ligado a la experiencia. Sin embargo, sería demasiado fácil rehuir la responsabilidad de la enseñanza con la excusa del obligado acceso *a posteriori*. En todo caso la aproximación académica podría servir para detectar las dificultades de un género, el artículo-editorial, que el estudiante nunca se verá obligado a realizar en sus primeros años profesionales y que, en última instancia, exigirá de su más decidida opción como periodista si, finalmente, decide aceptar el reto de editorializar.

Así pues, estaríamos hablando de simples referencias para que el estudiante pueda familiarizarse con un género que, sobre todo, ofrecerá obstáculos a la hora de su tratamiento. Podríamos empezar por las precauciones a tomar.

Existe la tendencia entre algunos docentes de someter al estudiante a pruebas de alto riesgo para comprobar su destreza en situaciones casi límite (en cuanto a la elaboración de los géneros periodísticos) sin que el alumno disponga de otras armas que las proporcionadas por el profesor en exposiciones puramente teóricas y, por lo tanto, mancas. En este sentido recuerdo con ingratitud mi experiencia estudiantil, ya en la facultad, cuando el docente que se ocupaba de la problemática del editorial, tras unas cuantas conferencias en las que la divagación fue el principal ingrediente, decidió un buen día desafiar nuestro conocimiento con la factura de un editorial (dispondríamos de una hora para realizarlo sin otra referencia que la del tema asignado por el mismo profesor) sobre el que todos nos lanzamos con la voracidad propia de aquellos años facultativos. Sobra decir que la prueba resultó un desastre aunque algunos alcanzáramos un aprobado que ahora se me antoja como un regalo maldito de mi vida académica.

Pretender estimular el aprendizaje de los géneros periodísticos con exámenes al vapor y sin que previamente se debatan las trampas de la materia, es un proyecto condenado de antemano al fracaso. Mucho más derrotado cuando se trata de abordar un género, el editorial, que no admite un solo titubeo de la pluma con lo que ello implica de previa elaboración mental.

Sería pretencioso hablar de reglas a seguir. No obstante, sí cabrían unas cuantas sugerencias que, de alguna manera, podrían allanar esa difícil transición entre el cerebro y la cuartilla en blanco.

Si coincidimos en que un buen método de iniciar al alumno es familiarizándolo con los varios géneros periodísticos median-

te la frecuente lectura de los mismos, en el caso del editorial cabría ofrecer en el aula los mejores ejemplos de la materia escrita y, conjuntamente con el alumno, proceder a su autopsia, desmontar las partes del editorial y analizarlas una por una de tal suerte que el alumno acceda al conocimiento de cada pieza del engranaje de los editoriales que habitualmente aparecen en la prensa. Este desarmado del género admite un buen número de posibilidades de aprendizaje: desde la recomposición del editorial por el alumno (a partir de uno de sus párrafos elegidos al azar) hasta la formulación de combinados conjugando las partes de distintos editoriales de tal manera que todos ellos aguanten hasta el final su apariencia periodística. Asimismo, el cotejo entre editoriales de distinto signo ideológico y el análisis pormenorizado de lo que allí se está expresando, constituyen dos buenos estímulos para la formación del estudiante.

Asimismo se podría intentar la elaboración de editoriales sobre un tema asignado, no con el ánimo de establecer una competencia entre los estudiantes (mucho menos de otorgar una calificación) y sí con el propósito de que cada cual asuma sus propias dificultades para abordar el género y la enorme cantidad de tópicos, equívocos y falsas sentencias que se es capaz de generar cuando alguien accede al editorial sin contar con el instrumental preciso.

Sólo se trata, insisto, de algunas sugerencias. Cada docente posee un estilo propio y la experiencia escolar, en este caso, se muestra como la fuente de mejor inspiración para el trabajo en el aula. Sin embargo, buen número de estudiantes abandona la facultad con una concepción difusa, cuando no equivocada, sobre el artículo editorial y sus manifestaciones diarias. Tal precedente, junto al empeño del estudiante por convertirse como del rayo en motores de opinión, debieran bastar para que nos sintamos alertados. Máxime cuando la obsesión por firmar sugerencias propias viene motivada por cierto desprecio hacia esa otra actividad más anónima, cotidiana, exigente día con día, que es la tarea de los reporteros, precisamente la legión más compacta y numerosa del periodismo contemporáneo. A esta profesión se puede acceder casi con todo; pero nunca con aires de trascendencia. Al fin, todos fuimos reporteros alguna vez. Y muchos lo siguen siendo.

Optimismo desde la cumbre*

El último día de la cumbre soviético-norteamericana confirmó el significado que tuvo este encuentro entre Mijail Gorbachov y Ronald Reagan, en el camino de la distensión. Ambas potencias establecieron los principios de una siguiente negociación sobre desarme nuclear, en tales condiciones que surge nuevamente en el horizonte la posibilidad real y concreta de otro acuerdo, al cual puede contribuir la cita que se fijaron los dos estadistas, para el primer semestre de 1988 en Moscú.

La parte sustantiva de la reunión en Washington no se limitó a la firma del tratado que prescribe la liquidación de los misiles de alcance corto y medio. Al saldo positivo debe incorporarse también el entendimiento para garantizar una reducción en el armamento estratégico, una prórroga virtual del acuerdo de 1972 sobre misiles antibalísticos (ABM) y la posibilidad de avanzar en ambos puntos sin condicionarlos a la suerte de la *guerra de las galaxias*.

Esa conclusión rompe el punto muerto al que habían llegado negociaciones previas, causa principal de que la cumbre de Reikiavik de 1986 terminara sin acuerdos. Las tres partes del avenimiento están mutuamente influidas, por lo que resulta ilustrativo examinar las razones y las expectativas de cada país.

El tratado firmado en Washington, además de su importancia intrínseca, tiene relieve porque abre la posibilidad de continuar discutiendo y consumando posibilidades de desarme nuclear. A esa perspectiva se atuvieron tanto Gorbachov como Reagan para ordenar a sus negociadores de Ginebra que acuerden un proyecto para la reducción de misiles intercontinentales.

También convinieron en respetar en sentido estricto el tratado ABM, cuya interpretación resultaba polémica. Para los soviéticos, los términos suscritos en 1972 implican la prohibición de todo experimento con artefactos antimisiles en el espacio, a la vez principal componente del proyecto de *guerra de las galaxias*. Para los nortea-

* *La Jornada*, 11 de diciembre de 1987.

americanos, el texto permitía desarrollar los ensayos de su Iniciativa de Defensa Estratégica (IDE).

Una solución intermedia, respecto a la letra del tratado, pero sin plazo fijo y con posibilidades de revisión, permitió a la URSS ofrecer una salida cómoda a la contraparte, y al mismo tiempo ganar algo de tiempo. Si el ABM se prolonga en sus términos estrictos y progresa la negociación sobre armas estratégicas, la IDE empieza a dejar de tener sentido, pues palidece paulatinamente su propuesta principal: un *escudo espacial* contra misiles nucleares.

Además del conjunto de influencias que estas consideraciones puedan tener en el futuro, Gorbachov y Reagan se abrieron otro margen de maniobra, no condicionar la firma del tratado sobre armas estratégicas a la realización de la nueva cumbre, en la capital soviética. En abono del optimismo que, con todas las reservas del caso, dejó el encuentro, pueden computarse dos hechos significativos: el entusiasmo de la OTAN por el acuerdo ya suscrito y el franco interés del dirigente soviético por visitar América Latina, expresado en voz alta y en Washington.

La novela testimonio, nuevo reto del periodista escritor

Olga Behar

Con frecuencia, los periodistas se sienten limitados en su función profesional e intelectual. Entrevistar durante media hora a un personaje para la radio, dedicar una tarde a preparar una información para un medio impreso, segundos para la televisión, es una actividad a veces frustrante, en especial cuando los datos son tan valiosos como para informar con extensión y profundidad.

Adicionalmente, muchos periodistas tienen también un mundo interior que los hace sentir, por lo menos, inquietos frente a fenómenos sociales y políticos, frente a realidades de sus pueblos, angustia esta que los lleva a desarrollar su vocación por la literatura.

Es aquí donde las dos actividades se cruzan y producen una mezcla alucinante: el periodista —con toda la información que puede recoger y almacenar— y el literato —con capacidad creadora—, se funden en uno solo y producen obras que entran a formar parte de la historia; a diferencia del historiador o el político clásico, que escriben su visión personal, el novelista testimonial escudriña en la realidad, en el presente y en el pasado, para entregar un compendio novedoso que nutre el conocimiento masivo.

A la novela testimonio se la ha llamado también “relato etnográfico” o “novela realidad”. Consiste en un texto literario sobre un hecho o fenómeno que surge de la realidad y cuyos personajes son de carne y hueso, palpables, controvertibles de viva voz.

¿Cómo se prepara una novela testimonio?

La novela testimonio debe ser como un fresco que produzca y recree hechos sociales que marcan hitos en la cultura de un país. Los protagonistas deben referirse a esos hechos, dándolos a conocer a través del relato de su experiencia personal o colectiva. Muchas veces el interlocutor piensa que su testimonio es subjetivo, simple y personal. El escritor debe saber que no hay nada insignificante, que lo que puede parecer individual e intrascendente entra a formar parte del carácter y del contorno del personaje.

Es cierto que en muchas ocasiones el novelista testimonial no tiene el talento natural de los escritores de ficción, que se sientan a la máquina y producen creativamente su historia. Pero aquél tiene la gran ventaja de ser dueño de un arsenal informativo y de la práctica de la investigación y el periodismo, que se convierten en sus armas primordiales de producción.

El escritor testimonial desarrolla una labor práctica: entrevistas, desglose de fichas, transcripción de grabaciones, recolección y análisis de periódicos, revistas, fotografías, documentos públicos y privados. Se van organizando los datos, producto de las entrevistas con el personaje y luego introduce todos estos datos en su laboratorio creador, para producir una obra que se lee como una novela, pero también presta un servicio: el de relatar la historia.

Características de la novela testimonio

1. La novela testimonio debe pretender un desentrañamiento de la realidad, tomando hechos de la historia y activándolos a través del protagonista. El testigo tiene un valor sociológico y, aunque su versión es manejada por el autor, recreada por éste, su versión tiene una dimensión superior a la de un cuentista de café que recuerda sus hazañas o desventuras coloquialmente.

2. Es imprescindible la supresión del ego. El autor no puede hacer autobiografías, ni debe ser personaje de la historia. El protagonista es el que participa. Esto no significa que el autor se siente en una tribuna a observar. El autor, como siempre ocurre, toma partido (en este sentido el novelista testimonial difiere de la visión norteamericana, según la cual la objetividad debe estar por encima de la ideología y de los antecedentes culturales y académicos del autor), pero no es protagonista de su historia. El autor se despoja entonces de su individualidad y asume la de su informante, penetra su psicología, su colectividad, su mundo.

3. La novela testimonio debe contribuir al conocimiento de la realidad, imprimirle a ésta un sentido histórico. El autor debe contribuir al conocimiento de la realidad. En este sentido, los hechos deben interesar no sólo como historia, como pasado, sino especialmente como hechos que están vivos, que son presente.

4. El autor de la novela testimonio debe revelar la otra cara de la moneda; para lograrlo, emprende primero una tarea de investigación, atraviesa la telaraña de la realidad y llega al fondo del acontecimiento. El autor debe avanzar más allá de la apariencia de la realidad a través del método periodístico-investigativo, llegar a la época, su atmósfera, sus actores y contar lo que la historia oficial niega u oculta.

El lenguaje

El lenguaje no es sólo la palabra que se seleccione, es también y especialmente el tono, las inflexiones, la sintaxis, la gesticulación. Aquí es necesario lograr la justa medida, pues una exageración en el tono o en la utilización del lenguaje popular puede crear el efecto contrario: que la novela testimonio pierda verosimilitud y aparezca como una ficción abusiva, como una burda caricatura. Lo más importante es que el lenguaje de la novela testimonio se apoye en la palabra hablada, que es la que le da vida. Para ello se utilizan los términos de uso diario, los giros cotidianos, pero el autor decanta el lenguaje. Es equivocado pensar, por el contrario, que sólo un léxico regional, un dialecto, puede dar garantía de autenticidad. Se trata de tomar de todo en su esencia, buscar un equilibrio entre el lenguaje en bruto, con sus proverbios, refranes y modismos, y dar los giros necesarios para una comprensión global del contenido.

Lo que procede una vez se tiene el testimonio, y para lograrlo la grabadora es una herramienta fundamental, es que de él se extrae el tono del lenguaje, la forma de decir la anécdota, pero los matices y el estilo narrativo corresponden a la creación del autor.

El novelista testimonial, a diferencia del de la novela psicológica (que es, a su manera, novelista testimonial también) debe dar rienda suelta a su imaginación, pero estando siempre atento a no lesionar el carácter real de su personaje, cuidándose de no traicionar su lenguaje y su versión. Basarse en el testimonio no significa abandonar la fantasía pues, aunque el escritor pretenda íntimamente satisfacer su vocación estética, su compromiso es aún mayor: manejar y divulgar la historia, articular la memoria colectiva.

Aquí es necesario tener en cuenta un elemento adicional: el autor recoge los relatos de viva voz de sus informantes y luego los transmite en forma decantada, pero antes los filtra por el laboratorio del propio informante, quien desbasta, pule y recrea sus propios discursos. A diferencia del reportaje o la entrevista, en los que el reportero recoge la información y luego, autónomamente, produce el material que se publica, aquí hay una gestión compartida entre el novelista y su personaje. Éste participa en el trabajo, revisa y corrige, para que la figura y los hechos históricos sean fidedignos. El autor se reserva el derecho de su novelación, pero sin traicionar la verdad histórica.

La metodología

El personaje. Corresponde a la práctica diaria del investigador, a su oficio de periodista-investigador, acercarse al personaje. El informante es lo primero en tomar en cuenta. A éste no hay que buscarlo demasiado: aparece allí, en la realidad, en cualquiera de sus formas: en una noticia de periódico, en una visita a un barrio, en un autobús. El informante está en la vida misma de su colectividad, no es una pieza de museo, ni se le puede hallar en una biblioteca. Se establece entonces la relación autor-protagonista: a diferencia del frío procedimiento que sigue el periodista frente a un ministro, frente al sobreviviente de una catástrofe (que consiste en llegar a él, encender la grabadora y, a lo sumo, dedicarle unos minutos adicionales para charlar, antes o después de transcurrido el reportaje), quien aborda un personaje para la novela testimonio comienza a sentir una estrechez que lo conduce al desdoblamiento. El puente que se traza es el de los afectos y el de la intimidad. Sólo conociendo hasta el fondo al personaje, es posible contar su vida.

Como dice el novelista testimonial cubano Miguel Barnet, autor de *Biografía de un cimarrón* y *Canción de Rachel*: "el gestor de la novela testimonio vive una segunda vida que es real, que lo transforma esencialmente. Sobre esa segunda vida puede inventar, poner todo lo que quiera de su cosecha. . . pero esas nuevas piedras están echadas sobre un sedimento original, sobre una plataforma de realidad inalterable." Barnet señala que "se produce también una despersonalización: uno es el otro ya y sólo así podrá pensar como él, hablar como él, sentir entrañablemente los golpes de vida que le son transmitidos por el informante, sentirlos como suyos. Y lógicamente, esa puerta abierta, enorme, que le permite a uno penetrar a la conciencia colectiva, el nosotros."

Para Barnet sus obras "cuentan con una base concreta documental basada en el testimonio oral de los informantes entrevistados en el curso de mi trabajo, dirigido a una finalidad sociológica. Es decir, son estudios de casos concretos pero a su vez recreados, o lo que es igual: escritos por mí. Son testimonios de cuyo contenido yo tomo el zumo, la esencia, para después trabajarlo a base de ficción y realidad. Es ésa la razón por la cual las califico de novelas testimoniales, porque todo el apoyo histórico es absolutamente fidedigno." Tal vez el aporte del novelista testimonial es hacer la fusión entre lo científico y lo literario. Cuando se hace una novela testimonio también se hace una novela histórica, los protagonistas han existido y su configuración como personajes surge de los testimonios.

Además del escritor, el protagonista también fantasea, por eso es necesario ponerle unos límites a su relato, hacerle precisos cuestionarios y controvertirlo con frecuencia para que ajuste su testimonio a la realidad, hay que conducirlo, llevarlo de la mano. Esto es aún más necesario cuando la versión que se busca corresponde a hechos vividos por el protagonista mucho tiempo atrás. Con el transcurso de los años, el personaje fabrica sus propias fantasías, y a la hora de decantar la verdad, no le es fácil establecer qué relatos corresponden a la realidad y cuáles a su mente corroída por el tiempo. En el narrador está la historia, pero corresponde al periodista escritor extraerla.

El procesamiento de datos. Con el personaje elegido y trabajado, hay un segundo paso: el proceso de indagación histórica, de documentación. A través de la lectura de archivos, de periódicos y cartas de los recuentos históricos, fotografías y videos, y por supuesto, de testimonios distintos del principal, se logrará un acercamiento a los diversos matices de la realidad que el protagonista revela. Con todo este material se puede afirmar y contradecir aspectos del testimonio central, pero además darle una ubicación histórica (mediante la elaboración de una cronología) y sociológica.

Volvemos a la grabadora; a diferencia del fichero bibliográfico, ella brinda el ritmo y la secuencia de la narración, además con frecuencia, el autor tiene el drama en la mano, pero no puede creer que así haya ocurrido: "¿lo habré novelado?", "¿será producto de mi fantasía, de la recreación de lo que me contaron en una forma plana y simple?" El autor tiene, ante esta crucial duda, la posibilidad de ir a la cinta y comprobar que así fueron los hechos: la voz de ese personaje de carne y hueso lo corrobora.

Con todo el material en la mano, sigue el procesamiento: or-

ganizar y clasificar. Es la etapa más cautivadora, pero también la más difícil. Kilos de papel, cajas de material gráfico y docenas de cintas forman un enorme rompecabezas que hay que armar ahora.

En este momento el autor debe tener una idea exacta de lo que pretende formar, la estructura debe delinearse antes de empezar a procesar la información. Una vez cumplido este paso, el escritor debe tomar posición frente al material: descartar parte de él es doloroso pero necesario, y éste corresponderá a su decisión sobre los objetivos y la forma de llegar al contenido exacto de su novela.

La redacción. En ella se puede emplear un corto tiempo. El material, en bruto, está allí y corresponde tomar la última decisión: ¿hablará el personaje entre comillas, fundiéndose con otros testimonios y con descripciones de circunstancia, lugar y época, por parte del autor?, ¿hará el escritor una hilación entre lo uno y lo otro?

Es más característico de la novela testimonio lo segundo, sin que por ello pierda valor literario la primera opción. Ejemplo de ésta es *La noche de Tlatelolco*, de la mexicana Elena Poniatowska. Varios testimonios son hilados cronológicamente y la escritora pule el material que proviene de cintas o libretas de apuntes y los contextualiza, para producir así una novela testimonio en la que las comillas no estorban, pero le brindan a la autora la seguridad de que el lector creerá en el relato.

La novela testimonio clásica, sin comillas, tiene muchas y muy buenas expresiones. En *La canción del verdugo*, el periodista escritor norteamericano Norman Mailer se introduce hasta las entrañas de su personaje, un asesino con que establece una relación de indudable estrechez que lo lleva al desdoblamiento. El frío delincuente es un ser humano con un pasado familiar y social que hace comprender al lector la razón sociológica de los escalofriantes crímenes. Mailer no justifica al asesino, pero lo desnuda con tal creatividad literaria que el lector, que ya conoce el final de la novela —porque lo leyó años antes en los periódicos— ansía que el protagonista no termine sus días en la silla eléctrica, aunque jurídicamente sea lo procedente. Mailer descarta las comillas, trabaja el material testimonial a su antojo creativo y usa su fantasía hasta la saciedad, sin que por ello el producto final pierda verosimilitud.

A diferencia de éste y empleando el mismo sistema de Poniatowska, el escritor colombiano Germán Castro Caycedo hila sus relatos con comillas, que son producto de arduos días de trabajo con sus protagonistas, y que podrían suprimirse sin

que los lectores perdieran credibilidad en el autor. *Karina* es la historia novelada del ingreso de medio millar de armas para la lucha guerrillera del M-19 en un buque del mismo nombre, que recorrió las aguas del Pacífico y el Caribe, para terminar perdido para siempre en el fondo del mar. Tal vez la presencia de las comillas se debe a que el tema es tan delicado que tiene implicaciones políticas y judiciales. El autor prefiere entonces salirse del marco íntimo de la relación con sus protagonistas, pero no lo logra por la forma en que hila los testimonios, también con una secuencia cronológica.

En *Las guerras de la paz*, de la autora de este capítulo, la intimidad se logra con un buen porcentaje de los 62 protagonistas de casi igual número de historias y, debido a ella, los relatos se pulen de común acuerdo con los personajes, se trabajan también con base en las historias oficiales y no oficiales de esos relatos y con un acervo informativo que llena depósitos enteros de papel y se convierten en pequeñas novelas compendiadas en un tomo que puede leerse como la *Rayuela* de Cortázar, en el orden que el lector prefiera, pero que todas juntas forman un cuerpo documental que permite acercarse a la historia colombiana real de las últimas cuatro décadas.

La misma autora produce después la novela testimonio *Noches de humo*, un relato de personajes novelado sobre la toma del palacio de justicia de Bogotá. Para la producción de *Noches de humo* fueron necesarios diez meses de revisión de archivos, documentos, fotografías y videos, y el contacto de por lo menos 20 personas que tuvieron participación en los hechos o conocieron a los protagonistas de los mismos. Los encuentros de la escritora con la única guerrillera sobreviviente y hoy fugitiva, la introdujeron a las entrañas del palacio y la hicieron comprender y revelar partes de la historia política que con una posición distante hubieran seguido en la penumbra.

Otro ejemplo de la novela testimonio "sin comillas" es *Los hijos de Sánchez*, del antropólogo norteamericano Oscar Lewis. En ella, el autor pretendió hurgar los problemas humanos con una óptica analítica e identificar los sentimientos del hombre común: "para entender la cultura de los pobres hay que vivir con ellos, aprender sus lenguas, sus costumbres e identificarse con sus problemas y aspiraciones". No puede el autor entonces sentarse en la plaza, a ver los toros desde la barrera. Con un objetivo mucho más antropológico que literario, Lewis reconstruye el ambiente seleccionado y describe magistralmente la cultura. El lector llega hasta la intimidad de los personajes. Su estilo es llano, el lenguaje es coloquial y autóctono, y le aportará un altísimo grado de humanización al relato.

A este tipo de obras se les ha denominado novela sociológica y, en Estados Unidos *non-fiction novel*, novela de "no ficción". En opinión de quien escribe estas líneas, es osado e irrespetuoso con el novelista, asegurar que no hizo uso de su muy profusa capacidad creativa. Que se ajustó a la realidad y descartó hechos falsos, es otro asunto.

Y finalicemos este recuento de novelas testimonio con un clásico del género, el del norteamericano Truman Capote. Para elaborar *A sangre fría* Capote encuentra la materia de su obra en un hecho real. Perry, el asesino, absorbe la atención del autor y lo domina. Entre Capote y su personaje se produce tal relación afectiva, que lo lleva a afirmar: "nunca he sostenido con nadie una relación más profunda". Y Perry dice desde la cárcel sobre Capote: "yo vivo para sus cartas".

Cuando Truman Capote se enfrenta a su personaje, comprende que es producto de la sociedad norteamericana que exalta una competencia individual feroz, le da al dinero un primordial valor de prestigio y que su carácter delincuencial tiene una motivación más profunda que la de considerarlo un sicópata. Capote hace gala de su oficio de investigador y periodista, se introduce en el léxico y la inflexión del norteamericano raso, decanta el material testimonial y documental y da rienda suelta a su creatividad. Y luego comenta: "yo siempre creí que combinando el arte de la novela y la técnica del periodismo sería posible enriquecer el oficio literario y darle mayor intensidad. . . esta novela es, sin lugar a dudas, lo más difícil que he tratado de hacer".

La ficción basada en hechos reales y la descripción del momento histórico. El entorno y el modo de vivir de la colectividad y del propio Perry son producto de toda la información, pero también de la relación estrecha, personal, afectiva, del autor con los hechos y con los protagonistas.

Capote estuvo durante cinco años metido de cabeza en las entrevistas grabadas, documentos policiales, el expediente judicial, las estadísticas, los artículos del diario *The Star*, de Kansas y archivos familiares: "escribí un libro, un recuento real del caso y sus múltiples consecuencias, que trata de explicar a los hombres que hay detrás de estos rastros".

La novela testimonio es, pues, el género más atractivo para el periodista investigador. A través de ella arma la telaraña cuyos hilos quedan dispersos en el quehacer cotidiano y cumple con un compromiso colectivo, que es el de develar los misterios de las historias secretas, cuyo ocultamiento se empeñan en mantener ciertas fuerzas del poder. Y lo más cautivador para él es que, sin dejar de ser periodista, puede convertirse en escritor.

El cese al fuego no se producía. A las cuatro de la tarde llamó Alvaro Villegas Moreno, el presidente del senado. Villegas había hablado un par de horas antes con el magistrado Serrano, cuando los guerrilleros todavía no hacían su ingreso al despacho y, luego de esta primera charla, el presidente del congreso se había comunicado con Belisario Betancur para pedirle que ordenara el cese al fuego. En esta ocasión, Villegas dialogó con Reyes Echandía, quien le insistió en la petición:

“Por favor, doctor Villegas, dígame al presidente que nos dé tiempo de conversar. Si se produce un cese del fuego, esto se puede arreglar dialogando.” El congresista ofreció comunicarse de nuevo con el presidente de la república. En efecto, Villegas habló con Betancur y le dijo que Reyes Echandía estaba atento a su llamada en el teléfono 2415017, correspondiente a la oficina del magistrado Serrano. Belisario aseguró que en cuanto colgaran hablaría con Re-

yes Echandía. Nunca marcó el 2415017.

Había un ambiente tenso. Los guerrilleros entraban y salían. Otero permaneció con Reyes Echandía casi todo el tiempo, pero los demás se turnaban para acompañarlo. Tenían que combatir. Otros cinco uniformados del M-19 permanecían en el área y varios más llevaban y traían noticias, “les dimos a los del GOES que querían meterse por la azotea, qué tan vivos. Allí los compas están batiéndose como leones y no hay helicóptero que pueda descargar tropa”, “Nohora es una berraca, ahí está en el vértice del tercer piso, dando a diestra y siniestra, qué puntería”, “perdimos la planta baja, los tanques andan como Pedro por su casa”.

Reyes Echandía estaba ya muy nervioso. Comprendía que todas las manifestaciones gubernamentales sobre el orden del cese del fuego eran mentirosas, había una decisión tomada: arrasar. Su hijo llamó de nuevo y por el diálogo se concluía que ambos estaban ya muy angustiados. Reyes Echandía insistía:

* Capítulo 11 de la novela testimonio *Noches de luna*, de próxima aparición.

"No sé qué pasa, mijo, pero tienen que dejar de disparar." La situación era ya desesperada y se le notaba mucha preocupación.

"Estamos haciendo todo lo que se puede, papi. Acá estuvo el procurador Jiménez Gómez y Juan Guillermo habló con él. También lo hizo por teléfono con John Agudelo y llamó al exterior a García Márquez. Todos han prometido hablar con el presidente. No te angusties que acá estamos haciendo todos los esfuerzos."

Desde París, García Márquez se comunicó al palacio presidencial. Una de las secretarías de Betancur entró corriendo al consejo de ministros y le avisó al mandatario.

"Dígale que ya paso."

Media hora después García Márquez seguía al otro lado de la línea, esperando a que el presidente Belisario Betancur, su viejo amigo, pasara al teléfono para pedirle salvara la vida de los civiles, empezando por el presidente de la corte. Después de un rápido saludo, Gabo le dijo que una comisión civil encabezada por el presidente de la comisión de paz, John Agudelo Ríos, estaba lista para dialogar con él, con el fin de negociar la liberación de los magistrados y de todas las personas que habían quedado atrapados en el palacio de justicia.

"Diles que vengan que yo los recibo inmediatamente."

Colgaron. Gabo llamó al noticiero de las siete y le dijo a Ríos:

"Listo, dile a los comisionados que vayan ya a palacio."

Cuando el grupo llegó a la casa de Nariño no dejaron entrar ni siquiera a uno solo de sus integrantes. "Pero tenemos cita con el presidente, García Márquez habló con él." Las recepcionistas recibían

la contraorden que provenía del segundo piso, del consejo de ministros.

Como el fuego era cada vez más intenso, Reyes pidió autorización para hablar de nuevo con el presidente del senado. Otero dijo "sí, llame doctor".

"Doctor Villegas, ¿qué pasó con el presidente?"

"Ya hablé con el doctor Reyes. Me dijo que lo llamaría inmediatamente."

"Pero de eso hace rato, doctor y el presidente no ha llamado a esta oficina. Estamos muy angustiados, porque estamos en el cuarto piso, los soldados están en el tercer y los asaltantes notifican que si las tropas suben al cuarto piso va haber un fuerte enfrentamiento y nos van a matar a todos. Haga algo, doctor Villegas."

Enseguida, Joaquín pasó al teléfono:

"Dígale al señor presidente que si siguen disparando vamos a volar el palacio de justicia, tenemos suficiente dinamita en el sótano para hacerlo, dígame que nos morimos todos, pero dígaselo urgentemente para que pare el fuego."

Villegas llamó de nuevo a Betancur. Éste le dijo que había intentado hablar con Reyes Echandía pero que el teléfono parecía desconectado.

"No es así, señor presidente, pues yo acabo de colgar después de hablar con el doctor Reyes Echandía."

"Mire doctor Villegas, quiero contarle a usted solamente que yo no voy a negociar, que he tomado esta decisión y la he consultado con los señores expresidentes, con el doctor López que está en Europa, con el doctor Pastrana que está en Mónaco, con el doctor Tur-

bay, con los doctores Alberto y Carlos Lleras, con los candidatos doctor Gómez Hurtado, doctor Barco Vargas y con el doctor Galán Sarmiento. Mi decisión final es la de no intervenir en la operación militar de recuperación del palacio de justicia. Ya di instrucciones al comandante de la policía, el general Víctor Delgado Mallarino, para que se comuniquen con el doctor Reyes Echandía y por su intermedio informe a los guerrilleros que el gobierno está dispuesto a garantizarles un juicio imparcial, vigilado por la misma corte suprema de justicia, ya que el general Delgado Mallarino hizo el ofrecimiento a los guerrilleros."

Reyes Echandía se asombró cuando, a través de su secretaria, conoció los términos de la conversación de Villegas con el presidente Betancur. ¿Prometer juicio imparcial si se rendían? ¿Es que en esta dura hora el mandatario de los colombianos reconocía que habría otra opción igualmente válida, la de ofrecer un juicio parcializado? ¿Y por qué Betancur no se dignaba a pasarle al teléfono al presidente de la corte suprema de justicia?

Volvió a hablar con su hijo por teléfono, mientras en el interior seguía el intenso combate. En un momento los guerrilleros le advirtieron "cuidado magistrado, atrás, atrás". Y la conversación se interrumpió. Fue la última comunicación entre padre e hijo.

Yesid Reyes intentó llamar de nuevo, pero le fue imposible. Se imaginaba que otra persona había corrido con mejor suerte que él, porque cada vez que marcaba sonaba ocupado.

* * * *

Delgado Mallarino se estiró la chaqueta verde oliva e ingresó al despacho. En la inmensa mesa rectangular no cabía una sola persona más, así que descargó el *walkie-talkie* y habló de pie, mientras sonreía visiblemente agrado:

"Señor presidente, les traigo una buena noticia: un escuadrón especial del GOES de la policía logró el total control del cuarto piso."

"¿Eso qué significa, general?, ¿qué me puede decir usted de los magistrados de la corte que estaban allí?, ¿qué pasó con el doctor Reyes Echandía? Lo que usted nos comunica es un desacato a lo acordado por los ministros, con la aquiescencia del presidente de la república", protestó enérgicamente el ministro de Justicia, Enrique Parejo, y agregó: "por haberse desatendido la petición de suspender la operación de acceso al cuarto piso, es muy posible que el ingreso de la policía al lugar le haya costado la vida a los magistrados. Seguramente ésa es la razón por la cual he intentado llamar a esa oficina y ya nadie contesta."

"Inmediatamente le traigo el parte", respondió Delgado Mallarino, desencantado por la reacción del funcionario.

Presidente y ministros quedaron a la expectativa. No habían pasado ni dos minutos cuando Delgado Mallarino entró. Traía el semblante agriado y su voz salió en tono más grave: "mis oficiales indican que tienen el control del cuarto piso, pero que allí no se encontraban el presidente de la corte".

Pero Alfonso Reyes Echandía, presidente de la corte suprema de justicia, si se encontraba en el cuarto piso, junto con los otros

seis integrantes de la sala penal del organismo jurisdiccional. Estaban amontonados detrás de un par de escritorios, en la oficina del magistrado Pedro Elías Serrano, cuando el comando policial entró al palacio por la azotea, luego de haber destruido con explosivos la puerta de hierro que conducía al cuarto piso. Los hombres del GOES bajaron en medio de la oscuridad y lograron dominar a los tres guerrilleros que cuidaban el ingreso por las escaleras. Se deslizaron en silencio hacia la última oficina del costado norte y rompieron con fuerza el tabique de madera que formaba la pared falsa que la separaba de la del magistrado Serrano. Entraron disparando sin estudiar la ubicación de los juristas para intentar su rescate con vida. Se desató un fuerte combate del cual pocos se salvaron. Una bala blindada calibre 9 milímetros salió del arma de uno de los policías y se estrelló contra la caja torácica del presidente de la corte, matándolo de inmediato, a duras penas alcanzó a recordar la cara de Sirenia, su mujer, las risas de sus hijos, Emiro, Yesid, Alfonso y Sirenia, el jugueteo con sus nietas, su recorrido por la vida. Cayó sin un grito, sin una muestra de debilidad. También murieron los magistrados Ricardo Medina Moyano, Fabio Calderón Botero, Darío Velázquez Gaviria, José Gneco, el propio Elías Serrano y todas las secretarías que allí se encontraban.

Otero no pudo accionar más su ametralladora. Los policías lo habían liquidado junto con Jacquin y Elvencio Ruiz. Se comunicaron con Delgado Mallarino para informarle "misión cumplida, mi general". No sabían exactamente cuántos

eran las características exactas de ese "éxito" y estaba descartada la posibilidad de lanzar los muertos por las ventanas para identificarlos abajo. "Se hará luego", indicó el oficial antes de ordenar la retirada.

* * * *

Delgado Mallarino reingresó al consejo de ministros:

"Puede usted quedar tranquilo, señor presidente, los temores del señor ministro de justicia son infundados. Me informan que en el cuarto piso no se encontró a nadie, ni vivo ni muerto. Al parecer los guerrilleros se desplazaron con los rehenes hacia un baño del costado occidental del edificio."

Atardecía. No podía comunicarse más. Insistía con el 2415017. Después de un rato le dijeron que en la oficina del lado de la de Serrano había secretarías y que de pronto se lo pasaban. Marcó entonces el número correspondiente, el 2415015, sin lograr contacto con el cuarto piso. Había escuchado por radio que Clara Forero, la esposa de Jaime Castro —y fiscal del consejo de estado— estaba entre los personajes retenidos dentro del palacio. Yesid Reyes decidió ir hacia su casa. "Si está la esposa del ministro de gobierno, no puede haber una masacre", pensó. Sentía que ésa era su mayor garantía.

Un hijo del matrimonio Castro estaba en casa, al igual que las muchachas de servicio y un par de visitantes. Hora y media después llamó el ministro de gobierno, Jaime Castro, para informar que su esposa había sido rescatada ilesa. Yesid Reyes sintió mucha angustia y decidió salir a buscar noticias. En el trayecto en carro prendió el ra-

dio, los periodistas informaban que se había iniciado un incendio,

* * * *

A las seis llegaron "Natalia" y "Mariana" (Irma Franco), con gran cantidad de civiles. Natalia comentó que durante las primeras horas de la toma estuvieron en el primer piso y el compañero encargado de hacer el cambio de las armas automáticas por las pistolas que llevaban algunos al entrar al palacio de civil, jamás llegó gritando "viva Colombia". Fue el primer impacto real pues, aunque a Claudia le había correspondido un grupo en el que había gran cantidad de heridos, no imaginaba que sus otros compañeros pudieran tener problemas. El hecho de que entrada la tarde se escucharán intensos combates los preocupaba, porque significaba que no había control en el sótano. Las dos recién llegadas volvieron a salir para continuar en la concentración de civiles.

Claudia se acercó a "Esteban", quien le comentó su preocupación: "¿qué hacemos con la azotea?, ni yo he podido ir a cubrir ese flanco ni he visto a 'Levi' y a 'Laura', no aparecen por ninguna parte. . ." Nunca aparecerían, porque formaban parte del grupo de los siete que nunca entró al palacio de justicia. Había entonces dos flancos aparentemente abandonados: el sótano, que quedó desocupado por la entrada de los tanques, y la azotea. Con respecto al sótano, "Pedro" había explicado que no pudieron detener a los tanques pues las bombas Kleymor no estallaron y otras, que se activaban eléctricamente, no pudieron ser colocadas, por ausencia de tiempo. Adicionalmente estaba el problema de la

puerta principal, que no pudo ser contenida porque los encargados de tomar control sobre ella no entraron al palacio. Todo esto producía un resultado más que preocupante. Pero, a pesar de la angustia, oían el traqueteo y sabían que los otros compañeros estaban ilesos, entonces seguían confiando en que todo se calmaría antes del anochecer, "como está programado", pensó Laura.

Con la llegada de "Pedrito", un muchacho de mucha entereza que nunca descansó y traía noticias de todos lados, hubo un refuerzo para este flanco. "Pedro" informó que los siete estaban ilesos. Iba y regresaba:

"Ve, Lucho está bien", al rato "estaba la esposa del ministro y se fue", después "nos quitaron el ascensor, se lo llevaron al primer piso", información ésta que los preocupó porque ese elevador podía llegar a la azotea, lo cual era peligroso. Pero luego se dieron cuenta de que "Pedro" llevaba un transmisor y jamás dejó de oír noticias. Descubrieron entonces que, además de lo que miraba cuando subía y bajaba, escuchaba también las informaciones, que retransmitía como propias para animar al grupo. Los que se sentían bien disparaban, iban a las oficinas y sacaban gente, para trasladarla a los baños. Hacia las cinco Claudia sacó las naranjas de su morral y se las dio a "Pedro" para que se las entregara a los que estaban combatiendo.

Seguían intentando la comunicación con los equipos. Prendieron el *walkie-talkie* y entró un servicio de taxis. Creyeron que los choferes los escuchaban también. Con gran elocuencia, Gaona empezó a decir "que se movilicen, no nos

disparen, estamos sesenta civiles, nos van a matar". Nunca había respuesta, seguía sólo la comunicación de los taxis "carrera segunda calle 40, cambio. . ."

Con el paso de las horas se estrechó la relación de Gaona Cruz con Almarales. No hubo pánico entre los civiles, el comportamiento fue de valientes, estaban a la altura, controlados, con mucha dignidad pese al pánico que sentían por la inminencia del peligro. Si alguien iba a llorar, especialmente algunas señoras, todo el mundo intentaba calmarlas. Pero se percibía la desazón. Claudia sentía lástima y no sabía qué más hacer por ellos. Almarales estaba callado, tranquilo, quieto. De vez en cuando le hablaba a la gente, a los magistrados "estén tranquilos, estamos aquí para defenderlos, por nosotros no teman, que vamos a defenderlos a ustedes con nuestras propias vidas".

Al atardecer reapareció "Natalia". "Las cosas están mal. Hay que quitarse los escudos pues la tropa está buscando a los que tienen escudos y los matan." Todos los guerrilleros los desprendieron de los uniformes.

Se oían ruidos abajo, como si en el baño del piso inferior también hubiera gente. Gritaban "somos rehenes", y de más abajo sonaban inmediatamente ráfagas. Dos jóvenes que vestían delantales rosados y se identificaron como empleadas del palacio para el servicio del café y el aseo, manifestaron su deseo de encerrarse en el cuarto del costado. Una de ellas estaba muy nerviosa por el ruido ensordecedor del combate. Insistía tanto en salir del baño hacia el cuarto contiguo que despertó las sospechas de Claudia, quien salió a revisar la

piecita. Regresó y le comunicó a Almarales que no había encontrado nada raro allí. El comandante guerrillero autorizó entonces la salida de las dos mujeres hacia el sitio indicado. Allí, se encerraron con llave y sólo las verían varias horas después, cuando retornarían al baño, después de haber sufrido en la soledad los rigores del incendio.

En el interior del baño se veía bien, estaba iluminado y nunca se fue la luz. En otros lados estaba completamente oscuro, porque habían cortado el suministro. Estaba tan negro que "Bernardo" casi dispara contra Claudia cuando ésta salió hacia las escaleras. El muchacho oyó ruidos y, al no distinguirla, la encañonó. Al arrastrarla hacia la luz, ambos se vieron pálidos y descansaron al reconocerse, le dijo entonces: "Claudita, tiene que gritar e identificarse porque sino la podemos matar." De ahí en adelante, cada vez que salía exclamaba:

"Viva Colombia."

"¿Quién es?"

"Claudia."

"Bueno, pase."

Entraron de nuevo por la puerta principal. Vieron los tanques que continuaban desfilando en la planta baja de esquina a esquina y se enfilaron hacia las oficinas del segundo piso. "Rambo Criollo" decidió seguir, por cuenta propia, hasta el tercero. Al llegar encontró ilesos a los civiles que habían tirado el papelito al general Vargas Villegas pidiendo auxilio.

Apenas alcanzó a saludarlos. Del cuarto piso rompieron un vidrio y comenzó la balacera de arriba hacia abajo. "Rambo criollo" se escondió solo en una oficina durante media hora. Al salir de nuevo

al corredor todo estaba oscuro. Como pudo bajó, olvidándose para siempre de los civiles, de los rehenes, de la "chusma". Sólo pensaba en el hambre que lo invadía y el cansancio que lo consumía. En el primer piso encontró a un hombre del F-2 comiéndose un *sanduche*.

"¿Dónde lo conseguiste?"

"Afuera los están repartiendo."

Salió portando todavía el chaleco antibalas y con el revólver en la mano. Nadie lo detuvo. Ninguna autoridad le preguntó por qué salía del palacio. Le sorprendió que fuera tan fácil hacerlo y lo justificó: "es porque estoy con el pelo bien rapado y me identifican".

Siguió por la carrera octava hacia el norte con intenciones de ir hacia la avenida Jiménez. En la calle trece, en el edificio Murilo Toro, reencontró al muchacho del F-2 de la casetera y chaqueta café, quien lo interrogó: "¿de qué estación eres?"

"Rambo criollo" le respondió con toda tranquilidad "soy retirado de la armada"; sin causar sorpresa al "tira", charlaron durante media hora. Eran las ocho y media cuando un oficial del ejército que se identificó como "teniente Mejía" al bajarse de un camión militar repleto de soldados, les explicó: "tenemos que presentarnos adelante del palacio, ¿por dónde nos vamos?, ¿alguno de ustedes nos puede guiar?"

"Rambo criollo" reconoció el grado de oficial por las dos estrellas del gorro. Solicito contestó "si quiere yo lo puedo guiar, mi teniente, nos podemos ir por la carretera octava, o por la calle doce". El oficial tampoco le pidió a "Rambo criollo" su identificación. Simplemente agregó:

"Bueno, llévenos."

"Mi teniente, es más seguro si nos metemos por la doce porque podemos irnos pegados a los muros y los guerrilleros no nos pueden ver. Si nos vamos por la octava, la ruta es más corta pero también más peligrosa."

Todos los soldados iban apercibidos con caretas (para evitar los efectos de los gases que ellos mismos botarían contra quienes estaban en el palacio de justicia), lentes infrarrojos y fusiles Galil con mira telescópica. Reconoció los Galil porque días antes había llegado a sus manos una revista de publicidad de la escuela de infantería en donde se instruía al lector sobre la forma de armar y desarmar ese artefacto. Tomaron la calle doce, siguieron por la carrera séptima, hasta la entrada principal del palacio de justicia. Allí encontraron a dos oficiales superiores. Reconoció a uno de ellos como el teniente coronel Carvajal, de la XIII Brigada del ejército.

Carvajal le preguntó "pelado, ¿usted fue el que sacó al hermano del presidente?"

"Sí, yo fui."

"Entonces usted conoce allá adentro."

"Sí."

"Entonces súbase con ellos."

"¿Por dónde, mi coronel?"

"Por las escaleras del lado de los ascensores, que allá está mi general Vargas Villegas."

"Rambo criollo" ordenó a la tropa del ejército seguirlo, las escaleras orientales estaban oscuras pero se alcanzaba a distinguir hasta unos cinco metros de distancia, a pesar del humo y el fuego. En todos los descansos entre piso y piso había soldados y civiles muertos, al igual que en las entradas a los corredores. Llegaron a la azo-

tea, en donde encontraron personal del ejército y policía armados y con cargas de dinamita. No había ningún general con ellos.

Se sentaron a descansar, mien-

tras algunos soldados confeccionaban las cargas de dinamita. Uno de ellos tenía la radio. La encendieron pero en todas las emisoras transmitían un partido de fútbol.

O. B.

Nuevo periodismo: los abismos superficiales de la noche

La necesidad puede hacer de cualquier hombre un periodista, pero no una prostituta de cualquier mujer.

Karl Frans

Bruce Swansey

I

Camina en silencio, flanqueado por construcciones deformes que exhiben fachadas a medio desmoronar cuyas ventanas sugieren las órbitas vacías de un cráneo. Varias asignaciones previas le han enseñado que la curiosidad, el entusiasmo y el desconcierto se mezclan en proporciones similares, de tal forma que resulta imposible optar por un camino y dejar fuera otras perspectivas que parecen tanto o más prometedoras. Cada tema es susceptible de ser concebido de diversas maneras y como los poliedros, ofrece varias caras. ¿Por cuál decidirse? ¿Cómo abordarla? ¿Desde dónde, hasta dónde, cómo?

Todo lo que ahora tiene ante sí son preguntas y algunas ocurrencias que no resisten la menor crítica y que contribuyen a confundirlo. Cada tema exige no sólo una caracterización conceptual, sino también una solución formal que garantice precisión, claridad y estilo. A pesar de lo que cotidianamente se lee en los diarios, el periodismo no tiene por qué reducirse a fragmentos que exigen —a menudo sin dar nada a cambio— ser descifrados. La negligencia, el conservadurismo y la incapacidad para comprender el objeto del periodismo no implican una fatalidad.

De nuevo, como Sísifo, Víctor debe empujar su roca y llenar el amenazante y enigmático espacio en blanco con palabras cuyo propósito primordial debe ser buscar la verdad.

II

¿Qué diablos quiere Méndez?

Recordar su conversación con el editor le sirve por lo menos para intuir lo que *no* debe hacer. En cuanto a lo que se espera de su colaboración, sabe que sin perder la exactitud de los datos debe recrear la situación, hacerla vivir frente a los ojos de los lectores tal y como si éstos fueran testigos del hecho. Para ello no debe omitir ningún detalle significativo que contribuya a lograr una imagen verdadera.

—Todo eso está muy bien —hablar sólo es la manifestación de una deformación profesional— pero, ¿por dónde empezar?

La lluvia ácida envuelve la ciudad con un manto de muerte. Una rata cruza la banquetta y se pierde en la oscuridad escurriéndose como si fuera de goma a través de una coladera de la que emerge un olor putrefacto.

El problema no sólo consiste en tomar una decisión y procurarse el material necesario, sino también en conciliar la multiplicidad de la información.

“Quizás —piensa concentrándose en las puntas de sus zapatos— no se trata de elegir un camino excluyente, sino de admitir la confluencia de varias posibilidades.”

Paulatinamente su cabeza ha dejado de zumbiar y cierta tranquilidad le permite la sensatez de descartar una supuesta vaguedad por parte de su editor como obstáculo infranqueable para empezar a trabajar. Como siempre ocurre a quienes se dedican al oficio de escribir, ahora Víctor debe resolver individualmente, como mucho antes lo hiciera Edipo ante la Esfinge, el enigma.

Una voz cercana murmura las exigencias que su trabajo debe reunir, insistiendo en la flexibilidad de la forma, en el dominio del lenguaje, en las soluciones de continuidad, en el diseño de las escenas, etcétera.

—Precisión e ingenio —afirma la voz.

—Y ritmo —agrega Víctor— ¡ritmo!

III

Apretujados bajo el magro toldo que cruza la banquetta, los parroquianos esperan resignadamente su turno. Se trata de la juventud heterodoxa, a la moda que impone cabellos multicolores y erizados, chamarras de cuero y maquillajes que, en general, son máscaras. Lívidas, las ninfetas *punk* evocan como una caricatura, el rostro expresionista de la novia de Frankenstein en un filme antiguo. Unos y otras imponen una estética netamente teatral. Igual que el maquillaje, la ropa se ha transformado en vestuario y los cuerpos revelan nuevas posibilidades. Aunque

ellos lo ignoren, la mezcla de estilos que conforman su estilo aspira a ser la liquidación de la noción misma de moda.

En el centro un grupo vestido de riguroso luto en el que se congregan los hombros amplios, los talles acentuados y los sombreros a la Bogarde, está María Infamia. Conversa, ríe, manipula el nuevo estilo de los signos sociales, da un beso a alguien; desde la calle el bar da la impresión de ser un club privado debido, acaso, a la coherencia teatral de la indumentaria de los clientes.

Conoce a María desde siempre. Estudiaban la preparatoria juntos y entonces nada la hacía diferente de las otras estudiantes. Incluso se diría que era un poco más tímida que el resto, más estudiosa, siempre detrás de unos lentes que mantenía todo el tiempo pulcros. Lo curioso es que sucedió de pronto, sin que nadie pudiera explicárselo: una mañana María regresó al colegio radicalmente transformada. Éste era parte de su nuevo mundo.

—¡Llegaste! ¡Llegaste al fondo del pantano!

Por la puerta abierta, en el mezzanine, entre nubes de vapor y de humo se asoman adolescentes sonrojados por el calor. Después de respirar una bocanada de aire frío, se convencen de que la atmósfera está tan contaminada adentro como afuera.

—En esta ciudad. . .

Víctor se lleva la mano al bolsillo del saco. Allí están la libreta y una pluma, aunque sabe que adentro sería totalmente ridículo sacarlas y tomar notas. Tendrá que confiar en su memoria y en María, quien le asegura conocer a varias asiduas al sitio con quienes sin duda podrá conversar. Todavía allí, mientras espera, Víctor padece una última rebelión contra el trabajo. ¿A quién se le ocurre semejante tema? Pero inmediatamente recuerda que para sobrevivir en un mercado cada vez más concurrido, el periodismo ha debido encontrar vías que amplíen sus horizontes y atraigan más lectores. Esto no es novedad. Desde el origen de la prensa masiva los empresarios han buscado ofrecer al público toda clase de productos que satisfagan expectativas que van desde los suplementos dominicales y las caricaturas, hasta novelas por entregas y secciones especializadas dependiendo de la audiencia a la que se destinan.

Un largo y complejo proceso en el cual se combinan los intereses comerciales y culturales ha dado como resultado una prensa en constante estado de mutación, que debe luchar contra la absorción de publicidad por parte de otros medios, en especial de la tv. Por supuesto, quienes se dedican a investigar el funcionamiento de los llamados medios de comunicación no dirían que se trata de una batalla, sino de una homeostasis, es decir,

de un equilibrio informativo y financiero.

—Hombre, es hombre. . .

Las frases llegan sueltas, fragmentos de un naufragio.

—¿Cómo crees? ¿Que no ves bien?

—Mírale las manos.

—Un hombre no se mueve así.

—Una mujer tampoco.

Abriéndose paso desde la altura de sus zapatillas rojas de tacón de aguja, una mujer extraordinariamente alta, de rostro anguloso, penetra la valla de parroquianos y llega hasta donde están un par de tipos poco amigables ante los cuales agita una abundante y perfumada melena. No se ha dignado mirarlos pero ellos saben quién es ella. Saben que no le gusta esperar y que a sus 19 o 20 años es una indudable atracción del sitio. Tiene el porte hiperbólico de una reina a quien ahora mismo abren paso sus lacayos. En silencio, maquillada como una creación fantástica, con la cabeza erguida hasta el desafío, avanza y sube las escaleras sin apresurarse y ondulantemente, como espárrago de lujo.

IV

A menudo el problema de cómo concebir un reportaje implica también asuntos de ética periodística. Quien publica tiene una responsabilidad social que involucra el problema de la objetividad. Desde siempre la práctica se ha apoyado en la defensa de un periodismo claro y veraz. El problema de que semejante actividad sea posible rebasa las incógnitas que Víctor debe resolver. Recuerda los modelos periodísticos que ha admirado, convencido de que lo mejor que tienen radica, precisamente, en su rebelión contra el ocultamiento del reportero debido a exigencias de objetividad deshonestas tanto para el autor como para el lector. Negar la presencia conformadora del reportero significa pensar que permanecer al margen —si es posible— equivale a ser preciso y afirmar que lo que no depende de una opinión personal debe merecer total confianza. Para Víctor es claro que dedicarse a describir la realidad es tan inútil como entorpecedor.

—Sobre eso —murmura la politizada conciencia universitaria— se sustenta el amañamiento de la prensa, su mezquindad acomodaticia. . .

Detrás suyo una pareja se desespera. Él salta sobre ambos pies. Probablemente quiere ir al baño.

¿Es veraz u objetivo decir ciertas cosas y callar otras? ¿Es posible concebir la práctica periodística dentro de los estrechos

límites de quien transcribe un cable? Procurar llegar a la verdad implica considerar hechos y situaciones frente a los cuales no se puede permanecer neutral. Generalmente, cuando se habla de prensa comprometida se piensa en publicaciones militantes, pero nunca en el *Reader's Digest*, tan incuestionablemente a favor de la guerra en Vietnam.

Lo que comúnmente se entiende por objetividad consiste en comprobar los valores restrictivos y opresivos de una minoría que decide entre lo que es normal y lo que es anormal. ¿Es objetivo reportar la sangre de la víctima esparcida por las paredes del sórdido cuarto de hotel, con una moraleja que invita al genocidio?

El cambio de puntos de vista naturalmente molesta a los conservadores, quienes buscan confirmar en el periódico sus opiniones personales, que comparten con todos aquellos cuyo poder, salud y normalidad se basa en la marginación de lo otro.

Del enfoque que dé a su tema, dependerán otros asuntos. Mientras espera sin sentir cómo las gotas de lluvia escurren hombro abajo. Víctor revisa el itinerario de una transformación del periodismo, que expresa cambios de estilo, de concepción acerca del papel del escritor y de la producción del arte en una sociedad masiva. Sin duda parte de la ficción ha avanzado a través del uso de formas documentales que recuerdan la condena de la novela que hiciera en 1923 T. S. Eliot, quien afirmó que este género había terminado con Flaubert y Henry James.

Quizás la postura de Eliot se explique parcialmente si se considera que la función de la novela consiste en examinar la moral de una época, tarea que desde hace años ha sido atendida más eficazmente por las ciencias sociales.

Bautizado como "novela de no ficción" y vituperado como "parraperiodismo" y como "sociología pop", el periodismo de los años sesenta ha propuesto, ante el llamado desgaste de la novela, formas híbridas que combinan técnicas ficticias con observación detallada. Tom Wolfe, Jimmy Breslin, Norman Mailer, Terry Southern, Truman Capote y Joan Didion, entre otros, han abierto una oferta cultural en la que el escritor documental se propone ser testigo de los dilemas morales de nuestro tiempo.

Para Víctor es evidente que para escribir *Los ejércitos de la noche*, el autor no procura ocultarse, sino que se convierte en el guía de un infierno contemporáneo. La novela, la confesión, la autobiografía y el reporte periodístico se mezclan para producir un género en el que pueden situarse escritores diversos, desde Daniel Defoe hasta dramaturgos como Peter Weiss, y desde George Orwell y Hemingway (el gran mito del escritor norteamericano) hasta Mark Twain.

—Es por seguridad —farfulla uno, mientras recorre con ambas manos el cuerpo de Víctor.

La estación de metro más concurrida a hora punta es como un apacible día de campo: unos contra otros, los asistentes deben esforzarse por avanzar centímetros, aunque de pronto la escasa circulación se detiene totalmente. Entonces es preciso esperar a que la ondulación de cuerpos comience de nuevo y pueda avanzarse. Cualquier movimiento imprevisto causaría aquí una carambola. El sitio es fresco como un baño de vapor y para colmo es difícil llegar hasta la barra, enmarcada por una tentadora línea de neón rosa fucsia. La música hace que las paredes vibren junto con las ventanas, el piso, la punta de la nariz. La gente suda y hace esfuerzos por respirar hasta que poco a poco el sudor la ahoga, lo cual seguramente explica por qué todos beben tanto. Al fondo las figuras se pierden entre el humo de los cigarrillos.

—Es como un hoyo *funk* pero fresa.

Apenas lo ha dicho, se arrepiente. ¿Qué caso tiene opinar? Además, lo que a los lectores puede interesarlos no son los juicios de valor del reportero, sino su capacidad para camuflajear su presencia. Su tarea consiste en recrear el hecho ocultando su participación explícita como operador de signos.

El salón es una galería de espejos poblados por miradas ardientes, labios encendidos, palideces de lirio, nucas, dientes y alguna oreja. María Infamia le tiende una cuba.

—Aguarrás con cola. ¡Salud!

¿Cómo es posible desaparecer? Víctor revisa el poliedro. ¿La gente? ¿El lugar? ¿Los deseos? Concuerta con la necesidad de manejar las reglas del artificio y sobre todo aquella que condena al "yo" del narrador como único punto de vista.

Inútil: Víctor sabe que es imposible desaparecer en favor de una hipotética voz de la sociedad. El reportaje sobre travestismo debe ser imaginativo "sí —piensa— eso es lo que el editor quiere", no porque el reportero distorsione los hechos, sino porque los ha presentado en forma completa y matizada, situándolos en un contexto y expresándolos a través de una forma que no disminuye, sino que logra mayor profundidad en el análisis. La experimentación estilística no implica distorsión.

—Vamos —insiste la conciencia universitaria— tampoco se trata de intentar *la* originalidad, sino de llevar adelante lo que ya otros periodistas han practicado con excelentes resultados.

¿Pueden imaginarse *A sangre fría* reducida a noticia o a obituario? ¿O a *Los ejércitos de la noche* como arenga política? ¿Y

qué tal *¿Duerme usted desnuda?* desarrollada mediante preguntas y respuestas? No, mejor. *Los hijos de Sánchez* comprimida a tesis de licenciatura. . .

Está claro que si va a escribir sobre el tema debe esforzarse por reflejar nuevas actitudes y valores; el estilo noticioso debe ser radicalmente transformado mediante el uso de técnicas narrativas y de mecanismos propiamente literarios, provenientes de cuentos, novelas y del cine. En lugar de la objetividad tradicional, debe asumir su subjetividad. El esquema quién-qué-dónde-cuándo se revela como un conjunto de reglas destinadas a imponer la placidez vacua de los lenguajes convencionales.

Con rapidez febril, Víctor repasa el sitio y traza su plan de batalla.

“Primero —se dicta a sí mismo mientras observa a María bailando con otra mujer— debe representar el suceso en escenas dramáticas. Segundo, debe haber un registro completo del diálogo. Tercero, debe captar los detalles de estatus. Cuarto, debe —o puede— utilizar el monólogo interior (que no es precisamente una novedad, a juzgar por el teatro clásico español) y quinto, debe lograr caracterizaciones. Si es posible el narrador deberá transformarse en la cámara que se emplaza en diversos sitios y ángulos.”

—¿Tienes un cigarro?

Las cejas se arquean como antenas de libélula sobre los oscuros ojos de esta nueva Mona Lisa, que lo ve hacia abajo con una sonrisa cargada de ironía. Ella extiende sus delgados y largos brazos. Toma un cigarrillo, mientras con la mano restante protege la flama. Se lleva el cigarrillo a los labios y sin bajar la mirada dice:

—¿Nos conocemos? Porque si no, tenemos que hacerlo.

Sus largas y sangrantes uñas centellean. Levanta el rostro, agita desafiante la cabellera y con una deliciosa voz gutural agrega:

—Me llamo Sandra.

VI

¿Cómo empezar? ¿Proponiendo una reflexión impersonal sobre el mundo de la intersexualidad? ¿Acudiendo a cifras? ¿Abriendo un debate ético, psicológico o sociológico, aptos para lectores ávidos de consumir productos que contribuyan a resolver el problema de una conciencia con aspiraciones democráticas? ¿Subrayando distancias?

Podría escribir:

El travestismo es el deseo de ser una mujer que se limita en muchos casos a los comportamientos y a las actitudes psicosociales que caracterizan este papel, y no concierne a la sexualidad propiamente dicha, ya que ésta se suele presentar fijada en un estadio infantil y narcisista.

Aquí suspendería el trabajo y añadiría: "También se asocia a menudo el travestismo al fetichismo."

El cambio de sexo siempre ha sido noticia de portada y los titulares que se refieren a las llamadas "perversiones sexuales" son abundantes. Violentamente escarnecidos, los protagonistas son usualmente cabezas de turco que incitan al exterminio de la diferencia. Con frecuencia, las fotografías que acompañan la información muestran hombres exhibidos en posturas grotescas y anclajes del tipo: "Redada de lilos".

Víctor recuerda aquella historia en que uno le arrancó de una mordida la lengua a su amante, a quien aborrecía por celos. O aquella otra que describía el cadáver de un travesti con los intestinos reventados, probablemente con una bomba para inflar llantas.

Apostadas como fieras de lujo esperan en la esquina o bajo la sombra de los árboles. Miran descaradamente a los conductores, comportándose como profesionales que muestran el ángulo vertiginoso de las nalgas y la suave línea de las caderas. Algunos han sido operados y tienen pequeños senos de los que se enorgullecen. Los faros de los autos iluminan a los grupillos que se aproximan perezosamente, midiéndose con el deseo del cliente y adivinando la cualidad de un deseo sustancialmente ambivalente y a veces fatal. Pero una profesional debe calcular el riesgo y la complicidad, debe distinguir la sutil diferencia entre la sorpresa y el hábito.

¿Qué clase de deseo es el que mezcla en cantidades proporcionales el erotismo con la muerte? No se trata únicamente de un vulgar arreglo económico que exige el anonimato, sino también de la práctica de una fantasía. Es una especialidad centrada en la ambigüedad y en la ironía.

—Es peligroso, pero no te vas con cualquiera.

Dependiendo de la luz, el rostro de Conchita parece de una suavidad extrema en la que conviven la ternura con la malicia, notable en los labios y por instantes también en la mirada.

—¿Eres homosexual?

—Fea palabra. No. Soy mujer.

La iluminación descompone el humo de los cigarrillos en pálidas hebras. Conchita revisa a los parroquianos, reconoce rostros y actitudes, se exhibe con la delirante fascinación de un ave

del paraíso. Lleva un vestido negro, su color favorito; el pecho, la cintura y la espalda recamadas de lentejuelas, falda amplia, mangas bombachas y escote pronunciado.

—¿Bailamos? —pregunta, extendiendo una mano con la seguridad de quien no considera el rechazo. Su sonrisa conserva algo de la inocencia provinciana de los modales considerados “amables”, pero siempre hay una pequeña violencia que la hace única.

“Miralá, miralá, miralá, miralá. . . La puerta de Alcalá.”

La pista alberga más parejas de las que podría pensarse que pueden caber en un espacio de cuatro por cuatro; a su lado, tres mujeres vestidas como licenciados bailan con un hombre mayor que se mueve como friso egipcio. Más acá una pareja de enanos agitan sus cuerpos retorcidos. Y hay *cowboys* y femenelos y adolescentes con camisetas que subrayan las curvas de los brazos diariamente moldeados en los gimnasios.

Conchita es de Acapulco y hace apenas un par de meses que llegó a la capital. Siempre se ha dedicado al *show* interpretando a su media tocaya María Conchita y a Lupita d'Alessio, de quien es una hermosa réplica. Durante el día —tiene la piel suave y aceitunada— se dedica al hogar y por la noche trabaja en el bar. Le gusta pedir copas, quizás por cumplir con el lugar común ancestral. Sus ojos son verdes y atraviesa por una crisis sentimental pasajera: su novio la abandonó.

VII

Pese a la certeza de Eliot la novela ha sobrevivido— incluso a la crisis manifestada por Nathalie Sarraute en esa especie de manifiesto *nouveau roman* que es *la era del recelo*— y el periodismo aún ocupa el sitio que le corresponde, en el cual no se requieren novelistas en acción.

Mientras se bebe la tercera y hace anotaciones mentales, Víctor comprende que dominar una forma más libre de periodismo exige trabajar a ritmo de antropólogo o de sociólogo, que implica un mayor dominio del tema a menudo consignado mediante la técnica de la observación participante. Además exige un manejo formal riguroso capaz de evitar la producción de más *kitsch* para el mercado, así como de objetos que bloquean una actitud crítica.

—Bienvenido al infierno —dice una gigante a su lado, compañera de mingitorio.

En el baño alguien vomita untuosamente. Los espejos lo multiplican, reproduciendo su cabeza inclinada sobre el wc.

VIII

Sandra, Conchita, Mimí, los escuadrones nocturnos desafían radicalmente a la anatomía como destino. Nada les pertenece excepto las apariencias, la reversibilidad de los signos, el juego entre la certeza masculina y la insolubilidad femenina. Los abismos superficiales de la noche proporcionan modelos de simulación: ni homosexuales ni transexuales, lo que les gusta a los travestis es el juego de la indistinción. El encanto que ejercen también sobre sí mismos proviene de la vacilación sexual, del juego de signos, de la puesta en escena sensual, ritual, de una exaltada invocación.

Privada de la justificación del sexo, una mujer/no mujer ejerce una fascinación pura porque es más seductora que sensual. La única perfección reside en el artificio.

—Muy buenas noches damas y cucarachas, soy Mona La Mamona. . .

La pista se ha vaciado y, micrófono en mano, Mona da la bienvenida al *show*.

—Yo soy una mujer moderna. . .

Y recorre con la mirada a la audiencia para añadir:

—Sí, porque tengo antena.

Incluso puede ser que la fuerza de la seducción del travesti provenga directamente de la parodia . . . parodia del sexo.

—Mamá me preguntaba, hija, ¿y esto de dónde lo sacaste? Con un cheque, mamá.

La parodia se refuerza mediante una implacable ferocidad para lo femenino que bien podría significar la anulación de los sexos. Femenidad sobrepasada, degradada, paródica. . .

—Y estas joyas, hija, ¿cómo las conseguiste? Con un cheque, mamá.

En esta sociedad la feminidad no es más que los signos que los hombres le atribuyen.

—Pero ay hija, ¡qué pieles más hermosas! ¿Y éstas? Pues con otro cheque, mamá.

En contra de cualquier búsqueda de una feminidad auténtica, el travestismo indica que la mujer no es nada, y que ahí reside su poder. Excentricidad de los signos de la feminidad, incremento que acaba con cualquier biología o metafísica insolubles de los sexos.

—Y en ese momento se me cae el cigarro donde ya sabe —y al decir esto Mona se levanta una pequeña falda cubierta con un mandil y muestra el bikini y el liguero— y le digo, ¡ay mamá, que se me quema la chequera!

Parodia: resolución por exceso, hipersimulación superficial, ironía de las prácticas artificiales.

IX

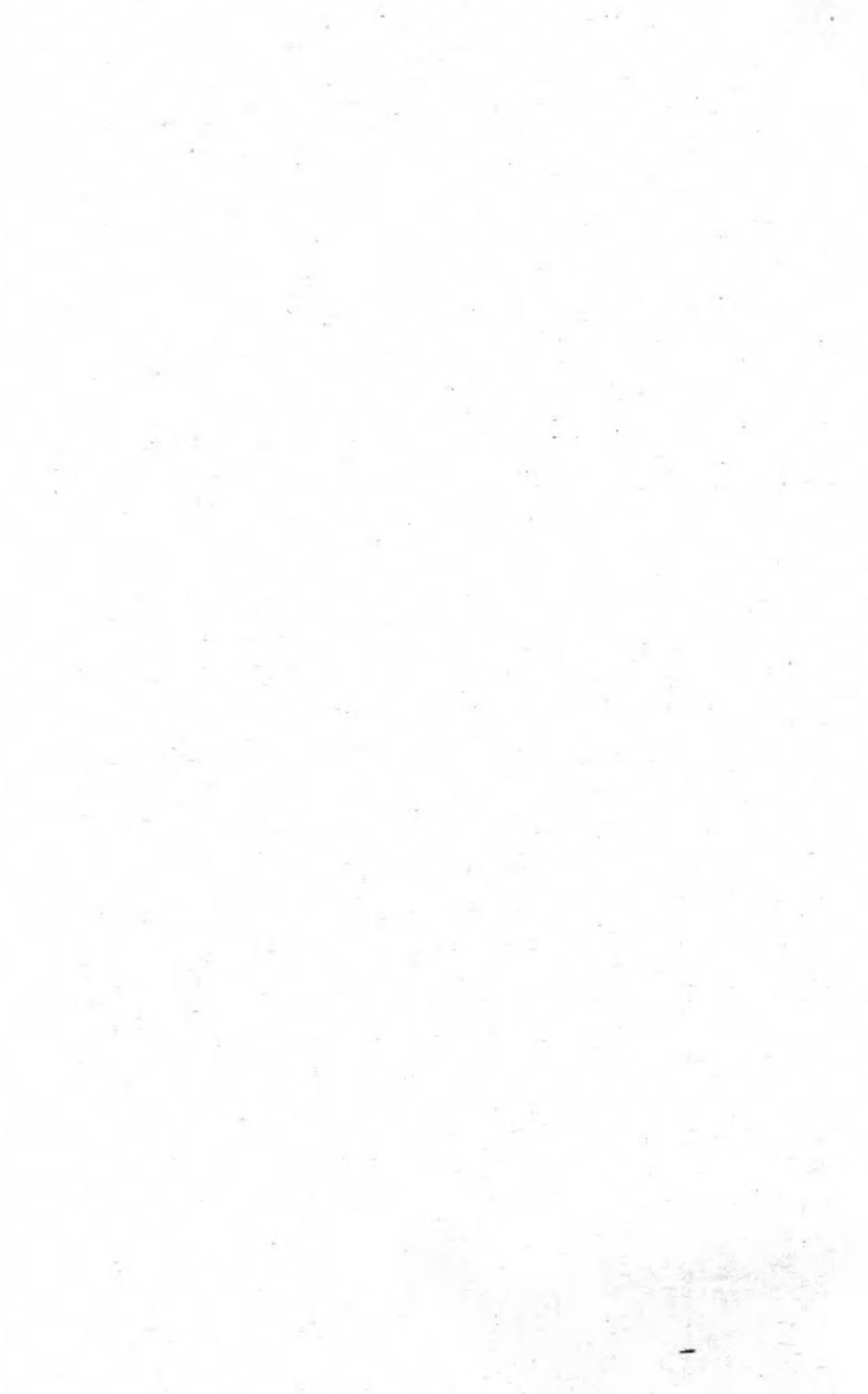
Víctor esquiva los grandes charcos que se han formado después de un par de semanas de lluvia constante. Debe también cuidarse de las cortinas de lodo y grasa que arrojan los autos. En algunos sitios las losas del piso se han hundido y en otros se han levantado en pequeñas protuberancias que le dan a la banqueta un aspecto extraño, como si bajo la tierra durmiera un animal milenario. Aún de pie, ciertos edificios conservan cortinas ahora mecidas por el viento y azotadas por la lluvia, como sucios fantasmas que cuelgan al vacío y forman parte de un caos de metales oxidados y de vidrios rotos.

¿Y si utiliza una estructura suelta, una forma episódica de narrar? Todo ocurre en el bar en donde las diferencias se anulan. Las divas hieráticas conviven con los *cowboys* y éstos con las ambiguas ninfetas; la vibración de la música derrite las aristas en alcohol y todos forman parte de una unidad cuya existencia no pondrá jamás en peligro otro tipo de información. Mientras camina, Víctor se dice que ya no se trata de hacer de la escritura un mecanismo para distinguir la normalidad de la situación, sino para exprimir al objeto desde una óptica que permita al periodista examinar, simultáneamente, al tema y a la sociedad que lo hace posible.

El conjunto es gris salvo por el asfalto, que brilla como un espejo negro sobre el que serpentean intermitentemente los rojos, los azules, los verdes, y después se desvanecen para estallar en haces de fuego.

Víctor se aleja calle abajo hasta desaparecer en la oscuridad. Dentro de su cabeza se mezclan las frases, los gestos, los fragmentos de una música estridente y una voz lejana que también forma parte de una espectacular telaraña de voces, citas, paréntesis y divagaciones. La lluvia ahoga el sonido y una campana de acolchado silencio cubre la ciudad. Bajo la fría luz, en la esquina, el vendedor de salchichas atisba a los lados mientras espera tiritando que un cliente se aproxime a su carrito humeante. Pero es una noche en la que ni los ajolotes se atreverían a salir.







PANGEA

AM-X