



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

**PERIODISMO LITERARIO COLOMBIANO
EN EL CONTEXTO DEL CONFLICTO ARMADO:
CASO EL MALPENSANTE
(1996-2021)**

César Alzate Vargas

Tesis presentada como requisito para optar al título de Doctor en Literatura

Asesora:

Dra. Diana Paola Guzmán Méndez

Facultad de Comunicaciones y Filología

Doctorado en Literatura

Medellín, 2025



ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción /p. 5

Capítulo 1. Del periodismo como género literario /p. 42

1.1. La escritura literaria y el periodismo /p. 42

1.2. Análisis de caso: "Un fin de semana con Pablo Escobar" /p. 46

1.2.1. Contexto /p. 46

1.2.2. La crónica /p. 51

1.2.3. Diálogos, verdad y escenas /p. 57

1.3. Géneros y cualidad medular de la literatura /p. 61

1.4. Análisis de caso: "Tiempos de paz (y guerra)" /p. 66

1.5. Dimensión estética del periodismo /p. 71

1.6. Análisis de caso: "Lo que el abrazo abarca" /p. 78

1.7. Tres funciones del texto periodístico literario /p. 89

Capítulo 2. Verdad: veracidad, verosimilitud, exactitud y ficción /p. 92

2.1. El equívoco del narrador /p. 92

2.2. Una frontera porosa entre la ficción y la no ficción /p. 98

2.3. Lo que parece ser, debe ser /p. 102

2.4. Devaneos con la ficción /p. 116

2.5. Aportes a la pregunta sobre la verdad en algunos trabajos de *El Malpensante*
/p. 123

2.5.1. Una crónica que, por dudosa, no cupo en el corpus /p. 123

2.5.2. Sobre la noticia mal contada y ciertos simbolismos /p. 127

2.5.3. Cara y sello de una guerra /p. 139

Capítulo 3. Formas composicionales del periodismo literario sobre el conflicto
armado en *El Malpensante* /p. 154

3.1. Géneros del periodismo literario /p. 154

3.2. Los géneros en *El Malpensante* /p. 159

3.2.1. De ciertos procedimientos de la escritura literaria en el periodismo	
/p. 161	
3.2.1.1. Intertextualidades	/p. 161
3.2.1.2. El relato	/p. 165
3.2.1.3. Personajes	/p. 167
3.2.1.4. Los ríos de las tumbas: nuevas intertextualidades	/p. 170
3.2.2. La fotografía, que también narra	/p. 173
3.2.3. Reportaje, el género mayor	/p. 177
3.2.3.1. Contexto	/p. 177
3.2.3.2. Género y estructura	/p. 179
3.2.3.3. Papel del reportero gráfico	/p. 185
3.2.3.4. La respuesta del periodismo	/p. 188
3.2.4. Crónica y paratexto	/p. 190
3.2.5. Crónica biográfica	/p. 199
3.2.6. Crónica que no emula un cuento	/p. 205
3.2.7. Entrevista como género narrativo	/p. 211
3.2.7.1. Aproximación al género de la entrevista	/p. 211
3.2.7.2. "Cocaine Cowboys", la entrevista sobre el documental	/p. 217
3.2.8. Cuando la entrevista se hibrida con otros géneros	/p. 220
3.2.8.1. Hibridación de géneros	/p. 220
3.2.8.2. Estructura y estrategias narrativas	/p. 223
3.2.9. Perfil, retrato con palabras	/p. 230
3.2.9.1. Una cuestión de género	/p. 230
3.2.9.2. El paratexto y la estructura narrativa	/p. 234
3.2.9.3. La historia	/p. 240
Consideraciones finales y conclusiones	/p. 243
Bibliografía	/p. 275
Estudios literarios y culturales	/p. 275

Estudios de periodismo	/p. 276
Artículos y libros periodísticos	/p. 281
Corpus	/p. 283
Material de <i>El Malpensante</i> distinto al corpus	/p. 286
Otras referencias	/p. 287

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1, anexo: Cuadro descriptivo del corpus	/p. 39
Tabla 2: Acciones bélicas por actor entre 1992 y 2002	/p. 142
Tabla 3: Número de afectados por grupo armado	/p. 142

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Portada, edición 1 de <i>El Malpensante</i>	/p. 9
Imagen 2: Un fin de semana con Pablo Escobar	/p. 57
Imagen 3: Tiempos de paz (y guerra)	/p. 67
Imagen 4: Lo que el abrazo abarca	/p. 82
Imagen 5: Fantasmas de la independencia	/p. 123
imagen 6: Un viaje a la indolencia	/p. 127
imagen 7: Las traiciones de Segovia	/p. 139
Imagen 8: El Remanso de Beltrán	/p. 164
Imagen 9: El capo en la cámara	/p. 175
Imagen 10: El veneno de los dragones	/p. 185
Imagen 11: Paulina busca a su hija	/p. 195
Imagen 12: El benjamín	/p. 200
Imagen 13: Metal, viscoso animal	/p. 207
Imagen 14: Cocaine Cowboys	/p. 214
Imagen 15: Los positivos del cabo Mora	/p. 228
Imagen 16: Chava no vino a enamorarse	/p. 236
Imagen 17: Colección <i>El Malpensante</i>	/p. 274

INTRODUCCIÓN

Según informa su biógrafo oficial, Gabriel García Márquez (1927-2014) estaba convencido de que “la mitad del premio [Nobel de Literatura en 1982] se le había concedido en reconocimiento a su labor periodística” (Martin, 2009, p. 478). No le faltaba razón al escritor, si se tiene en cuenta que en el acta de concesión la Academia Sueca esgrimía entre otras razones: *“Además de la producción propiamente literaria, García Márquez ha desarrollado una intensa actividad periodística, labor en la que no se limita a tratar temas políticos, sino que toca gran variedad de asuntos de manera ingeniosa y a menudo provocadora”* (centrogabo.org, en línea). Puede anotarse que esa “manera ingeniosa y a menudo provocadora” a que alude la Academia Sueca en la práctica periodística de García Márquez está relacionada con el uso de recursos propios de la escritura literaria. De paso, la Academia indicaba su simpatía por la escritura periodística cuando, al encomiar un párrafo más abajo las cualidades estilísticas de las novelas y cuentos del autor, señalaba como virtud de dichas obras el hecho de estar escritas *“con la precisión de un reportaje”*.¹

Igual que el colombiano, muchos autores laureados con el máximo galardón del mundo han transitado entre el periodismo y la literatura, fusionándolos en diversas ocasiones, hasta llegar al caso de la bielorrusa Svetlana Aleksíevich (n. 1948), que en 2015 lo obtuvo por el conjunto de una obra narrativa que ya no incluía la ficción. Y la ficción, como se verá a lo largo de esta tesis y con mayor detenimiento en el capítulo 2, constituye la única clara frontera de demarcación entre la literatura y el periodismo, o, para empezar a asentar términos que definan la cuestión, entre la literatura de ficción y la literatura de no ficción o de hechos.² No es gratuito el uso

¹ El texto completo del acta de concesión del premio puede consultarse en la página de la Fundación Gabo: <https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/los-motivos-por-los-que-la-academia-sueca-le-otorgo-el-premio-nobel-de-literatura> (verificado: noviembre 20 de 2024).

² Debe tenerse en cuenta que el periodismo no es la única forma de escritura de no ficción ni, entre estas, es la única emparentada con la literatura. Además de numerosos géneros de no ficción que a lo largo de las siguientes páginas y capítulos se irán mencionando, es preciso anotar que otras disciplinas de este calibre cuya expresión principal es la escritura y cuyos caminos se cruzan frecuentemente con los de la literatura y el periodismo son, por ejemplo, la historia, la filosofía, la

del verbo “transitar” para designar el ejercicio de las palabras repartido entre la literatura y el periodismo de muchos escritores, pues es claro que la del periodismo (al menos en su variante narrativa o literaria) es una escritura en tránsito, liminal y mestiza que pasa con muchísima frecuencia por el campo de acción de la literatura.

El presente no es un trabajo sobre García Márquez en su condición de cultor del periodismo (el periodismo literario) ni menos aún sobre su obra narrativa ni sobre la de otros muchos escritores que han pasado por el periodismo. El gran maestro colombiano funge aquí, más bien, como una suerte de autor paradigmático con cuya obra periodística se entrará en diálogo y cuyos conceptos sobre la literatura, el periodismo y los géneros de una y otro serán tenidos en cuenta para dar fundamento o contrastar las ideas que se ventilarán en esta investigación doctoral. Lo mismo ocurrirá con diversos autores.

El asunto de este trabajo, en cambio, es el concepto de periodismo literario o narrativo que puede inferirse en la práctica de una revista, *El Malpensante*, la última de carácter literario y comercial que se publica en Colombia en formato impreso, y en un periodo que abarca los primeros veinticinco años de su andadura: 1996-2021. Para examinar un asunto de tan grande amplitud, se ha escogido uno de muchos filtros posibles. En tanto publicación especializada en las variadas modalidades de la literatura, *El Malpensante* ha sido generosa en el espacio concedido a los textos que podrían catalogarse como propios del periodismo literario, amén de otras prácticas afines de la no ficción. De esta manera, hablar en general de esa modalidad del periodismo —de ese otro género literario, si se hace caso a García Márquez y a tantos otros practicantes y tratadistas del oficio de las palabras— en dicha revista se convertiría en un ejercicio inabarcable para un solo investigador y el corpus a analizar tendría que pasar de los 32 artículos fijados a varios cientos.

antropología y la psicología. La mayoría de ellas, como el periodismo, disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades.

El filtro escogido es el conflicto armado colombiano. No se pretende elaborar una historia o una interpretación del conflicto ni un estudio en profundidad de la revista *El Malpensante*. El conflicto es uno de los desafortunados rasgos del ethos de Colombia como nación, mientras que la revista es la última publicación periódica literaria e impresa en circulación comercial. Ambos sirven de hilo conductor para el abordaje del que sí es el tema central, el periodismo narrativo o literario, y la práctica que de él se hace en este país. No debe negarse, en todo caso, la certeza de que el tema principal será a su vez una buena excusa para hacer un reconocimiento del conflicto y de la revista.

La escogencia del conflicto como guía temática del corpus se debe a dos factores primordiales. El primero de ellos, la garantía de hallar suficiente material para el cumplimiento de los propósitos que mueven la investigación. El segundo es una suerte de imperativo ético que el momento histórico impone a cualquier cultor de las ciencias sociales y humanas. El cuarto de siglo 1996-2021 propuesto como periodo de examen para el trabajo marca no solo el grueso de la existencia de la que ya es, además, la revista literaria más longeva de Colombia en toda su historia (aunque con tropiezos, *El Malpensante* sigue publicándose con periodicidad mensual al cierre de esta investigación doctoral, en abril de 2025), sino que además durante ese mismo cuarto de siglo la vida del país estuvo atravesada por la negociación, suscripción y puesta en marcha de los acuerdos de paz entre el Estado colombiano y la fuerza más visible de cuantas campean en el variopinto universo de los llamados “actores armados” en pugna con dicho Estado. Esto no implica, desde luego, que el material examinado se circunscriba exclusivamente a los trabajos que en la revista se refieran a esa “fuerza más visible”, la guerrilla de las Farc, por cuanto no se puede comprender el conflicto sin la participación de otros grupos guerrilleros, paramilitares, bandas criminales por fuera de tales denominaciones y fuerzas armadas legales, o sin un vistazo a las causas y consecuencias que la acción de todos los “actores” tiene en la población del país.

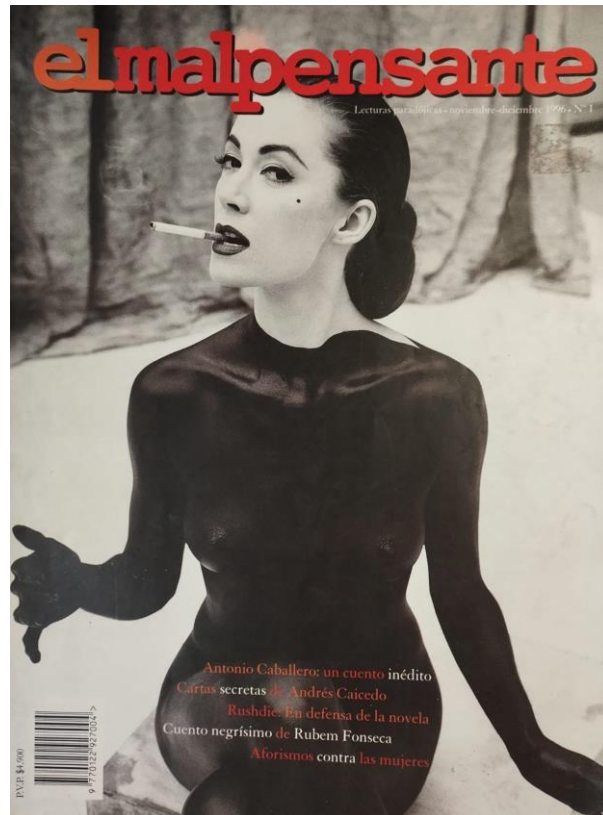
La historia republicana de Colombia se ha visto sacudida por variadas formas del conflicto desde la propia guerra de independencia contra España. Numerosas guerras civiles se pelearon a lo largo del siglo XIX y, si bien la última reconocida como tal fue la que se libró entre 1899 y 1902 con la denominación de “Guerra de los Mil Días”, el siglo XX fue pletórico en violencia, en disturbios políticos y en formas de exclusión y desigualdad social que perpetuaron el conflicto hasta el presente. Sin desconocer su condición de consecuencia directa de la violencia de mitad de siglo —la que se exacerbó al finalizar la seguidilla de gobiernos liberales que va de Enrique Olaya Herrera (1930-1934) a Alfonso López Pumarejo/Alberto Lleras Camargo (1942-1946)—, misma que a su vez es consecuencia del estado previo de cosas de la Colombia republicana, puede afirmarse que el periodo de violencia y conflicto armado hoy vigente se concretó en la década de 1960. Entonces tuvieron origen dos de los actores que dinamizan la situación: las guerrillas de las Farc y el ELN y el narcotráfico³, los cuales estimularon después el surgimiento del paramilitarismo y de la amplia gama de otras organizaciones criminales que a lo largo de las décadas subsiguientes han nacido, se han disuelto o desmovilizado y han vuelto a surgir. Sirviendo más de catalizador que de confrontador de todos estos fenómenos, el Estado es en la práctica otro agente del grupo de violencias en su conjunto reconocibles como “el conflicto”.

El Malpensante no ha sido indiferente a las diversas modalidades del conflicto. Este no es su principal ocupación temática, desde luego, pero los autores que confluyen en la revista se refieren al mismo en todo tipo de textos de ficción y de no ficción, de manera que —valga la reiteración— el conflicto como tema constituye un efectivo filtro para seleccionar el corpus de artículos a través del cual cumplir los objetivos de la investigación. No en vano, ya en su primera edición (noviembre-diciembre de 1996) la revista incluye un cuento sobre el tema. “El padre de mis

³ En los años sesenta se empezó a comercializar y exportar la marihuana producida en Colombia, actividad que fue germen de la llamada Bonanza Marimbera de la década siguiente y, luego, de los carteles que incursionaron en la producción y distribución de cocaína y otras sustancias. Sin embargo, el historiador Eduardo Sáenz Rovner demuestra en su libro *Conexión Colombia* (Crítica, Barcelona, 2021) que los orígenes remotos de esta actividad en el país se remontan a la década de 1930.

hijos”, de Antonio Caballero, narra el asalto de un comando paramilitar —o guerrillero, en la práctica es lo mismo— a un bus de pasajeros en una carretera de la Costa Atlántica.⁴

Imagen 1



Edición número 1, noviembre-diciembre de 1996.

En el amplio repertorio de las revistas colombianas a lo largo de los dos últimos siglos, se mantienen en la actualidad unas cuantas dedicadas a múltiples asuntos, parte de ellos la narración de historias. Son de mencionar, por su persistencia con el periodismo literario, *Universo Centro* —en la práctica, una revista de crónicas y reportajes, a pesar de que se publica en formato de periódico tabloide—⁵; la *Revista*

⁴ Como dato curioso, valga la anotación de que tanto el cuento de Caballero como el resto del contenido de la primera edición, incluyendo la fotografía de Ruven Afanador puesta en la portada, se reprodujeron en la edición conmemorativa de los dieciocho años de fundación de la revista. Se usaron el cabezote, el estilo de ilustración y el diseño gráfico vigentes en el momento de esta edición, la número 158, correspondiente a noviembre de 2014.

⁵ Aparte de su contenido, lo más interesante del caso *Universo Centro* es que constituye un buen ejemplo de emprendimiento periodístico vinculado a estrategias distintas a la publicidad y la suscripción para mantenerse en el mercado. *Universo Centro* se distribuye de manera gratuita en

Universidad de Antioquia, en Medellín; *Ciudad Vaga*, de la Universidad del Valle, en Cali; y *Gaceta*, del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes.⁶ Se trata de publicaciones de carácter académico o ajenas al ámbito comercial. *El Malpensante* es, entonces, la única revista literaria, con espacio para el periodismo narrativo y con carácter comercial que sobrevive en el país.⁷

Las narrativas de no ficción y la reflexión misma sobre el periodismo literario hallan cabida en esta publicación desde etapas tempranas de su existencia; en momentos en que cobra un nuevo impulso o se enfrenta a un cambio importante ha hecho explícita su vocación por incentivar esta forma de literatura. En la nota “La experiencia de *El Malpensante*”, a propósito de la edición 50, el director, fundador y principal soporte financiero, Andrés Hoyos Restrepo, escribe:

Publicamos textos sobre temas variados, privilegiando los géneros literarios clásicos y los enfoques vinculados a lo que se suele llamar el periodismo literario: [...] perfiles, reportajes de fondo, entrevistas-ensayo, fragmentos de libros inéditos, textos breves o humorísticos (2003, p. 10).

Años después, cuando en la edición 94B anuncia su relevo en la dirección por el hasta entonces editor Mario Jursich Durán, escribe Hoyos Restrepo: “Nuestra última y casi única rectificación de carácter, la de ser un medio en el que se publican en forma periódica crónicas periodísticas, adquirirá bríos adicionales en la nueva época” (2009, p. 15).⁸

diversos lugares del mundillo cultural de Medellín y otras ciudades. Por supuesto, sus páginas albergan avisos publicitarios, pero el periódico-revista forma parte de un proyecto más amplio en el que hay, además, un bar y distintos servicios editoriales. Un dato importante es que este periódico no paga a sus colaboradores.

⁶ *Gaceta* ha existido en tres etapas: entre 1976 y 1984, entre 1989 y 2001, y a partir de 2024.

⁷ Es pertinente mencionar que la única revista comercial e impresa dedicada por completo al periodismo literario —énfasis en el género del reportaje— que persiste en el mercado latinoamericano es *Gatopardo*. Esta empezó a publicarse en Colombia en 1999 y en 2006 se trasladó a México. En 2020 dejó de imprimirse durante algunos meses y circuló en formato digital, como consecuencia de la crisis derivada de la pandemia de covid 19. Desde entonces pasó de una periodicidad mensual a una trimestral. Es fácil prever que no durará mucho tiempo en el formato impreso.

⁸ Aparte del cambio en la dirección, esta edición tuvo la particularidad de rotularse como “94, lado B”. En una nota editorial que aparece en la página 15 y no se atribuye ni al director saliente ni al

Para la fijación del corpus se hizo un seguimiento a fondo de las 236 ediciones que entre noviembre de 1996 y diciembre de 2021 había publicado la revista. Se escogieron 32 artículos entre crónicas (el género más presente), reportajes, perfiles y entrevistas, aunque en la mayoría de casos se trata de textos con un alto nivel de hibridación que hace difícil y hasta innecesaria su catalogación en un género específico. En el grupo de autores figuran colombianos y extranjeros y no todos ellos son periodistas de oficio ni en todos los casos su intención es escribir dentro de los parámetros del periodismo, lo que le da al corpus una característica interesante por cuanto lo hace dialogar con esas otras formas de la no ficción que son tan similares al periodismo (al periodismo literario, por demás).

Los 32 artículos incluidos no son los únicos que se refieren al conflicto en el amplio acervo periodístico y literario de *El Malpensante*. El filtro llevó a cada uno de ellos por su indudable adscripción al periodismo literario y porque en conjunto ofrecen un panorama lleno de matices de lo que puede entenderse por conflicto en Colombia, que incluye enfrentamientos armados, pero también historias derivadas de las consecuencias que dicho conflicto produce en la sociedad. A pesar de la dificultad y, es pertinente la insistencia, de la falta de necesidad de la identificación de los artículos con géneros específicos, el corpus se catalogó según el género más evidente de cada título (en los capítulos 1 y 3 se reflexionará sobre la hibridación de los géneros, tanto en el periodismo como en la literatura).

De esta manera, la muestra final está compuesta por quince crónicas, doce reportajes, una entrevista en formato P&R, una entrevista en formato romanceado,

entrante, explican el hecho. La revista venía teniendo una periodicidad mensual —la que conserva hasta el presente—, pero la última edición del año anterior, que debía ser la 93 y circular en el mes de diciembre de 2008, por razones que el equipo editorial se reserva, salió más robusta y decidieron convertirla en una edición doble, la 93-94. Algo ocurrió, algunas protestas de lectores que se sintieron estafados, el hecho es que se tomó la decisión de que la primera edición de 2009, correspondiente al mes de febrero, tuviera la curiosa numeración que se menciona, la 94B. Solo en los años más recientes han acudido al recurso de las ediciones dobles para reparar los desajustes en la periodización ocasionados por la demora en el proceso editorial, aunque en tales casos ampliando, que no duplicando, la cantidad de páginas, que en promedio es de 62.

dos perfiles y un testimonio.⁹ En bastantes casos, la clasificación de los géneros entró en contradicción con la que propone la propia revista para cada artículo. La lista completa de los textos escogidos, de sus autores y de las ediciones en que aparecen, se incluye como anexo al final de esta introducción. En cumplimiento de los objetivos de la investigación, un grupo de artículos del corpus se emplea directamente en el desarrollo de los capítulos temáticos. Se ejemplifica con ellos y a partir de su análisis se analizan también las variables temáticas que en cada capítulo tienen lugar.

La fijación del corpus significó el previo establecimiento de unos lineamientos teóricos que desde los estudios literarios y desde los estudios periodísticos coadyuvaran a la comprensión de qué se entiende por periodismo literario o narrativo y cómo se pondera su condición de género literario. Estos lineamientos se ponen de manifiesto en las páginas que siguen de esta introducción y se amplían en cada capítulo temático según las necesidades específicas.

Asimismo, la búsqueda de este material fue guiada por el previo establecimiento de un estado del arte que indicara lo que se ha dicho en Colombia y su zona de influencia sobre los puntos de encuentro entre literatura y periodismo. Numerosos libros y artículos conforman el conjunto de títulos útiles a tal propósito y de entre ellos se han tenido en cuenta los que se consideran más destacables en virtud de la vigencia de sus postulados.

Como se verá en el cuerpo de esta tesis, no existe consenso entre los teóricos y practicantes de uno y otro campo, el de la literatura y el del periodismo, sobre la consideración del segundo como parte del campo literario. Desde los estudios literarios, numerosos teóricos mencionan a la escritura periodística como una disciplina cercana a la experiencia literaria, mientras que desde los estudios periodísticos la consideración se reparte entre quienes afirman y quienes niegan

⁹ Un corpus ampliado de textos de no ficción relacionados con el conflicto armado en *El Malpensante* incluiría, además, informes especiales, fotorreportajes, artículos de opinión, ensayos, análisis, reseñas de libros y hasta una carta abierta.

dicha calidad. Lo que no existe es un estudio concluyente del periodismo —al menos el narrativo— como género propio de la literatura, aunque *La palabra facticia* (2014) del español Albert Chillón tiende una tan grande cantidad de puentes entre las dos disciplinas que tras su consulta es fácil colegir que el autor hace tal postulación.

Esta tesis doctoral se da a la tarea de explorar las líneas teóricas que desde los estudios literarios y periodísticos ayudan a determinar la literariedad de la escritura periodística y opta por el análisis de las formas afines a la literatura que se hallan en los artículos del corpus. Por esta razón, el paradigma teórico que guía la investigación es el estructuralista.

En concreto, la pregunta por la calidad literaria de la escritura periodística y el análisis del corpus tiene como referentes los conceptos sobre función, norma y valor estéticos de Jan Mukařovský (1891-1975). El hecho de que los textos propios del periodismo narrativo sean susceptibles de un análisis guiado por los conceptos de un teórico como Mukařovský constituye en sí mismo una prueba de literariedad.

Analizando las propuestas de estudiosos posteriores a Mukařovský cuyos planteamientos dan en el estructuralismo al menos un paso de su andadura teórica, Helena Beristáin (2003) llama la atención sobre el hecho de que, de por sí, la palabra *ficción* es en esencia otro nombre de la obra literaria (p. 29)¹⁰. A pesar de esto, debe insistirse en que la noción de literatura no excluye la posibilidad del relato que se atiene a los hechos reales. Este asunto adquiere relevancia cuando se examinan planteamientos como los de René Wellek, Austin Warren, Tzvetan Todorov y Mijaíl Bajtín, desde los estudios literarios (capítulo 1), y Lorenzo Gomis y José Luis Martínez Albertos, desde los estudios de periodismo (capítulo 3).

En el presente trabajo se usan indistintamente los términos *periodismo literario* y *periodismo narrativo* para hacer referencia al asunto de su interés. El primero se

¹⁰ En la primera parte de su trabajo *Análisis estructural del relato literario*, Beristáin estudia especialmente los conceptos de Tzvetan Todorov, A. J. Greimas, Roman Jakobson y Gérard Genette: tratadistas a veces continuadores, a veces en conflicto con Mukařovský.

antoja quizás un poco más amplio, debido a que ya en su enunciación explicita la relación con la literatura y a que, en definitiva, no todas las formas de literatura, ni en la ficción ni en la no ficción, implican la narración de historias. Esto se puede ejemplificar con géneros como el ensayo, reivindicado tanto por la literatura tradicional como por el periodismo, en el que prima la exposición de argumentos por encima de la narración de historias —que no le es necesariamente ajena—. Se entiende por géneros literarios o narrativos del periodismo a los que utilizan las tácticas discursivas propias de la literatura de ficción, y entre estos se opta aquí por la crónica, el reportaje, la entrevista y el perfil.

Ante la significativa presencia de tratadistas sobre la relación periodismo-literatura, provenientes en especial de los estudios de periodismo, se reconoce mayor afinidad con los planteamientos del ya mencionado Albert Chillón, en la primera disciplina, y del también ya mencionado Jan Mukařovský, en la segunda. Partiendo de estos y de los otros autores mencionados y por mencionar como principales en un marco teórico y en un estado del arte sobre el estudio de esta relación, a lo largo de los capítulos será necesario entrar en diálogo con autores diversos que no participan de la línea central de estos marco teórico y estado del arte, así como con otros a los que se recurrirá, cuando sea necesario, en busca de ideas sobre categorías emergentes, verbigracia Pierre Bourdieu y la violencia simbólica en el capítulo 2 o el uso de la imagen fotográfica como elemento narrativo en el capítulo 3.

En los capítulos 1 y 3 se desplegará un dispositivo teórico y argumentativo para sustentar estas ideas: en el primero se examinarán las características básicas del objeto literario y las de la escritura periodística como objeto que participa de dichas características, mientras que en el tercero se abordará la literariedad del periodismo, al menos en su modalidad escrita y en sus géneros narrativos.

Es necesario insistir en el asunto de la ficción como única línea de demarcación infranqueable entre la literatura y el periodismo literario. De este asunto se deriva otro imperativo del oficio, que es su relación con la verdad: el relato periodístico

puede ser todo lo narrativo que se quiera, pero todo en él debe ser comprobable porque el relato periodístico es ante todo el relato de un hecho real. En un oficio cuyos practicantes son con frecuencia dispares en sus criterios sobre las formas de hacer, todos están de acuerdo con que, si en un mar de palabras hay una sola gota de ficción, ese mar no podrá llamarse periodismo, sino, a lo sumo... literatura. Son pertinentes las consideraciones de la académica argentina Graciela Falbo:

De ahí que la marca del género [se refiere específicamente a la crónica, pero vale para todos los narrativos] siga siendo su potencialidad de transformación no solo como resultado de estilo sino como aceptación de la complejidad, signo que la convierte en una narrativa implicada en los cambios vertiginosos, dilemáticos de nuestro tiempo, sosteniendo un equilibrio propio, siempre en tránsito, entre el reto de la veracidad y el arte de narrar (2007, pp. 15-16).

Al análisis del importante asunto de la verdad se dedicará el capítulo 2. El concepto se pondrá allí en relación con el de ficción y con otros que son importantes en el periodismo literario como veracidad, verosimilitud y exactitud, usando como ejemplos para desarrollar y contrastar los conceptos artículos provenientes del corpus, así como alguno que por razones que se explicarán en el cuerpo del capítulo no se pudo incluir en él, y otros de autores tan importantes para la reflexión sobre el tema como Gabriel García Márquez, Hannah Arendt, Truman Capote, Alonso Salazar y Janet Cooke.

Existe una gran cantidad de pistas, tanto desde los estudios de la literatura como desde los del periodismo, para apoyar una indagación académica respecto a la relación entre periodismo y literatura. En la primera fase de la investigación se hizo una búsqueda amplia por todo aquello que sonara a teoría literaria aplicable a la relación con el periodismo y todo aquello que sonara a estudios de periodismo, en especial en el abordaje de los géneros mayores. Se estudió abundante material, el suficiente para determinar que, desde los estudios literarios, los autores más amigables con el propósito de la tesis eran los que aquí se han mencionado y se mencionarán en adelante. Lo mismo ocurrió respecto a los estudios del campo

periodístico. Es enorme la cantidad de textos que hablan del oficio, de sus principios y de sus géneros, aunque no muchos de ellos conservan plena vigencia y, de estos, unos cuantos aciertan en su abordaje de la relación con la literatura. Así como la percepción final de lo estético se relaciona más con el individuo que con el colectivo, la adscripción a determinado sistema de ideas depende de una serie de matices que, más allá de los datos, coinciden con el sentir del investigador. Este descarta un material que percibe importante pero no fundamental —porque lo halla lejano, desactualizado, insuficiente o a veces, incluso, equívoco— y se aferra, con su intuición primero y con la comprobación empírica después, a aquellos títulos y autores que le ofrecen respuestas o insumos para el encuentro de las mismas. Toda elección de un método, toda fijación de un estado del arte o de un corpus, es, de esta forma, también la renuncia a otras propuestas.

El estudioso que profundiza de manera más incuestionable en tal indagación es, en definitiva, Albert Chillón. *La palabra facticia* amplía y pone al día los preceptos de un libro suyo que ya de por sí había sentado bases sólidas para la comprensión del asunto: *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* (1999). Chillón hace un estudio comparatista y comprehensivo sobre la relación entre los tres objetos que menciona en el subtítulo del libro: “Literatura, periodismo y comunicación”. Es casi una obviedad indicar que sus conceptos estarán presentes tanto en este estado del arte como en la fundamentación teórica de los capítulos.

En virtud de la amplia variedad de tratados sobre el periodismo y sus géneros, se ha hecho una selección de los títulos que pueden considerarse más útiles según su vigencia, su cercanía a la experiencia colombiana y el acierto de sus conceptos.

En Colombia, la reflexión académica sobre la relación entre periodismo y literatura proviene principalmente del periodismo, pues, como ya se ha indicado, los estudios literarios se han limitado, cuando mucho, a mencionar de paso a la periodística como una de las formas afines a la escritura literaria. En su libro *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo* (2003a), Juan José Hoyos

aborda con amplitud la relación entre el estilo narrativo de la escritura periodística y la literatura. Diferencia con claridad al estilo narrativo de esa otra gran vertiente de la escritura periodística que es el estilo informativo (más directo y desprovisto de artilugios, no autorizado para el uso de figuras de retórica) y, si bien no hace una afirmación tajante de que la escritura periodística de estilo narrativo tenga calidad de obra literaria, elabora un cruce de características entre ellas que evidencia dicha calidad. Entre estas características se encuentran la construcción de personajes, el manejo del tiempo en función del orden cronológico, la descripción de escenas, la reproducción de diálogos y el uso de la tensión in crescendo para generar clímax.

Escribiendo historias es un estudio exhaustivo de las diversas formas que adquiere la expresión escrita del oficio. Interesa sobre todo la primera parte, que el autor dedica a los dos estilos predominantes —no los únicos, claro— en la escritura periodística, el informativo y el narrativo, más propio el primero de las noticias diarias y más propio el segundo de los géneros mayores y más cercanos a la literatura, como la crónica y el reportaje. Hoyos elabora un pormenorizado contrapunteo entre ambos estilos, señalando, por ejemplo, que

en oposición al discurso narrativo de los reportajes, que en muchos de sus pasajes nos muestra la realidad escena por escena, el discurso informativo destruye las escenas, que son la forma natural en que percibimos la realidad, para resumir los hechos y solamente enunciarlos (p. 25).

Otro estudio de gran importancia realizado por Juan José Hoyos es *La pasión de contar. El periodismo narrativo en Colombia, 1638-2000* (2009). Consta de un ensayo sobre los orígenes y desarrollo del género del reportaje y de una antología de textos narrativos de no ficción que abarca desde el periodo colonial hasta el final del siglo XX. El ensayo que antecede a la antología parte de una premisa que identifica al reportaje en igualdad de condiciones con la crónica como manifestación del periodismo literario y, trayendo a colación una cita del periodista y escritor Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972), lo denomina “una literatura de urgencia”. Entre los tratadistas del periodismo citados por Hoyos se destaca el mexicano Vicente Leñero

(1933-2014) —más que teórico, practicante del oficio—, quien anuncia al reportaje como el género mayor del periodismo y lo aproxima de tal manera a la literatura que lo denomina “una pequeña novela de la realidad cotidiana” (Leñero, 1992).

El otro libro de Juan José Hoyos que brinda información oportuna para lo aquí tratado es *El método salvaje. El encuentro con El Otro en el periodismo narrativo* (2018). Se trata de una pequeña antología personal de textos en los que el autor da cuenta de su experiencia como reportero y escritor de crónicas y reportajes, contando de paso cuáles son las características de su propio método de investigación y escritura. Formado en la academia, el también novelista llama la atención respecto a otra veta bastante rica de aprendizaje sobre la narración de historias: el encuentro constante con maestros y chamanes indígenas de diversas culturas, cuyo conocimiento proviene de la vida misma y de la inmersión en la naturaleza.¹¹

Albert Chillón viene en auxilio de estas ideas, al señalar: “Para despertar el interés de audiencias multitudinarias, la prensa tuvo que apropiarse astutamente de muchas de las convenciones de representación de la realidad acuñadas por la literatura de ficción” (2014, p. 263). La más importante de tales “convenciones de representación” es el uso con intenciones estéticas del lenguaje escrito. Sería injusto apoyar a quienes sugieren que la escritura periodística de tipo informativo es pobre y apenas correcta, pues este estilo de elaboración del mensaje tiene por finalidad entregar al lector un contenido de fácil y rápida comprensión, no uno insatisfactoriamente escrito. Sin embargo, lo cierto es que en los géneros narrativos el periodismo se enseñorea del uso virtuoso de la palabra escrita a fin de concitar la atención del lector con los recursos que la literatura ha empleado siempre.

De suma utilidad para precisar los alcances de estos géneros y sus cercanías con la literatura son los estudios introductorios del periodista Daniel Samper Pizano a

¹¹ Un adelanto de este libro se había publicado años antes, en 2007, a manera de capítulo en el libro editado por Graciela Falbo, *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*.

sus antologías de grandes reportajes, grandes entrevistas, grandes crónicas (dos volúmenes) y notas ligeras colombianas; esta última, en colaboración con la académica Maryluz Vallejo Mejía. Cada una de estas antologías incluye un ensayo previo sobre el origen y evolución del respectivo género en Colombia, todos en conjunto bastante esclarecedores. Los argumentos de Samper Pizano y Vallejo Mejía se utilizarán como soporte teórico en los capítulos del cuerpo de la tesis que se refieren a los géneros del periodismo narrativo. De ella se emplea, además, el volumen *La crónica en Colombia. Medio siglo de oro* (1997), una antología de crónicas nacionales de la primera mitad del siglo XX, antecedida por un importante estudio a cargo de la antóloga.

Es de anotar que la mayoría de los trabajos incluidos en las antologías preparadas por Samper Pizano y Vallejo Mejía proviene de los periódicos y revistas que a lo largo de los últimos doscientos años han aparecido en el país, pero con una periodización que, en conjunto, se extiende por casi cinco siglos: la crónica más antigua data de 1529, en tanto la nota ligera más reciente data de 2008, fecha de corte de la última antología.¹²

Otro trabajo digno de mención es la trilogía de libros que el profesor Carlos Mario Correa dedica a la crónica. En ellos, el autor se explaya en consideraciones sobre este género, haciendo siempre énfasis en que su función es la de ser un relato de la realidad y poniendo de presente su indeclinable relación con la escritura literaria. “Periodistas y escritores”, dice, “acuden siempre a ella —muchas veces sin otra alternativa— por su flexibilidad estructural y expresiva para abordar lo humano y lo

¹² Excepción obvia a la aparición original en los periódicos o revistas son las crónicas del periodo colonial, que, por ser, muchas veces, relaciones de hechos dirigidas a la corona española, y, otras tantas, tempranos intentos de aporte a las nacientes historias nacionales, más bien nutrieron repositorios como el Archivo de Indias o fueron publicadas en forma de libros. El ejemplo más notorio en Colombia es *El carnero* de Juan Rodríguez Freyle, un compendio de historias, a medio camino entre la crónica y la novela (lo que algún tratadista contemporáneo denomina la semificción), sobre los primeros cien años de existencia de la ciudad de Santafé (hoy, Bogotá). Rodríguez Freyle terminó la escritura de su obra hacia 1638, pero la primera edición de la misma no se publicó hasta 1859.

divino con la inmediatez de la noticia, la fascinación del testimonio y la calidad literaria de la narración” (2011, p. 33)

En *La crónica reina sin corona. Periodismo y literatura: fecundaciones mutuas* (2011), Correa pone el foco en la evolución histórica del género en Colombia y dedica extensos apartados a las figuras de Juan Rodríguez Freyle (1566-1642), Tomás Carrasquilla (1858-1940) y Gabriel García Márquez. El segundo volumen de la trilogía, *Aprendiz de cronista. Periodismo narrativo universitario en Colombia. 1999-2013* (2014), está compuesto por un estudio y una antología. Los conceptos presentados en el estudio introductorio son útiles para nutrir la reflexión sobre el periodismo narrativo en general, tanto más por cuanto la periodización coincide en buena medida con la de esta investigación doctoral. El antólogo hace en la introducción un recorrido por la historia y la teoría de la crónica, género al que identifica como el más practicado por los jóvenes que se forman en las redacciones de los periódicos y revistas universitarios del país¹³, y señala que

...para los estudiantes reporteros [la crónica] viene a ser ahora el gimnasio donde se adiestran en la formación de una musculatura, de una sensibilidad y de una identificación propias como informadores que no solo tienen el reto de contar lo que pasa, sino, ante todo, de brindar hallazgos y conocimientos sobre una sociedad mestiza y compleja como la naturaleza misma del género narrativo en el que se prueban, y el cual fue definido por Juan Villoro con un calificativo tan perspicaz como turbador: el ornitorrinco de la prosa (Correa, 2014, p. 23).¹⁴

¹³ Debe mencionarse la persistencia de medios universitarios, ajenos al interés comercial, en los que palpitan los nuevos narradores, verbigracia *De la Urbe* en la Universidad de Antioquia, *Contexto* en la Universidad Pontificia Bolivariana, *Directo Bogotá* en la Pontificia Universidad Javeriana o *Página* en la Universidad de Manizales. Todos ellos surgidos en formato impreso, cada vez están más abocados a migrar a la virtualidad, más por las regulaciones que promueven políticas de austeridad presupuestaria en las instituciones que por el hecho de que el público los siga en las plataformas digitales. Fenómeno contrario al de la prensa comercial, cada vez con menos seguidores en el formato impreso.

¹⁴ Juan Villoro: “Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la condición de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como

Correa llama la atención sobre un detalle que cobra relevancia para el presente trabajo: cuando se acepta a la crónica como un género narrativo cuyo toque principal es la imaginación, no debe confundirse imaginación con ficción o fantasía; el sello de la crónica es la creatividad en la reportería (la investigación periodística) y en la escritura (p. 30).

Finalmente, en *Narradores del caos. Las apuestas de la crónica latinoamericana contemporánea* (2017) el foco se amplía al continente y el estudio preliminar es complementado con extensas entrevistas a una docena de destacados cronistas, entre los que se incluyen los colombianos Andrés Felipe Solano, Alberto Salcedo Ramos y Juan Gabriel Vásquez.

El autor es insistente en que la relación de la crónica con la literatura se detiene en el límite infranqueable de la ficción, y si en el primer volumen de la trilogía se refiere al género como una monarca del periodismo y la literatura que “reina sin corona” y en el segundo aventura que el mejor periodismo narrativo de Colombia es el que se practica en las redacciones universitarias, en el tercero la maestría de sus entrevistados lo lleva a considerar a la crónica “periodismo de autor”.

Por fuera de las fronteras colombianas, y aparte de Chillón, el periodista argentino Roberto Herrscher es autor de *Periodismo narrativo. Cómo contar la realidad con las armas de la literatura* (2018 [2013]). Este es un manual de periodismo literario dirigido a los estudiosos y practicantes, con ensayos sobre la naturaleza del género y sobre la obra de varios representantes del nuevo periodismo estadounidense y de otros países, entre ellos Ryszard Kapuściński, Studs Terkel, Oriana Fallaci, Gay Talese, Alma Guillermoprieto, Javier Cercas y Gabriel García Márquez.

debate: la ‘voz de proscenio’, como la llama [Tom] Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser” (2006, en línea).

Herrscher identifica al periodismo literario con dos géneros principales, la crónica y el reportaje. Hace un balance de los escritores que ejercieron las dos disciplinas, el periodismo y la literatura, transitando entre ellas a veces para vivir de una —el periodismo— mientras sus nombres y sus obras se fortalecían lo suficiente para vivir de la otra, pero bastantes más veces porque las dos les despertaban la misma pasión. Comenta que, en todo caso, los mejores ejemplos del periodismo literario trascienden como obras perdurables. Refiriéndose específicamente a los relatos verídicos de José Martí a finales del siglo XIX en Cuba y Estados Unidos y a los de George Orwell y Ernest Hemingway sobre la guerra civil española, anota algo que es común a todos los grandes del oficio:

La tensión, la urgencia, la sensación —no siempre avalada por los hechos— de que lo que tenían que decir era útil y podía cambiar el curso de la historia hacen que su lectura todavía se sienta actual. Y digo “actual” en sus dos sentidos: parece como si estuviéramos leyendo sobre lo que pasa hoy aquí, y su estilo no ha perdido un ápice de su modernidad y vigencia. No suenan anticuados, ni siquiera a clásicos [...] Nos hacen ver, oír, oler, tocar. Son como los dibujos de Goya: urgentes y eternos, de impacto inmediato y permanente (2018 [2013], p. 62).

Otros tres maestros argentinos del oficio han hecho aportes sustanciales a la divulgación y comprensión del periodismo narrativo. Se trata de Tomás Eloy Martínez (1934-2010), Leila Guerriero (n. 1967) y Martín Caparrós (n. 1957). Todos ellos han producido una obra vasta en crónicas, reportajes, entrevistas y perfiles publicados en periódicos, en revistas y en libros (Martínez y Caparrós, además, son novelistas), pero para lo que aquí más interesa se destacan los libros en que discurren sobre las manifestaciones narrativas del periodismo: *La otra realidad* (2006) de Martínez, *Zona de obras* (2015) de Guerriero y *Lacrónica* (2016) de Caparrós. Se trata de volúmenes antológicos que incluyen conferencias, ensayos y, claro, crónicas sobre diversos temas y sobre el propio oficio de la escritura tanto periodística como literaria.

“La gran respuesta del periodismo escrito contemporáneo al desafío de los medios audiovisuales es descubrir, donde antes había solo un hecho, al ser humano que está detrás de ese hecho, a la persona de carne y hueso afectada por los vientos de la realidad”, decía Martínez (p. 235) en su conferencia más recordada, la que pronunció en 1997 ante la asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa, en la que, en resumidas cuentas, invitaba a emplear los recursos expresivos del periodismo narrativo —los de la literatura— en la noticia diaria como estrategia de los medios impresos para conservar sus audiencias ante el avance avasallador de la imagen y el sonido presentes en sus fieros competidores de la radio y la televisión (apenas se fijaba en la competencia aun mayor que ya se vislumbraba con la naciente internet). El libro de Tomás Eloy Martínez puede considerarse un homenaje a las dos formas de escritura que practicaba, la ficción y la no ficción, así que en él se encontrarán apartados específicos para cada una de ellas y también para sus puntos de encuentro y de disociación.

Por su parte, Leila Guerriero recuerda que la regla principal del periodismo literario es que este es, precisamente, periodismo. Esto significa que cualquier trabajo clasificado como tal ha de someterse a los mismos procedimientos de investigación y verificación de cualquier trabajo periodístico, pero con unos énfasis particulares en el estilo de la escritura y en los detalles, dos aspectos que son esenciales también en la escritura literaria de ficción, solo que en la periodística están puestos al servicio de la relación verídica de los hechos:

El periodismo narrativo se construye, más que sobre el arte de hacer preguntas, sobre el arte de mirar. La forma en que la gente da órdenes, consulta un precio, llena un carro de supermercado, atiende el teléfono, elige su ropa, hace su trabajo y dispone las cosas en su casa dice, de la gente, mucho más de lo que la gente está dispuesta a decir de sí (2015, p. 34).

Guerriero insiste en el elemento ficción como único límite entre periodismo y literatura, y hace énfasis en la búsqueda de recursos literarios por parte del

periodista-narrador para captar la atención del lector y la consecuente fusión del periodismo con la literatura:

[...] Y no porque le guste más decirlo así, y mucho menos porque decirlo así sea menos trabajoso, sino porque sospecha que solo si una prosa intenta tener vida, tener nervio y sangre, un entusiasmo, quien lea o escuche podrá sentir la vida, el nervio y la sangre: el entusiasmo” (2015, p. 32).

Martin Caparrós, entre tanto, hace un ejercicio particular en su libro. Compila una serie de crónicas (y reportajes, aunque no los enuncia como tales) que ha ido publicando en diversos medios a lo largo de cuatro décadas, y antes de cada uno de dichos textos elabora una disquisición sobre el género de la crónica, al que en general identifica con el periodismo literario latinoamericano. Caparrós se hace eco, o tal vez coincide con ellos, de numerosos tratadistas que hablan de la crónica como el género narrativo por excelencia de América Latina. Así, en vez de referirse a un periodismo literario, periodismo narrativo, nuevo periodismo, etc., para nominar el fenómeno en el continente como lo nominan en Estados Unidos y Europa — periodismo literario, periodismo narrativo, etc.—, el argentino y sus colegas hablan de *la crónica latinoamericana*.

Dice, sin embargo:

Estoy harto de la palabra *crónica*: me tiene cansadísimo. Se usa demasiado, no se sabe qué dice, se confunde, se enarbola, se babea. Pero de algún modo hay que llamar a todo esto. Pensé que quizá podía usarla dándole un correctivo: poniéndola —habría dicho mi maestra de tercero— en su lugar. O mejor: fuera de su lugar. Volviéndola levemente impertinente (2016, p. 48).

Al desplegar una argumentación de más de un centenar de páginas (repartidas, como ya se indicó, en las reflexiones que anteceden a cada uno de los veintitrés textos de la antología), propone como ejercicio de distanciamiento renombrar el género juntando el artículo determinado y el nombre: *lacrónica*.

Es pertinente citar a Juan Miguel Álvarez, autor de ocho de los 32 artículos que componen el corpus de la presente tesis doctoral, cuando se refiere a sus inicios en esa forma de periodismo:

En ese momento yo vengo leyendo a unos autores gringos que hacían crónica, que hacían periodismo literario gringo, que es distinto al periodismo literario latinoamericano, y estaba muy influenciado por esos autores. En ellos, el reportaje literario, que es lo que los gringos tienen más parecido a la crónica latinoamericana, claramente, por más narraciones y escenas que hagan, por más encuentro del personaje narrador con los acontecimientos, y por más que el personaje narrador tenga alguna hondura literaria, de todas formas prima la narración dura cuando se remite a los acontecimientos, digamos, de la violencia o de la política, porque los gringos son excesivamente respetuosos con estos temas, y además muy temerosos de las demandas y todo eso. Entonces, yo estaba muy influenciado por ese tono de escritura y empiezo a hacer esos textos de temas de violencia, porque eran mi tema, el tema en el que yo me sentía cómodo, eran los temas que me ponían a pensar, que me hacían moverme hacia lugares incómodos, y yo intento hacer narración. Pero no una narración tan gringa, sino en un tono más latinoamericano, más suelto, elaborando con más color las escenas, intentando moverme hacia una narración un poco más libre. En ese momento —estoy hablando del 2007 o 2008—, escribo para un periódico de Pereira llamado *La Tarde*, escribo la crónica del fin de semana, y hacía estos textos, en los cuales claramente había algo de narración, pero primaba el tono de la información política sobre el conflicto armado, sobre la violencia, porque esa era la necesidad del periódico en ese momento (comunicación personal, abril 17 de 2025).

Como se ve en el conjunto de autores citados hasta aquí, la tendencia común es a hacer eco de quienes utilizan como una especie de nombre genérico del periodismo literario latinoamericano a la crónica, incluso cuando adquiere matices que la adentran en el territorio de los otros géneros que, junto con ella, en este trabajo se ha decidido catalogar como más propios de dicha forma de periodismo; esto es, el reportaje, la entrevista y el perfil. La venezolana Susana Rotker llama la atención sobre el fenómeno ocurrido en torno a la crónica a finales del siglo XIX. Hasta entonces, comenta, este género se consideraba en la esfera de la literatura pese a

su preferencia por lo real. En ese fin de siglo se separaba la *creación* o *arte* (la poesía: la literatura) de la *producción* (el periodismo, regido por el afán industrial). Esta separación llevó a la idea de que los géneros relacionados con el trabajo asalariado (la crónica y los demás del periodismo) eran incapaces de producir obras de arte (2005, p. 24). Ello es, literatura. Conexa a esta consideración se halla la del arte verdadero como un bien reservado a las élites. Y todo esto, en una época regida por la inexistencia de un mercado de lectores en América Latina, lo que dificultaba la profesionalización de la literatura en el continente, como indica el puertorriqueño Julio Ramos (1989, pp. 82-111).¹⁵

Rotker se refiere a la crónica como un “punto de inflexión entre el periodismo y la literatura” y comenta que no hay una ruptura entre las obras poéticas (literarias) y mixtas (la crónica) de un autor (2005, p. 25). Es decir, la escritura periodística, al menos en el género de la crónica, estaría a la altura de su par ficcional. En los capítulos 1 y 3 se analizará cómo el fenómeno de la hibridación entre los géneros narrativos del periodismo, en lo que respecta a sus estrategias discursivas, permite extender a los demás las consideraciones que tratadistas como Rotker hacen de la crónica en tanto objeto dotado de las virtudes del lenguaje poético.

La discusión es más bien estéril, pero debe mencionarse. Albert Chillón tercia con algo de vehemencia:

Soy consciente, como acabo de consignar, de que la plural América Latina muestra acentos propios a este respecto, y sin embargo quiero precisar que no constato en ellos ninguna diferencia cualitativa respecto de los periodismos literarios producidos en Estados Unidos y en Europa. Y también, sobre todo, que no suscribo en absoluto el abuso del término “crónica” para designar textos que son, hablando con propiedad, reportajes, o entrevistas, o ensayos, o retratos, o artículos, o crónicas en sentido propio (2014, p. 408).

¹⁵ En este contexto, indica Ramos, la literatura latinoamericana depende en buena medida de los periódicos en su doble papel de ser vehículos de divulgación y propulsores de la modernización de algunas formas literarias. Así las cosas, la crónica “será un lugar privilegiado para procesar el problema de la heterogeneidad del sujeto literario” (p. 84).

Algo similar a lo que sucede con el uso genérico de la palabra o el género crónica para designar al periodismo literario, o nuevo periodismo, etc., latinoamericano, ocurrió medio siglo atrás con la identificación del reportaje como género más representativo del Nuevo Periodismo estadounidense. De esta escuela se alimentan y con ella dialogan el periodismo y la literatura de los países ubicados al sur del Río Grande. Por tanto, no deja de ser importante mencionar a Tom Wolfe y Norman Sims.

Ya se ha dicho, y seguirá diciéndose, que el periodismo literario colombiano y el latinoamericano tienen origen en la propia tradición del continente, pero es innegable la relación con la escuela de la que Wolfe es representante y tratadista y Sims estudioso y compilador. El primero de ellos fue también el pionero en la reflexión sobre ese fenómeno que germinó en la cultura estadounidense de la segunda mitad del siglo XX, mientras que el segundo, con un punto de vista ya más reposado por la perspectiva del tiempo, dedicó un serio estudio a la comprensión del fenómeno. *El Nuevo Periodismo* (2018 [1973]) de Tom Wolfe y *Los periodistas literarios* (1996 [1984]) de Norman Sims constituyen antecedentes fundamentales en cualquier investigación académica sobre la relación entre periodismo y literatura.

Para terminar la revisión del estado del arte, y a manera de conclusión, vale la pena traer a colación un concepto del pedagogo colombiano Alexander Hincapié García. En las crónicas y otras narraciones de periodismo literario, dice, “el elemento investigativo formal compite con la ficción” (2018, p. 459). Esta competencia se produce exclusivamente en el campo de lo estético, de lo bellamente escrito, que es la principal virtud de la ficción literaria. En tal sentido, la idea de la competencia puede considerarse solo de una manera metafórica. En la práctica, las formas literarias de la escritura periodística no abandonan la principal característica de este oficio, que es, precisamente, su circunscripción a la realidad; es decir, a lo opuesto de la ficción *literaria*. Cabe mencionar de nuevo a Susana Rotker, quien se niega a concluir (2005, p. 129) que lo ficcional pertenezca al campo literario y lo verdadero

al periodístico y además advierte que no deben confundirse verosimilitud y verdad (conceptos en los que ahondará el capítulo 2 de esta tesis).

Casi como un apéndice de las anteriores consideraciones, no deja de tener sentido una referencia a varios autores que desde orillas diferentes han hecho aportes dignos de tener en cuenta en una investigación sobre el periodismo literario.

En primer lugar, Michel Foucault y su reflexión sobre el discurso (2008 [1970]). Este elemento es crucial en el trabajo periodístico, en tanto a través suyo el periodista se dirige con sus contenidos al destinatario de su trabajo —el lector—. Esta reflexión es válida para todas las modalidades del periodismo, incluyendo las que se manifiestan a través de los medios audiovisuales y digitales, pero sobre todo para las del periodismo impreso (habría la tentación de decir que para las del periodismo escrito en general, pero aquí se entraría en terrenos del periodismo digital, que se deslinda del impreso y al relato escrito puede sumar una ingente cantidad de nuevos recursos).

En “el orden del discurso”, el periodista de medios escritos —periódicos, revistas— se vale de diversas estrategias para llegar con su mensaje al lector. Esas estrategias implican tácticas discursivas de varios órdenes, y publicaciones de la calidad de *El Malpensante* han desarrollado en su trabajo una profunda relación con dichas tácticas: para lo que aquí interesa, se profundizará en el periodismo literario. Todos los medios escritos se relacionan, en su labor de informar, con las técnicas de la literatura, pero algunos más: es el caso de las revistas culturales y, en especial, de las literarias.

Por otro lado, Renán Silva se refiere a un elemento vital de la investigación en ciencias sociales, por supuesto aplicable al pensamiento sobre el discurso periodístico literario: la relación con las fuentes. Esta relación es especialmente delicada en el periodismo, un oficio cuyo éxito depende de la indagación sobre los asuntos sociales por parte de un profesional que por lo general utiliza a la fuente

como recurso para reconstruir y narrar la realidad, pero no siempre para interpretarla. En su ensayo “La servidumbre de las fuentes” (2007, pp. 43-74), Silva no se refiere directamente al oficio periodístico, pero cuando habla de científicos sociales como los historiadores y los sociólogos, unos y otros muy cercanos a los periodistas en su función de auscultar la realidad en búsqueda de la verdad (los historiadores, con una perspectiva temporal de largo plazo; los sociólogos, con intención de indagar en esa realidad para comprender los fenómenos sociales, apelando para ello al conocimiento de los procesos históricos), llama, sin duda, la atención de los periodistas.

Entre tanto, Fernanda Beigel hace unas consideraciones sobre las revistas culturales —siendo las literarias una modalidad de aquellas— que cobran relevancia en este trabajo en la medida en que tienen plena vigencia para el caso de *El Malpensante*:

Las revistas culturales constituyen un documento histórico de peculiar interés para una historia de la cultura, especialmente porque estos textos colectivos fueron un vehículo importante para la formación de instancias culturales que favorecieron la profesionalización de la literatura. La relevancia de estas publicaciones entre las formas discursivas predominantes durante el siglo XX en América Latina, no se condice, sin embargo, con la importancia otorgada a las mismas en los estudios críticos de la literatura latinoamericana. Solo recientemente, ha comenzado a visualizarse al periodismo como una de las vías más efectivas en la autonomización del campo cultural latinoamericano, especialmente en lo que se refiere a su vertiente literaria (2003, p. 106).¹⁶

La vertiente literaria del campo cultural a que se refiere Beigel es la de la ficción. En este sentido, las revistas (y lo mismo puede decirse de los periódicos) funcionan

¹⁶ A propósito de estas ideas de Fernanda Beigel, téngase en cuenta la conferencia de Tomás Eloy Martínez “Defensa de la utopía” (1996), en que hablaba de las revistas de carácter periodístico, especialmente la venezolana *Momento*, y la importancia que tuvieron en el desarrollo del periodismo literario y del periodismo cultural en América Latina a mediados del siglo XX. Según Martínez, *Momento* —y otras, desde luego— incitó en la década de 1950 la consolidación del *nuevo periodismo latinoamericano*.

como vehículo divulgador o enriquecedor de la misma, en la medida en que prestan sus páginas para la reseña y valoración crítica de las obras publicadas, recientes o no, por autores de la ciudad y el país en que aparece la revista o por autores internacionales cuya conquista del público doméstico es apoyada por estos medios.

Con frecuencia, también, aunque en el siglo XXI menos que en los dos anteriores, los periódicos y revistas prestan sus páginas para la inclusión de obras literarias — cuentos, poemas, fragmentos de novelas, entre otros—, sea a manera de anticipo de una obra en proceso de escritura o publicación, sea a manera de promoción de una obra recién publicada.¹⁷ En este sentido, *El Malpensante* vuelve a merecer mención especial por cuanto, siendo la última revista de carácter literario y comercial que permanece vigente en Colombia, sigue haciendo dicho “préstamo”.¹⁸

Un par de ideas de Alain Vaillant (2005) se tornan pertinentes para ampliar y cerrar la idea. Vaillant llama la atención sobre ese dispositivo tan similar a la revista que es el periódico y resalta de él tres características esenciales que también lo son de las revistas: el hecho de ser mediático, periódico y colectivo, y dice:

Tradicionalmente, lo escrito era, antes que nada, argumentativo: tenía la misión de convencer al otro y de capturar su atención. En el siglo XIX, se vuelve prioritariamente narrativo: de ahora en adelante, su papel va a consistir en representar y en relatar, trátase o no de ficción, diferencia que resulta probablemente menos fundamental de lo que solemos imaginar. Desde ese punto de vista, la progresión de la novela debe correlacionarse probablemente con el ascenso del modo narrativo periodístico (p. 197).

¹⁷ Beigel llama la atención, también, sobre el uso de las revistas como vehículos de otras publicaciones del campo cultural y del literario. En el caso de *El Malpensante*, durante 180 ediciones, entre octubre de 2003 y julio de 2021, la revista se asoció con la Universidad Externado de Colombia para hacer llegar a sus suscriptores los volúmenes de la colección de poesía “Un libro por centavos”. Al principio, el envío se anunciaba con un aviso publicitario en el cuerpo de la revista. Al final, los pequeños libros simplemente llegaban y no se los anunciaba. Y luego, sin más, dejaron de llegar con la revista.

¹⁸ Quizá pudiera mencionarse también el caso de *Universo Centro*, pero, aun coincidiendo con *El Malpensante* en su interés, más que por la literatura en general, por el periodismo literario, su naturaleza híbrida entre periódico de circulación gratuita y revista cultural circunscrita más al mercado de una ciudad que al de un país, le confiere otro tipo de particularidades.

A estas alturas, entra en juego un tema que ya se ha insinuado y que no debe soslayarse cuando el vehículo para el objeto de estudio es una revista. Es llamativo el hecho de que hasta ahora *El Malpensante* no haya sido del todo arrastrada por la crisis que el advenimiento de la era digital desató desde los años finales del siglo XX en el mundo editorial. También lo es el hecho de que a pesar de las afugias económicas que son consecuencia de la mencionada crisis persista en sostenerse como medio impreso y destinar espacio a los contenidos afines al periodismo literario.

En contraste, hay que mencionar la pobreza de su presencia en el medio digital, cuando indefectiblemente este es el soporte al que todas las publicaciones seriadas se dirigen en la época presente. La existencia de esta revista se prolonga en el primer cuarto de un siglo que ve a gran velocidad agotarse el papel como soporte del periodismo en general y presencia la irrupción de la virtualidad como espacio en que tienen un nuevo aire y se transforman las modalidades del periodismo que durante medio milenio reinaron en lo impreso, si bien, como ocurre con la literatura de ficción, los relatos extensos del periodismo literario siguen teniendo mayor recepción en el formato de libro impreso que en el de libro digital.

No deja de ser llamativo el hecho de que *El Malpensante* se fundara precisamente en 1996, el año en que, en Colombia, los medios impresos empezaron a colonizar el ciberespacio. La persistencia de la revista durante ya casi tres décadas se da en simultánea con la consolidación de los momentos más importantes en la digitalización del mundo: primero, la masificación del acceso a internet desde mediados de la década de 1990, que tuvo entre sus consecuencias la subida de los medios tradicionales a la red y la progresiva disminución de las ediciones en papel¹⁹; y, segundo, la conexión del público a las redes sociales, que experimentó un paroxismo después de la creación de Facebook en 2004 y Twitter —hoy, X— en

¹⁹ El periodista Julio César Guzmán recuerda que los mayores periódicos de Colombia iniciaron en 1996 sus ediciones en línea, aunque ya desde finales de 1995 la Universidad del Valle subía a su servidor los contenidos del diario *El País* de Cali (2015, p. 91).

2006. Estos momentos implicaron un entusiasmo inicial por las enormes posibilidades que para la práctica del periodismo ofrecía la web, pero también una posterior angustia por la pérdida de pauta publicitaria (la publicidad constituye el motor económico de la industria periodística) en favor primordialmente del duopolio de internet conformado por Meta (Facebook, WhatsApp e Instagram) y el buscador Google.

La migración de la pauta hacia las nuevas superindustrias de la comunicación afincadas en el mundo digital ha puesto en serio peligro la continuidad de los medios tradicionales. Alerta el periodista peruano Diego Salazar (2018): “[...] asistimos inermes y en estado de *shock* al progresivo declive del oficio y el negocio periodístico” (p. 26). Por ahora, aunque se ensayan alternativas, lo cierto es que los medios masivos siguen siendo el vehículo principal de la información que procesan los periodistas y consumen las audiencias. Ahí, la relación con el tema de esta investigación doctoral: de las muchas formas de hacer periodismo, la variante literaria es una de las más costosas por lo que implica su producción en términos de plazos, desplazamientos de los periodistas y otros recursos propios de la investigación o reportería.

En Colombia igual que en el resto del mundo, la pérdida de la pauta publicitaria, consecuencia a su vez de las nuevas prácticas de consumo por parte de las audiencias, pone en duda la continuidad de toda la cadena actual de producción del periodismo, tanto en los medios impresos como en los audiovisuales. En los periódicos y en las revistas esto ha significado la reducción, paulatina y constante, en la cantidad de páginas y ejemplares y, a la vez, en la calidad de los contenidos.

Aun así, en algunos pervive el cultivo de los géneros narrativos. Unos cuantos periódicos y revistas siguen siendo afines al periodismo literario, aunque día a día se escribe en ellos con menor entusiasmo y mayor conciencia de que los impresos se hallan en inevitable proceso de desaparición o, cuando menos, de migración al

formato digital con todo lo que ello implica para el uso de la palabra escrita.²⁰ Diego Salazar llama la atención en el sentido de que durante largo tiempo (el siglo y medio que el periodismo lleva como industria) los periodistas han ejercido su oficio sin preocuparse por el negocio (2018, p. 28). Esta era la situación ideal, concuerdan todos los analistas, pues en ella se cimentaba el caro valor de la independencia periodística. Sin embargo, la despreocupación por el factor económico es una condición que está llegando sin remedio a su final. Aun así, llama la atención Salazar, “Facebook ha destruido el modelo de negocio de la prensa, pero no ha destruido el periodismo” (p. 23).

Como puede verse, pues, abunda la producción de autores nacionales y extranjeros que no solo cultivan el periodismo literario o narrativo, sino que además reflexionan y dan cátedra sobre él. Como fenómeno, como forma de suministrar al público la información sobre la realidad en un lenguaje atractivo y como género en sí mismo de la literatura, bastante se ha dicho sobre esta expresión del periodismo. Existe, por consiguiente, una buena cantidad de referentes a la hora de hacer un escrutinio de orden académico del material encontrado y escogido en las páginas de la revista *El Malpensante*. Según se ha expuesto a lo largo de esta introducción, ante la abundancia del material de estudio sobre la literatura, sobre el periodismo y sobre la relación entre ellos, se ha hecho necesario establecer unos criterios de escogencia de los títulos de carácter académico que guían el análisis y de los títulos de los trabajos que son objeto de dicho análisis (principalmente, el corpus, pero también otros textos publicados en la revista o fuera de ella que sirven para ejemplificar lo aquí tratado).

En resumen, lo primero que se hizo durante el proceso de investigación fue una indagación sobre los estudios y teorías literarios que pudieran aplicarse al análisis de las piezas seleccionadas en el corpus. Todo trabajo de orden académico se encuentra, en este sentido, ante una amplia gama de opciones. De esa gama de

²⁰ Se puede destacar la permanencia de diarios que a veces publican contenido relacionado con el periodismo literario como *El Espectador* y *El Tiempo*, de Bogotá; *El Colombiano*, de Medellín; *El País*, de Cali; *El Herald*, de Barranquilla, o *La Patria*, de Manizales.

opciones, en criterio del tesista y con la guía de las académicas que en dos momentos distintos lo acompañaron en la dirección del proyecto, la escuela de estudios literarios más afín al desarrollo de los objetivos fue el estructuralismo a través de algunos representantes del denominado Círculo de Praga y sus continuadores, pero también en algunos momentos sus críticos. El principal aporte proviene de las ideas de Jan Mukařovský, en plena mitad del siglo XX, aunque matizadas dichas ideas por las de una serie de estudiosos que llega a la mexicana Helena Beristáin en el tránsito hacia el siglo XXI.

Seleccionados estos referentes de orden teórico, lo siguiente fue la escogencia del corpus de artículos publicados en la revista *El Malpensante* que se acogieran a estas condiciones: ser categorizables como productos propios del periodismo narrativo o literario y en tal sentido ser susceptibles de análisis a la luz de los principales postulados de los estudiosos mencionados del campo literario y serlo, a la vez, a la luz de los postulados de los estudiosos mencionados del campo periodístico, y tener como temática principal de las historias narradas el conflicto armado colombiano en cualquiera de sus múltiples manifestaciones. Esto implicó una revisión completa de la colección de la revista en el periodo fijado 1996-2021.

Para identificar la categoría “conflicto armado colombiano” que filtrara la gran cantidad de trabajos considerables como parte del periodismo literario o narrativo en la revista *El Malpensante*, se hizo una pesquisa de la obra de numerosos autores que durante las últimas décadas se han referido al conflicto, tanto para narrarlo como para estudiarlo. Muchos de esos autores aparecen de hecho relacionados en el cuerpo de la tesis, pero otros tantos y sus respectivos títulos no llegan a mencionarse o a citarse explícitamente, si bien sus historias, sus pensamientos, sus acuerdos y divergencias le dan sustento a lo que en este trabajo se considera “el conflicto”. Se mencionan a continuación, de esos muchos autores no relacionados en el texto, y en orden alfabético según sus apellidos, los que publican en formato de libro:

- .Henry Acosta Patiño: *El hombre clave*, 2016
- .Olga Behar: *La paz no se rinde*, 2016
- .Humberto de la Calle: *Revelaciones al final de una guerra*, 2019
- .Jorge Cardona: *Diario del conflicto*, 2013
- .Comisión de la verdad: *Informe final*, 2022
- .Mauricio García Villegas: *El país de las emociones tristes*, 2020
- .Guillermo Gaviria Correa: *Diario de un gobernador secuestrado*, 2005
- .Jorge Giraldo Ramírez: *Democracia y libertad: una conversación contemporánea*, 2020
- .Carlos Medina Gallego: *ELN: Una historia contada a dos voces*, 1996
- .Luis Fernando Restrepo et al: *El malestar del posconflicto*, 2018
- .María Teresa Ronderos: *Guerras recicladas*, 2014
- .María Teresa Ronderos et al: *Migrantes de otro mundo*, 2021
- .Juan Manuel Santos: *La batalla por la paz*, 2019

Siendo la presente una tesis de carácter académico, la mayor parte de su sustento se buscó en libros y publicaciones seriadas, tanto en formato impreso (libros, periódicos y revistas) como en formato digital (sitios de los medios de comunicación, documentales y podcasts). El diálogo con muchos colegas contribuyó a las definiciones necesarias. Finalmente, un puñado de entrevistas a ciertos personajes claves contribuyó a ampliar los conceptos académicos y empíricos sobre el conflicto y sobre la práctica del periodismo y su relación con la literatura. Dichos personajes son: el periodista y compilador de periodismo narrativo colombiano Daniel Samper Pizano; el columnista y académico, en su momento coordinador del Observatorio de Medios de la Pontificia Universidad Javeriana, Mario Morales; el director de la revista *El Malpensante*, Andrés Hoyos Restrepo; y el periodista más presente en el corpus, Juan Miguel Álvarez. A los cuatro se les plantearon, en momentos distintos, entrevistas semiestructuradas sobre estos temas. Dichos momentos fueron el año 2019, cuando la investigación se encontraba a medio camino, a Samper Pizano y Morales, y el año 2025, al cierre de la escritura de la tesis, a Hoyos Restrepo y Álvarez. Y aunque las declaraciones resultantes de esos diálogos no se recogieron

explícitamente en la tesis, los aportes de otras dos figuras claves para comprender el periodismo literario y el conflicto —si es que el conflicto colombiano pudiera ser comprendido— se impregnan en el espíritu de este trabajo: la periodista y docente Maryluz Vallejo Mejía y el periodista, en su momento (año 2019) editor del diario *El Espectador*, Jorge Cardona.

No hay consenso entre los estudiosos sobre los géneros periodísticos y no todos los que elaboran clasificaciones emplean una específica para los narrativos. Andrés Alexander Puerta Molina (2020) hace un estudio sobre el periodismo narrativo en su relación con la literatura y enumera —y define— la noticia, la opinión, la entrevista, el perfil, el testimonio, el reportaje y la crónica, reconociendo a los tres últimos como los más cercanos a la narración de historias. Dos textos utilizados en las universidades colombianas son también útiles para dichas enumeración y definición: mientras un grupo de expertos convocados por Víctor Manuel García y Liliana María Gutiérrez, en su papel de editores, mencionan en el *Manual de géneros periodísticos* (2011 [2005]) la existencia de diversas teorías sobre clasificación de géneros y reducen la suya propia a informativos (noticia y entrevista), narrativos (crónica y reportaje) y de opinión (columna, ensayo y otros), Miguel Ángel Bastenier se aparta en *El blanco móvil* (2001) del agrupamiento de géneros y habla específicamente de información seca (el equivalente de la noticia en la clasificación colombiana), crónica (y el perfil como un derivado de esta), análisis, entrevista y reportaje.

Debe tenerse en cuenta que los tratadistas contemporáneos del periodismo plantean la idea de la hibridación entre los géneros, de tal manera que en determinadas circunstancias puede hablarse de crónica, reportaje, entrevista y perfil como géneros al servicio de la información noticiosa, o de noticias escritas en lenguaje narrativo.

Así las cosas, esta investigación doctoral ha sido guiada por el objetivo principal de evaluar la práctica de periodismo literario que se ha desarrollado en Colombia, a

partir del análisis de crónicas, reportajes, entrevistas y perfiles publicados en la revista *El Malpensante*, en el periodo 1996-2021 y en el contexto del conflicto armado del país. Para el logro de este objetivo, se ha propuesto examinar las formas composicionales de los géneros más visibles del periodismo narrativo en el corpus integrado por contenidos relacionados con el conflicto armado en esta revista y explicar la literariedad de los relatos periodísticos presentes en dicho corpus.

Viene aquí el aporte a los estudios sobre la literatura y sobre el periodismo. La reflexión sobre el periodismo literario, en general en el mundo y específicamente en países como Colombia, ayudará siempre a llenar los vacíos que el paso del tiempo y los desacuerdos entre los tratadistas van dejando sobre el tema.

Para quienes se acercan al asunto desde la orilla de la literatura, la relación con disciplinas afines, en este caso el periodismo, será siempre ocasión de ampliar con nuevas posibilidades un campo de acción muchas veces más dinámico y diverso de lo que en general se piensa. Quienes se interesan por estos asuntos en las diversas áreas de las comunicaciones y las ciencias sociales y humanas hallarán aquí un nuevo enfoque sobre el problema del periodismo literario en Colombia. La aspiración es que enriquezca el acervo de pensamiento y conocimiento sobre dos disciplinas, en definitiva artísticas, la literatura y el periodismo, que se hermanan en el uso de la palabra y en la comprensión de los asuntos que atañen a los seres humanos.

Además del aporte al conocimiento y a la reflexión sobre la relación entre literatura y periodismo, el trabajo centra su atención en la que es, sin duda, una revista de gran relevancia para la comprensión de la actual nación colombiana. A la vez, hace un aporte al relato y discernimiento de uno de los aspectos cruciales de la identidad nacional: puede ser difícil de entender, pero lo cierto es que el conflicto ha moldeado y sigue moldeando a Colombia.

El foco está puesto en los trabajos que en la revista narran el conflicto desde la década de 1960 —aunque algunos abordan historias que refieren el conflicto en estadios anteriores a esa década—, no porque se haya iniciado en ella, sino porque en ella tomó un nuevo brío, el que llega a la tercera década del siglo XXI y amenaza con seguir moldeando el país hacia el futuro. Fuera de que el tema brinda un buen filtro para la selección de un corpus cuyo análisis permite el cumplimiento de los objetivos de la investigación con respecto al periodismo literario, enfocarse en el estudio, la reflexión y la comprensión del conflicto es un acto de responsabilidad con el país.

ANEXO:

Tabla 1.

CUADRO DESCRIPTIVO DEL CORPUS

Se presenta a continuación un cuadro resumido del corpus fijado. El cuadro que se usó durante el proceso de investigación contenía algunos aspectos útiles para el mismo, pero que no lo son tanto en la tesis final. Se conservan siete campos: los que corresponden a la fecha de publicación de cada artículo (año y periodo), la edición en que aparece, el título del artículo, el nombre del autor, el género “más evidente” y las páginas. La expresión “género más evidente” hace referencia a una de las ideas apoyadas en el presente trabajo, cual es la de la dificultad que en muchos casos se presenta para especificar con certeza la adscripción de un texto a un género determinado, optándose en consecuencia por la idea de la hibridación entre los géneros, como se explicará en el cuerpo del trabajo.

Año	Edición	Fecha	Título	Autor	Género más evidente	Páginas
2003	44	Feb. 1-mar. 15	Un fin de semana con Pablo Escobar	Juan José Hoyos	Crónica	14-27
2003	49	Sept. 16-oct. 31	Tiempos de paz (y guerra)	Yolanda Reyes y María Antonia García de la Torre	Crónica	16-24
2003-2004	51	Dic. 16-feb. 1	Un viaje a la indolencia	Juan Carlos Guardela Vásquez	Crónica	16-27
2004	57	sept. 16-oct. 31	El cerco de Bogotá	Juanita León	Reportaje	16-31
2004	57	sept. 16-oct. 31	Las traiciones de Segovia	Juanita León	Reportaje	32-47
2005	62	May 1.-jun. 15	Estar aquí queriendo estar allá	Samuel Andrés Arias (fotos: Jesús Abad Colorado)	Crónica	76-93
2005	66	Nov. 1-dic. 15	Así filmamos La Sierra	Margarita Martínez Escallón	Crónica	80-91
2006	73	Sep. 16-oct. 31	Así es muy difícil parir	Samuel Andrés Arias	Crónica	66-71

2008	90	Septiembre	El benjamín	Sandra Botero	Crónica / perfil	22-31
2009	95	Marzo	El remanso de Beltrán	Juan Miguel Álvarez	Reportaje	60-73
2009	102	Octubre	El capo en la cámara	Fernando Mora Meléndez	Crónica	22-27
2009	102	Octubre	La fuerza del ombligo	José Navia	Reportaje	50-61
2011	126	Diciembre	Cocaine Cowboys	Juan Miguel Álvarez	Entrevista P&R	58-67
2012	129	Abril	Guerrilla, hombres y animales	Affonso Romano de Sant'Anna (brasileño)	Crónica	62-63
2013	143	Julio	El secuestro de la Chiva	Alexandra Samper	Reportaje	p- 12-74
2014	159	Diciembre	Los positivos del cabo Mora	Juan Miguel Álvarez	Entrevista romanceada	30-41
2015	164	Junio	La pieza que falta	Juan José Toro	Crónica	p. 7-11
2015	168	Octubre	Es que estábamos en guerra	Nadia Melissa González Bautista	Reportaje	p. 6-19
2016	177	Agosto	Paulina busca a su hija	Juan Miguel Álvarez	Reportaje	p. 12-31
2016	179	Octubre	Salud mental en medio del conflicto	Anónimo (psicóloga colombiana)	Crónica	44-49
2016	181	Diciembre	Barrer la casa. El desminado conjunto entre las Farc y el Ejército en Briceño	Juan José Hoyos	Crónica	16-20
2018	198	Julio	El veneno de los dragones	Juan Migue Álvarez	Reportaje	36-49
2018	199	Agosto	Galarza, el primer silenciado	Adriana Villegas Botero	Reportaje	p. 12-21
2018	202	Noviembre	Lo que el abrazo abarca	Juan Migue Álvarez	Reportaje	62-79
2019	204	Febrero	Metal, viscoso animal	Juan Miguel Álvarez	Crónica	60-73
2019	207	Mayo	Sobre el cerro, a cielo abierto. Historia de un barrio popular y sus escaleras eléctricas	Adriano Cirino (brasileño)	Crónica	28-41
2019	211	Septiembre	Lo insustituible	Julián Isaza	Crónica	80-91
2020	216	Marzo	Chava no vino a enamorarse	Juan Miguel Álvarez	Perfil	36-57
2020	222	Septiembre	Tours para migrantes	Stephan Kroener (alemán)	Reportaje	52-67

2020	223	Octubre	Violencia	Javier Zamudio	Testimonio	76-78
2020	225	Diciembre	La conjetura de Fayad	Camilo Alzate	Reportaje	66-71
2021	228	Abril	Cuánta selva necesita un hombre	Karim Ganem Maloof, escritor Santiago Guevara, ilustrador	Reportaje	pp. 8-51

CAPÍTULO 1

DEL PERIODISMO COMO GÉNERO LITERARIO

Estas reflexiones, por el contrario, se fundan precisamente en la certidumbre de que el periodismo escrito es un género literario. Lo malo es que los estudiantes y muchos maestros no lo saben, o no lo creen.

Gabriel García Márquez, “Periodismo: el mejor oficio del mundo”. Discurso pronunciado ante la 52ª Asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa. Los Ángeles, octubre 7 de 1996.

1.1. LA ESCRITURA LITERARIA Y EL PERIODISMO

Gabriel García Márquez no hizo teoría —no era lo suyo—, pero practicó diversos géneros de la literatura y el periodismo, y del periodismo literario, y conceptuó con amplitud sobre ellos. En su práctica habitual del oficio, pero también en numerosas entrevistas, conferencias y columnas de prensa, fue insistente sobre la calidad literaria del periodismo escrito. Así, por ejemplo, respecto del que consideraba el género mayor sostenía en una columna aparecida en la revista *Cambio* y titulada “Sofismas de distracción”: “Puede ser igual a un cuento o a una novela con la única diferencia —sagrada e inviolable— de que la novela y el cuento admiten la fantasía sin límites pero el reportaje tiene que ser verdad hasta la última coma” (2000, p. 125). Redondeaba esta creencia con una sentencia problemática para su propia obra, como se verá más adelante en el capítulo 2 de esta tesis: “Aunque nadie lo sepa ni lo crea”.

Concluía en la misma columna:

Creo, en fin, que el periodismo merece no solo una nueva gramática, sino también una nueva pedagogía y una nueva ética del oficio, y visto como lo que es sin reconocimiento oficial: un género mayor de edad, como la poesía, el teatro y tantos otros” (p. 128).

Entre el periodismo y la literatura, la segunda es el arte mayor: aquel está incluido en la literatura entera que contiene a todas las otras manifestaciones del discurso escrito mediadas por el afán estético o, en palabras del teórico búlgaro-francés Tzvetan Todorov en la que denomina segunda gran definición de la literatura, “dentro de la perspectiva de lo bello” (1996 [1978], p. 15).

De acuerdo con esto, ¿cómo determinar la literariedad de la escritura periodística, al menos en su variante narrativa? Es importante tener en cuenta este argumento del español Claudio Guillén:

No se rinde la literatura a la angosta mirada del crítico monometódico y monoteórico. Ni a la del perito en una sola época o un solo género [...] Ni puede tampoco reducirse a aquello que cierto momento y gusto tienen por literario y por no literario (2015, p. 45).

Su compatriota el periodista Eduardo Haro Tecglen (1998) es bastante amplio en el concepto, cuando dice:

Voy un poco más lejos de la relación literatura/periodismo para suponer que todo periodismo es literatura, relato, crónica, narración de una noticia. Será más o menos buena, mejor o peor escrita, deleznable o admirable: pero es literatura. Con la misma relación y proporción que hay entre unas torpes vidas de santos, un cuento pornográfico o el Quijote, entre el gran guignol y Shakespeare [...] Por encima de los libros de estilo, de los redactores-jefe y de las facultades, la más leve noticia contada por el más triste de los redactores es un fragmento de la literatura cotidiana (p. 16).

Las nociones de función, norma y valor estético del célebre integrante del Círculo Lingüístico de Praga Jan Mukařovský son el filtro escogido para determinar dónde “la más leve noticia contada por el más triste de los redactores” puede considerarse, en definitiva, literatura.

Teniendo en cuenta esto, si se lee un texto de periodismo literario desde solo la orilla de la literatura, ocupándose de él en tanto objeto literario, puede percibirse el eco de Mukařovský: característica del valor estético es la variabilidad de las funciones. Sin embargo, dicha variabilidad no debe oscurecer el hecho de que en los textos que una sociedad acuerda considerar literarios la función estética es la dominante, “y la finalidad de la función estética es producir placer estético” (Jandová y Volek, 2000, p. 149).

El checo-estadounidense René Wellek y el estadounidense Austin Warren se referían en su importante tratado de *Teoría literaria* (1985 [1948]) a la idea de la mutabilidad del valor estético propuesta por Mukařovský: “Pero, incluso en época de su autor, tal obra ha de considerarse tan rica, que quien puede advertir todos sus estratos y sistemas es una comunidad más que un solo individuo” (p. 292). Por su parte, Tzvetan Todorov subraya la función estética del lenguaje literario e, interpretando a Mukařovský y su colega ruso Roman Jakobson, indica que en esta función (con la que no se siente del todo cómodo para definir la literatura) el texto vale por sí mismo (1996 [1978], p. 18).

Pero, si se concibe el texto como discurso del campo periodístico, es fácil darse cuenta de que en este no hay una sola función dominante. Hay una oscilación entre dos funciones dominantes según la clasificación de Mukařovský: la estética, que es la que lo hace un producto del campo literario, y la comunicativa, que, siendo también importante en la literatura, es la función principal del periodismo. Oscilan esas dos funciones en el periodismo literario.

Antes de ahondar en los planteamientos de Wellek y Warren, interesa su descripción del tipo de escritura propio de la ficción, advirtiendo que ellos describen tres usos del lenguaje: el científico, el literario y el cotidiano. Así,

Comparado con el lenguaje científico, el literario suele resultar deficiente en ciertos aspectos. Abunda en ambigüedades; como cualquier otro lenguaje histórico, está

lleno de homonimias, de categorías arbitrarias o irracionales, como el género gramatical; está transido de accidentes históricos, de recuerdos y de asociaciones; en una palabra, es sumamente connotativo (1985 [1948], p. 28).

La característica connotativa del lenguaje literario señalada por Wellek y Warren importa en la medida en que no solo muestra una diferencia con el lenguaje científico, sino que además puede inferirse que dicha diferencia cuenta también para el estilo periodístico —incluso el de corte narrativo—, marcado este por la necesidad de atender a características como la precisión. Todorov resume así las diferencias entre el lenguaje literario y los otros dos según Wellek y Warren:

En oposición al científico, el lenguaje literario es “connotativo”, es decir, ambiguo y rico en asociaciones; opaco (al contrario del uso científico del lenguaje, en el cual el signo es “transparente, no llama la atención sobre sí mismo señalándonos sin ninguna ambigüedad su propio referente”); es plurifuncional: no solamente referencial, sino también expresivo y pragmático (conativo). En oposición al uso cotidiano del lenguaje, el literario es sistemático (“el lenguaje poético organiza y concentra las fuentes del lenguaje corriente”) y autotélico porque él no encuentra su justificación fuera de sí mismo (p. 18).²¹

También es importante señalar que Wellek y Warren amplían el concepto de la valoración estética a “cuadrantes” como la novedad y la sorpresa y la emparentan con los fundamentos del formalismo ruso y con conceptos que provienen de movimientos anteriores como el romanticismo: “Solo ‘nos damos cuenta’ de las palabras y de lo que simbolizan cuando se unen de un modo nuevo y sorprendente” (p. 291). Los teóricos aluden a la valoración estética en el sentido de suprimir toda

²¹ Quizás interese advertir que Todorov asigna estas ideas a Wellek y no a Warren. Esto se debe a que en el prólogo a la primera edición de su libro los teóricos explican que cada uno de ellos se ocupó específicamente de determinados capítulos. Así, el I y el II, concernientes a los estudios literarios y a la naturaleza de la literatura, “se deben fundamentalmente” a Wellek. No obstante, esta tesis opta por hablar de ambos autores en conjunto porque, según anuncian ellos mismos en el prólogo, “el libro es auténtico exponente de una colaboración en que el autor resulta ser la comunidad de pensamiento de dos distintos escritores” (1985 [1948], p. 13).

reacción automática (el concepto formalista de desautomatización), provocar una reacción del lenguaje y despertar una conciencia “más viva”.

Aunque no mencionan específicamente al periodismo, Wellek y Warren admiten la extensión de la consideración de literatura a “formas de transición” como el ensayo, la biografía y un gran cúmulo de literatura retórica. Es decir, a la no ficción y, por tanto, al periodismo. Los autores vuelven a comulgar con Mukařovský cuando indican que en definitiva lo mejor es considerar literatura a las obras en que predomine la función estética y admiten “la existencia de elementos estéticos tales como estilo y composición en obras que persiguen una finalidad completamente distinta no estética como tratados científicos, disertaciones filosóficas, libelos políticos, sermones” (p. 30).

Más adelante se analizará la condición de ficcionalidad que los tratadistas hasta aquí examinados mencionan como fundamental de la obra literaria. Por ahora se trae a colación un primer caso del corpus fijado para esta tesis del material proveniente de la revista *El Malpensante*, a fin de determinar la presencia en el texto escogido de varias de las virtudes señaladas por los autores, en especial el cumplimiento de la función estética. Se ha elegido para ello un artículo de Juan José Hoyos, por cuanto, además de ser un avezado cultor del periodismo narrativo, Hoyos es uno de los principales tratadistas sobre dicho género en América Latina y uno de los más tenidos en cuenta en este trabajo, al punto que varios de sus conceptos se aplican en el artículo que se analiza a continuación.

1.2. ANÁLISIS DE CASO: “UN FIN DE SEMANA CON PABLO ESCOBAR”

Juan José Hoyos, *El Malpensante* 44, febrero 1° a marzo 15 de 2003

1.2.1. Contexto

A comienzos de la década de 1980, Pablo Escobar Gaviria era ya un fenómeno mediático y estaba instalado en el imaginario de la sociedad colombiana en general,

pero sobre todo en el de la antioqueña y, más aun, en el de la zona de influencia medellinense. La ciudad capital y los municipios cercanos vivían una zozobra de hondas proporciones cuyo origen estaba ligado a las múltiples formas de violencia que durante el siglo XX habían agitado la historia de Colombia y que desde los años sesenta se conjugaban en un fenómeno que a su vez habría de servirles de combustible: el narcotráfico. En la segunda ciudad más importante del país, este fenómeno se condensaba en torno a la institución de la ‘mafia’ y con gran rapidez esta iba tomando forma bajo el nombre de Cartel de Medellín. Y narcotráfico, mafia y Cartel eran palabras que a cualquiera remitían al nombre de Pablo Escobar.

El accionar de Escobar, sin embargo, no se circunscribía solo al mundo de la mafia y el narcotráfico. Presentándose como líder cívico y benefactor de los pobres, había dado el paso que para muchos significaría el inicio de su perdición, cuando pretendió hacer carrera en el mundo de la política. El ingreso oficial de Escobar a la actividad electoral se concretó en 1982, con su elección como suplente del representante a la Cámara por Antioquia Jairo Ortega Ramírez, con el aval del Movimiento de Renovación Liberal y luego de que el candidato presidencial y posterior víctima de los narcotraficantes Luis Carlos Galán rechazara la participación de ambos en el Nuevo Liberalismo. El foco de la actividad parlamentaria del representante Ortega Ramírez y su suplente estuvo puesto en la discusión sobre la inconveniencia de mantener el tratado de extradición de colombianos a Estados Unidos. La duración de la carrera política de Escobar fue corta: estaba condenada al fracaso desde el anatema del que el narcotraficante fue objeto por parte de Galán.

En los primeros meses de 1983, Escobar era uno de los personajes más enigmáticos de Colombia. Mucho se oía hablar y poco en concreto se sabía de él. En este contexto, era lógico que los medios de comunicación nacionales se fijaran en el personaje. Cuenta Juan José Hoyos en su crónica “Un fin de semana con Pablo Escobar” (2003b, pp. 14-27) que en enero de ese año, siendo corresponsal en Medellín del diario *El Tiempo*, recibió una llamada del columnista y director de la

edición dominical de dicho periódico, Enrique Santos Calderón. Este le daba instrucciones de conseguir una entrevista con Escobar, a fin de publicarla el domingo siguiente. Hoyos gestionó el encuentro, acudió durante un par de días a la propiedad más notable del congresista y narcotraficante, tomó notas y fotografías y se dispuso a escribir el trabajo para el periódico. Iba a ser una entrevista o un reportaje, pero no llegó a escribirse porque antes de eso Pablo Escobar apareció en la portada de la revista *Semana*, que le dedicaba un artículo laudatorio con el título de “Un Robin Hood paisa”.

Semana llevaba un año de publicarse bajo la propiedad y dirección de Felipe López Caballero, prominente periodista bogotano, hijo y nieto de los expresidentes Alfonso López Michelsen y Alfonso López Pumarejo, y ya era el impreso informativo no diario más importante del país²². Por eso, la fotografía y el titular de portada y el tono del reportaje que le dedicó a Pablo Escobar causaron gran impacto en la opinión pública y generaron molestia en otros medios. Nada menos, el director general de *El Tiempo*, Hernando Santos Castillo, editorializó criticando duramente a la revista “y dijo que reportajes como ese solo contribuían a glorificar a los capos del narcotráfico” (Hoyos, 2003b, p. 27).

Según Juan José Hoyos, el artículo en que la revista más importante del país calificaba de Robin Hood al narcotraficante había sido diligenciado por el equipo de relaciones públicas de Pablo Escobar: “El escritor del texto decía, poco más o poco menos, que los pobres de Medellín por fin habían encontrado su redentor” (p. 27). Ante el tamaño de afirmaciones como esta y de la molestia que las mismas causaron, no podía ocurrir otra cosa que la cancelación del trabajo que planeaba publicarse el domingo siguiente en *El Tiempo*. “Olvídate del reportaje con Pablo Escobar”, cuenta Hoyos que ese lunes le dijo por teléfono Enrique Santos Calderón. “¡Y te pido por favor que jamás le vayas a mencionar este asunto a mi papá!” (p.

²² *Semana* tiene como antecedente la revista fundada por el expresidente Alberto Lleras Camargo en 1946 y que circuló hasta 1961. López Caballero adquirió el derecho a utilizar el nombre, pero su revista no es continuadora de la anterior, a pesar de que una y otra se proponían mantener al tanto a sus lectores de la actualidad política y económica de Colombia y el mundo.

27). Lo más probable es que Hernando Santos Castillo no se haya enterado de la intención que su hijo llegó a tener de publicar, si no un artículo laudatorio, por lo menos una entrevista en profundidad con Pablo Escobar, ya que el director de *El Tiempo* murió en 1999 y Juan José Hoyos no utilizó hasta cuatro años después de esa muerte el material que recopiló en aquel encuentro. Con dicho material escribió mucho más tarde la crónica que aquí es objeto de análisis.

Hay, sin embargo, una inconsistencia en el relato del periodista antioqueño. El narrador informa que su reunión con Escobar se llevó a cabo durante uno de los fines de semana de enero de 1983 y que al lunes siguiente se publicó en la revista el artículo que implicó el archivo de su proyecto. Dicha publicación se produjo en realidad tres meses más tarde, el 19 de abril, en la edición número cincuenta de *Semana*²³. ¿Qué sucedió entre tanto? ¿Podría considerarse una acción efectista, un efecto literario, el decir que duró unos pocos días lo que en realidad duró varios meses? Puede tratarse de un lapsus menor, teniendo en cuenta las dos décadas transcurridas entre el tiempo de la historia y el tiempo de la escritura, y las dos que han pasado entre el tiempo de la publicación y el de la lectura, pero vale la pena aprovecharlo para recordar que en el periodismo narrativo, tanto como en el informativo, la precisión es fundamental. También lo es en la literatura, si bien esta admite la eventual modificación de datos a voluntad del autor y a conveniencia del relato. Esa es una de las líneas que no se le permite cruzar al periodista literario.

El caso es que Juan José Hoyos, según su relato, primero guarda y luego extravía las notas, y conserva las fotografías, o parte de ellas, de su visita a la hacienda Nápoles. Como avezado periodista que es, está advertido de la importancia histórica de ese material. Deja pasar veinte años y escribe, no la entrevista o el reportaje que en su momento se le encargó para el periódico, sino una crónica, y no para una revista de carácter informativo, sino para una literaria que incluye en su contenido

²³ “Un Robin Hood paísa” fue publicado en la edición número 50 de *Semana*, correspondiente a abril 19 a 25 de 1983. Puede consultarse en línea: <https://www.semana.com/nacion/articulo/un-robin-hood-paísa-el-primero-articulo-sobre-pablo-escobar/258650-3/>. Verificado: octubre 14 de 2024.

trabajos periodísticos de orden narrativo: *El Malpensante*. “Un fin de semana con Pablo Escobar” aparece en la edición número 44, correspondiente al periodo febrero 1°-marzo 15 de 2003, y se convierte de inmediato en uno de los textos clásicos de esta revista. Al año siguiente es incluida por Daniel Samper Pizano en el segundo tomo de su *Antología de grandes crónicas colombianas* (2004, pp. 284-301), y nueve años más tarde por Darío Jaramillo Agudelo en su *Antología de crónica latinoamericana actual* (2012, pp. 51-64).

¿Por qué incluir una crónica sobre el narcotraficante más sanguinario (y carismático) en un corpus dedicado al periodismo literario que tiene por temática el conflicto armado en Colombia? La respuesta es obvia: porque desde sus orígenes remotos en los años sesenta, el narcotráfico permea todas las formas de corrupción, violencia y conflicto que padece el país. Como ilustra el columnista y escritor Antonio Caballero en su artículo “La madre de todos los males” (2020, en línea):

El narcotráfico alimenta todas las distintas y numerosas bandas armadas que proliferan en el país, las disidencias de las Farc, el Eln, esas que ahora llaman GAO, que quiere decir Grupos Armados Organizados, o Bacrim, que significa Bandas Criminales, y que son las herederas de las “autodefensas” paramilitares. Este gobierno tiene una gran creatividad para los juegos de palabras. En apariencia, pues, el narcotráfico es el combustible que mueve la violencia armada y la corrupción política, administrativa y económica que vemos a diario. La de los parlamentarios, de los alcaldes, de los gobernadores ¿cuántos han ido a la cárcel? Pero también la de los jueces, que en el juego macabro del “plata o plomo” se cansaron de hacerse matar sin resultado. Y así se hundió la justicia.²⁴

²⁴ Antonio Caballero (1949-2021) fue desde la fundación de *Semana* en 1982 uno de sus columnistas más leídos y respetados. Se retiró de la revista en noviembre de 2020 en medio de una crisis institucional en que también se retiraron los miembros más respetados y antiguos del equipo de trabajo y luego de que Felipe López Caballero vendiera sus acciones al grupo empresarial del banquero Gabriel Gilinski, lo que significó un giro hacia la extrema derecha en la orientación editorial. Antonio Caballero fue invitado por algunos de sus antiguos compañeros a unírseles en el portal *losdanieles.com*, acogido luego en el portal de la revista *Cambio*. “La madre de todos los males” es, de hecho, su debut en el portal. Se publicó el 22 de noviembre. En línea: <https://cambiocolombia.com/opinion/los-danieles/la-madre-de-todos-los-males>. Verificado: septiembre 9 de 2024.

“Un fin de semana con Pablo Escobar” se analiza aquí como pieza de periodismo literario utilizando como tamiz los conceptos expuestos en el capítulo “Dos formas de contar: el estilo informativo y el estilo narrativo” del libro *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo* del propio Juan José Hoyos y acudiendo a algunos conceptos de otros dos analistas de la no ficción. Hoyos es un importante cultor del periodismo literario (de hecho, es el único colombiano, aparte de Gabriel García Márquez, a quien menciona explícitamente Albert Chillón en *La palabra facticia*), así como uno de los tratadistas más consultados del campo periodístico en Colombia.

1.2.2. La crónica

“Era un sábado de enero de 1983 y hacía calor”, informa el narrador de Juan José Hoyos en el lead de “Un fin de semana con Pablo Escobar” (2003b, p. 16). A pesar de sus similitudes, en el periodismo literario la figura del narrador no funciona de una manera exactamente igual a como funciona en la literatura de ficción. En aquel, narrador y autor suelen tener el mismo nombre y la misma identidad, mientras que en esta el narrador habla en representación o delegación del autor, incluso cuando lleva su mismo nombre. Se produce en este aspecto una clara diferencia entre las dos formas de escritura: “En literatura, el lector nunca está seguro de si el autor se alejó de la historia, y tampoco puede evitar pensar que incluso los comentarios más distantes de la historia puedan llegar a convertirse en otro hilo de la misma”, apunta el experimentado narrador estadounidense y estudioso del periodismo literario Mark Kramer (2001, p. 84), miembro además de la generación del llamado *Nuevo Periodismo*. Y concluye: “Cuando el periodista literario se desvía y luego vuelve a su historia, el conocimiento del mundo real que tiene el autor se yuxtapone sobre ella”. Existe, sin embargo, un aspecto en que el narrador periodístico opera como el literario respecto al autor: igual que este, aquel se vale de una voz para expresarse y esta voz, aunque es personal —debe serlo, pues a ella está ligado el estilo y el estilo es una de las improntas de la escritura literaria—, distingue al individuo que narra del que escribe: los dos pueden ser uno solo, pero ese solo individuo está escindido entre el que interactúa con los demás en el mundo de la materia y el que

se dirige a los lectores en el mundo de la palabra escrita. Sus formas de expresarse son necesariamente diferentes; así lo exigen los contextos en que cada uno se desenvuelve, pues las estructuras del discurso oral y las del discurso escrito difieren. Todo esto, sin tener en cuenta que, tanto como en la literatura de ficción, en el periodismo literario puede ocurrir que el autor ceda la voz narrativa a uno de los personajes de la trama de la que él mismo puede ser partícipe o no, o a uno que no tenga nada que ver con la diégesis²⁵. En cualquier circunstancia, sostiene Juan José Hoyos, “este [el narrador] es el primer personaje que debe inventar todo escritor cuando cuenta una historia” (2003a, p. 224). Podría matizarse tal afirmación diciendo que en el relato periodístico dicha invención es más bien una recreación: la de la propia voz del autor.

El narrador de “Un fin de semana con Pablo Escobar” habla con el nombre del propio autor; o, si bien no con el nombre, que en realidad no llega a mencionarse, sí con elementos que lo identifican con él: igual que él, es corresponsal en Medellín del diario *El Tiempo* y tiene una esposa llamada Martha y un hijo llamado Juan Sebastián que lo acompañan en su encuentro con el dueño de la hacienda Nápoles. Habla en primera persona y de una historia de la que es protagonista: la visita a la hacienda y la reunión con el narcotraficante y las gentes que lo rodean, recurso este, el de la narración en primera persona a cargo de alguien que puede considerarse una representación del autor en su relato, bastante usual en los géneros del periodismo narrativo y, de ellos, más en la crónica. Los tratadistas y los escritores no están de acuerdo sobre la conveniencia de que el autor se incluya a sí mismo en el relato y son tantas las posiciones a favor y en contra, que no hay otra conclusión posible que la de que cada autor, sea de ficción o sea de no ficción, decide según su criterio y en función de la conveniencia de la historia. Para el caso

²⁵ Diégesis/diegético: “Universo imaginario donde se enclavan los seres y hechos que conforman la historia narrada”, indican Valles Calatrava et al. Enseguida aluden a Genette: “Universo espacio-temporal en el que se desarrolla la historia” (2002, pp. 300-301). Originalmente pensado para la literatura de ficción, el término constituye una categoría válida para referirse al universo narrado en el periodismo y en otras artes y disciplinas que incluyen la narración de historias, entre ellas las que se desarrollan en medios audiovisuales como el cine y la televisión y en medios sonoros como el podcast.

del texto de Juan José Hoyos, dados el tiempo y los acontecimientos transcurridos desde el suceso (veinte años y numerosos episodios de la catastrófica historia de Colombia), no hay duda de que el autor acierta al “inventarse” un narrador intradieгético de primera persona.

En cambio, si en el momento en que le encargaron la misión de entrevistarse con el narcotraficante y político que llamaba la atención del país se hubiera escrito y publicado el trabajo, con seguridad el punto de vista habría sido el de un narrador extradieгético²⁶, más afín a la necesaria distancia que el relato soportaría (ese es el narrador, por ejemplo, de la crónica-perfil “Un Robin Hood paisa” aparecida en *Semana*). Dos décadas después, cuando por fin se escribe y publica la crónica de Hoyos, el foco de atención se ha desplazado: ya no es el narcotraficante que llama la atención del país, sino el periodista veterano que recuerda un encuentro suyo con dicho personaje en los tiempos previos a la guerra que este declaró contra el Estado.²⁷ El punto de vista temporal, elemento también muy discutido, es en este caso el pasado. Podría haberse escogido el presente, que para muchos tratadistas es el que más le conviene al género de la crónica porque le insufla fuerza y vigencia al suceso narrado, como si el mismo ocurriera frente a los ojos del lector. En este caso, sin embargo, el punto de vista en pasado produce un tono de remembranza y da la impresión —correcta— de que la historia narrada es un asunto consumado desde hace tiempo y que su fuerza radica en el impacto que en su momento produjeron las acciones del personaje a quien el autor-narrador visita en su hacienda.

El artículo de Hoyos se identifica claramente con el género de la crónica y esto hace interesante su relación con el encargo que veinte años antes le había formulado

²⁶ Narrador extradieгético es aquel que “se halla fuera de la historia principal” (Valles Calatrava et al, 2002, p. 468).

²⁷ Aunque tal vez parezca redundante, hay que enfatizar en que esta *invención* del personaje que narra la historia no acaba de ser igual en el periodismo literario que en la literatura de ficción. Debe considerarse que, en últimas, en la pieza periodística el autor y el narrador comparten casi siempre una identidad, excepción hecha de aquellas cesiones de la voz narrativa que aquí se mencionan y que más adelante se tratarán con mayor amplitud.

Enrique Santos Calderón para *El Tiempo*. En ese momento, Santos le habla al periodista de concertar una entrevista con el personaje colombiano más llamativo de la época, pero, cuando unos días más tarde lo llama para anunciarle la cancelación del encargo, habla ya de un reportaje. Esto se debe a que en el argot diario de los periodistas no hay fronteras muy marcadas entre los géneros, así que una entrevista o un reportaje no habrían sido demasiado diferentes de la crónica que finalmente —veinte años después— resultó de aquel encargo, salvo, desde luego, por la perspectiva: no es lo mismo escribir hoy sobre una vivencia que se acaba de tener que hacerlo tras un par de décadas (el título mismo, “Un fin de semana con Pablo Escobar”, identificaría por igual la vivencia, pero en 1983 a lo mejor se habría antojado cínico y habría desatado tantas controversia e indignación como “Un Robin Hood paisa”). El periodismo narrativo o literario, “considerado como nueva forma de ser del periodismo”, dice Daniel Samper Pizano (2004, p. 37), “permite superar la discusión sobre géneros, pues abarca tanto la crónica como el reportaje —en algunos casos, también la entrevista—, y propone una serie de herramientas y metas comunes a todos ellos”. Para Samper Pizano, las herramientas aludidas son las mismas de la literatura de ficción “y esas metas son las de abarcar ámbitos de la realidad más sutiles que los meros hechos desnudos: sensaciones, ambientes, introspecciones, emociones”.²⁸

En sus tratados sobre los géneros del periodismo narrativo en Colombia (una antología de reportajes, dos de crónicas, una de entrevistas y una de notas ligeras, con sus respectivas introducciones), Samper Pizano reitera la dificultad de establecer límites entre unos y otros, aunque reconoce la existencia de zonas intermedias en las que una crónica es claramente una crónica, un reportaje es claramente un reportaje, etc. En una de dichas zonas intermedias se ubica la crónica de Juan José Hoyos en *El Malpensante*. A diferencia del reportaje, que en todo caso exige la investigación exhaustiva sobre el acontecimiento relatado; de la entrevista, que en cualquiera de sus formatos privilegia el diálogo periodista-personaje; o del

²⁸ Nótese que Samper Pizano propone como géneros del periodismo literario la crónica, el reportaje y la entrevista. En esta tesis se suma además el perfil, como ya se dijo en la introducción y se ampliará en el capítulo 3.

perfil, que se centra en las características —físicas, morales, intelectuales— de dicho personaje, ciertas modalidades de la crónica admiten la confección del relato solo con los recuerdos o conocimientos previos que el autor tiene de los hechos y circunstancias de los que ha de ocuparse. La remembranza de la propia experiencia es, pues, una de las posibilidades de la crónica.

Esto es importante cuando el narrador Juan José Hoyos anuncia: “Mi reportaje nunca fue publicado y quedó convertido en unas cuantas notas apuntadas que luego perdí” (2003b, p. 27). Se sabe, en cambio, que sí conservó algunas de las fotografías que tomó, como lo dice explícitamente y lo comprueba al incluir varias de ellas en la revista. No se sabe, por otra parte, qué tantas grabaciones de audio de las que al parecer hizo durante sus dos días en compañía del narcotraficante y político se conservaron hasta la escritura de la crónica. En este sentido, respecto a algunos de los momentos del encuentro, por ejemplo el de la reunión con sus amigos periodistas en la Aldea Doradal, cuando Escobar se explaya sobre rutas de ingreso de cocaína a territorio de Estados Unidos, especifica que “por supuesto, no hubo grabadoras ni libretas de apuntes” (p. 23). Así, es claro que Hoyos se vale de su memoria, sin el apoyo de apuntes o grabaciones, para reconstruir algunos de los diálogos que veinte años más tarde registra en la crónica. Daniel Samper Pizano, que tanto insiste en que cada dato del escrito periodístico debe ser fidedigno, explica la licitud de construir diálogos de esta forma en el género narrativo, incluso si no se hacen con las palabras precisas que los personajes utilizaron, siempre y cuando correspondan estrictamente a la realidad. Advierte, eso sí, contra la tentación de inventar en vez de reconstruir diálogos o situaciones (comunicación personal, noviembre 26 de 2019):

Con [Gay] Talese, considero que incluso aquello que pensaba un personaje en determinado momento, por más probable que sea, solo vale si el personaje lo ha dicho. Suponemos que si comentó al periodista que “fue entonces cuando gané el premio de la lotería” parecería obvio que se consideraba feliz. Pero quiero que lo confiese el personaje. Defiendo la libertad de traspasar a formato de diálogo lo que el personaje ha dicho romanceado, y liberarlo de errores obvios que se cometen en

el lenguaje oral y es justo enmendar en el escrito: balbuceos, anacolutos, faltas de concordancia comprensibles... Me refiero a que, si el personaje comenta al periodista que "encontré a María y nos saludamos cariñosamente, pero entonces llegó Pedro y nos interrumpió", es válido que, como recurso dramático, ese comentario se escriba así:

—¡Qué alegría verte! —me dijo María.

—Eso mismo te digo yo —le respondí.

Seguimos conversando hasta cuando apareció Pedro.

—Perdonen los interrumpo —dijo—, pero debo hablarles.

Yendo al primer capítulo de *Escribiendo historias* (2003a, pp. 3-31), Juan José Hoyos establece una diferenciación entre dos grandes vertientes del lenguaje periodístico: el estilo informativo y el narrativo. El segundo es el que se utiliza precisamente en los géneros más cercanos a la literatura: crónica, reportaje, entrevista y perfil. El autor señala siete elementos como los básicos de dicho estilo, los mismos que también están presentes en un relato literario de ficción: tiempo, tensión, clímax, personajes, espacio, construcción de escenas y voz narrativa. Todos ellos se reducen a simples datos en el estilo informativo, pero en cambio en el narrativo se amplían y en conjunto hacen la urdimbre de la historia.

Esto, porque en el periodismo narrativo, igual que en la literatura de ficción, los datos, siempre fundamentales, no valen por sí mismos. Necesitan de toda esa batería de elementos que incluye descripciones, puestas en escena, diálogos y cualesquier otros recursos que contribuyan a la valoración estética o a la desautomatización del lenguaje; en suma, al disfrute del lector. Es en este aspecto que el periodismo adquiere las dimensiones de relato literario.

Imagen 2



Páginas 20 y 21 de *El Malpensante* 44.

Las fotografías tomadas por Juan José Hoyos durante su visita a la hacienda Nápoles muestran a algunos de los políticos que frecuentaban a Pablo Escobar.

1.2.3. Diálogos, verdad y escenas

Los diálogos como mecanismo dramático son importantes en el periodismo narrativo porque ayudan a caracterizar a los personajes, construir escenas, ralentizar la acción en pro de atraer la atención del lector hacia determinados elementos o situaciones y agregar verosimilitud a la historia. Hoyos indica (2003a, pp. 13-14) que este es “un procedimiento más propio de los relatos de ficción que de las noticias”, ya que en estas últimas las intervenciones orales de los sujetos se reducen a citas puntuales. En “Un fin de semana con Pablo Escobar” abundan los diálogos en que el narrador intercambia conceptos con su anfitrión, con uno de sus ayudantes o con alguno de sus invitados.

Los diálogos tienen la doble finalidad de presentar a los personajes y de brindar información adicional al lector. Así, por ejemplo, en el pasaje en que el periodista ingresa por primera vez a la hacienda Nápoles y descubre entre las muchas curiosidades de aquel lugar un automóvil de los años treinta baleado y exhibido en

un pedestal, mediante un intercambio dialógico entre él y el guardaespaldas “con cara de asesino” este le dice que dicho automóvil era el de Bonnie and Clyde (pronunciado y escrito así, Bonnie and Clyde, como no cayendo en la cuenta de que se trata de dos personas distintas y no de una sola enunciada en inglés), que Escobar adquirió en Estados Unidos y trajo a su hacienda (p. 21). Dos páginas más adelante, el propio Pablo Escobar aclara una de las leyendas que lo signan:

—Eso es pura mierda que habla la gente. Ese es un carro viejo que me conseguí en una chatarrería de Medellín. Otros dicen que era de Al Capone...

—¿Y los tiros?

—Yo mismo se los pegué con una subametralladora (p. 23).

De paso, esta anécdota sirve para ilustrar una de las dificultades de la reconstrucción periodística de una historia: la frágil o amañada memoria de las fuentes, inconveniente que en la literatura de ficción se subsana con la imaginación del autor. En el caso del carro baleado de Bonnie and Clyde, ¿cuál testimonio es más fidedigno, el del ayudante que propala la leyenda o el del capo que en apariencia la aclara, pero que también podría estar tratando de manipular la historia a favor de dicha leyenda o que, en efecto, pretende arrojar luz sobre uno de los rasgos más coloridos del personaje público en que ya se ha convertido?

Por otra parte, la construcción de escenas, o narración escena por escena, es un recurso que los autores emplean casi desde el origen mismo de la crónica, pero que se normalizó especialmente con los Nuevos Periodistas estadounidenses. Daniel Samper Pizano y Juan José Hoyos ven en este recurso la influencia del cine y el teatro²⁹. Las escenas persiguen el efecto de hacer que el lector *presencie* la historia como si en vez de leerla estuviera inmerso en ella y fuera su testigo. Además del diálogo, están al servicio de la escenificación recursos como la descripción. En “Un fin de semana con Pablo Escobar” los diálogos, las descripciones y otras formas de

²⁹ Hijos ambos, géneros, de la literatura, al menos en la medida en que los dos requieren una base escrita: el guion el primero, la dramaturgia el segundo.

escenificación se suceden como una especie de relojes de arena (una escena, un punto de enlace, otra escena) desde el inicio del relato *in media res*:

Era un sábado de enero de 1983 y hacía calor. En el aire se sentía la humedad de la brisa que venía del río Magdalena. Alrededor de la casa, situada en el centro de la hacienda, había muchos árboles cuyas hojas de color verde oscuro se movían con el viento. De pronto, cuando la luz del sol empezó a desvanecerse, centenares de aves blancas comenzaron a llegar volando por el cielo azul, y caminando por la tierra oscura, y una tras otra, se fueron posando sobre las ramas de los árboles como obedeciendo a un designio desconocido [...]

—A usted le puede parecer muy fácil —dijo Pablo Escobar, contemplando las aves posadas en silencio sobre las ramas de los árboles. Luego agregó mirando el paisaje, como si fuera el mismo dios—: No se imagina lo verraco que fue subir esos animales todos los días hasta los árboles para que se acostumbraran a dormir así (Hoyos, 2003b, p. 16).

Y, como sucede en el periodismo y en la literatura, la imagen narrada en este inicio no es casual. Tiene un propósito: trazar varios de los rasgos más característicos del personaje, como son su poder de decisión y su férrea voluntad, mismos que lo llevan a estar dispuesto a doblegar hasta a la naturaleza con tal de lograr que el mundo se parezca más a como él lo desea. Con esta escena tan caracterizadora, en la que aparte de la imagen de las aves exóticas regresando a un hogar que les fue impuesto por el hombre se informa al lector del reciente posicionamiento de Escobar en el imaginario del país, de su atracción por las carreras de automóviles y su preferencia por los productos de origen nacional, la narración ubica al lector en el centro del personaje: sus gustos, sus ambiciones, el lugar que ha construido a la medida de su naciente imperio. El relato puede enseguida (una página después) devolverse hasta el comienzo de su acción narrativa y ubicar al lector en el momento en que el director de la edición dominical ordena al corresponsal entrevistar a Escobar.

La narración avanza entre puntos de tensión, que sostienen el interés del lector, y algunos momentos de clímax que lo empujan hacia adelante en la trama. De los primeros pueden mencionarse la desaparición del pequeño hijo del periodista y su pronto hallazgo en brazos del guardaespaldas “con cara de asesino” (p. 19) y el encuentro con los congresistas que visitan al narcotraficante del que son socios (p. 26). De los segundos, la aparición de Escobar tras la llegada del periodista y su comitiva (esposa e hijo, grupo de guardaespaldas enviados a recogerlos) a Nápoles (p. 21) o el regreso de Escobar y el periodista a la hacienda luego de una noche de conversación y licor en la Aldea Doradal, que se cierra con el periodista quitándole los zapatos al guardaespaldas de la cara de asesino, que se ha emborrachado con ellos (páginas atrás, el mismo personaje declara que si “el patrón” le siente olor a aguardiente lo manda a matar) y a quien el capo y el periodista llevan hasta la cama (p. 24).

Igual que la escena inicial, ningún elemento está puesto en la narración sin un propósito. Cada detalle, incluso aquellos que podrían parecer al servicio del ego del periodista-narrador, cumple la función de mostrarle al lector los dispares rasgos de una personalidad que tan pronto se muestra amante de la naturaleza como mueve su fortuna —conseguida por medios ilícitos que, al menos a su interlocutor, no se esfuerza por ocultar— y su capacidad de corrupción para granjearse una curul en el Congreso y tratar de modificar el tratado de extradición.³⁰

Cuando Juan José Hoyos hizo la inmersión en su historia, Pablo Escobar aún no era Pablo, a secas, pero faltaba poco para ello y la historia se tornaría más extravagante de lo que ya era. Cuando por fin escribió y publicó la crónica, el periodista contribuyó a esclarecer la leyenda de un personaje que fascinaba al público y había estremecido con su vida y con su muerte (1949-1993) los destinos del país. Su método para lograrlo fue escribir un relato de connotaciones literarias. Dar cuenta del drama a la manera de los grandes escritores.

³⁰ Cosa que a la larga consiguió: la extradición de ciudadanos colombianos fue prohibida unos años y muchos muertos más tarde por la Constitución de 1991, aunque una reforma constitucional la restableció tras la muerte de Pablo Escobar.

1.3. GÉNEROS Y CUALIDAD MEDULAR DE LA LITERATURA

Cada uno por su lado, Wellek y Warren, Todorov y Mijaíl Bajtín abordan en sus tratados el problema de los géneros literarios, coincidiendo en lo fundamental entre ellos y con Mukařovský.

Todorov se refiere a la literatura como “el género último” (1996 [1978], p. 15) y cuestiona cualquier clasificación de géneros. Tarea en la que, por cierto, no es un iniciador ni pretende fungir como tal. El teórico búlgaro-francés se fundamenta en autores como Maurice Blanchot, a quien menciona como el primero que se atrevió, no a negar de tajo la existencia de los géneros, sino a proponer su desaparición en pro de la literatura misma como un todo. “Sería incluso un signo de auténtica modernidad en un escritor no obedecer más a la diferencia entre los géneros”, sentencia (p. 47).

Todorov, pues, estimula el llamado a la desobediencia frente a esas fronteras internas que son en últimas los géneros dentro del ámbito literario, pero reconoce la existencia de los mismos y propone, más bien, una especie de sucesión entre los del pasado y los del presente, indicando de paso que cada época y cada sociedad disponen de su propio sistema de géneros (p. 54): “No se habla más de poesía y prosa, testimonio y ficción, sino de novela y relato, lo narrativo y lo discursivo, diálogo y diario” (p. 49).

Yendo hacia atrás en la reflexión, hacia la pregunta misma por el ser de los géneros, critica, por considerarla tautológica, la definición más elemental de ellos como “clases de textos” (p. 51). Se expaya en un análisis que puede sintetizarse en el siguiente párrafo:

Los géneros son entonces unidades que pueden ser descritas desde dos puntos de vista diferentes: el de la observación empírica y el del análisis abstracto. Dentro de

una sociedad se institucionaliza el constante recurrir de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación a la norma que constituye esta codificación. Un género, literario o no literario, no es otra cosa que esta codificación de las propiedades discursivas” (p. 52).

El análisis anterior puede identificarse en esta conclusión: “[...] no hay un abismo entre la literatura y lo que no es literatura [...] los géneros literarios encuentran su origen, simplemente, en el discurso humano” (p. 62).

En este punto no deja de ser pertinente examinar un par de argumentos que desde otra orilla de la teoría literaria expone Mijaíl Bajtín. El teórico ruso se refiere al uso de la lengua, por parte de las comunidades humanas, a través de enunciados que pueden ser orales o escritos. A estos enunciados les confiere la denominación de *géneros discursivos*: tipos de enunciados que se producen con gran riqueza y heterogeneidad en cada esfera del uso de la lengua (1982 [1976], p. 248). Bajtín propone, entonces, la división de los géneros discursivos entre primarios y secundarios, simples los unos y complejos los otros. Los primarios corresponden a los modos de la comunicación básica entre individuos, verbigracia el diálogo cotidiano, en tanto los secundarios, que pueden englobar a aquellos, se producen esencialmente en la esfera de la comunicación escrita. A ellos corresponden, en nivel similar de jerarquía, los géneros de la literatura y los del periodismo (p. 250): esta es la manera en que Bajtín hermana a las dos disciplinas, sin poner a una en condición de servidumbre respecto de la otra, aunque, sin mencionar al periodismo, dice que los géneros de la literatura son, de los secundarios, los más productivos en cuanto al estilo: “En ellos, un estilo individual forma parte del propósito mismo del enunciado; es una de las finalidades principales de este” (p. 251).³¹ También ubica a los géneros periodísticos, en paridad con los literarios, en la “penetración de la lengua literaria [...]”, de los nuevos procedimientos genéricos para estructurar una totalidad discursiva” (p. 254).

³¹ No es casual la mención del estilo, puesto que las dos categorías, estilo y género, coexisten en la propuesta bajtiniana: “Donde existe un estilo, existe un género” (p. 254).

Por su parte, Wellek y Warren hacen una extensa cronología de la evolución del concepto de géneros propios de la literatura. Se refieren, por ejemplo, a géneros mixtos como el drama, en el que el texto escrito requiere el complemento de los actores, director y personal técnico que lo pongan en escena (1985 [1948], pp. 274-275). Idea interesante, la de los géneros mixtos, por cuanto se ve reflejada en manifestaciones homólogas de la actualidad como el guion cinematográfico o el libreto televisivo, también necesitados de la acción de actores, directores, productores y personal técnico para completarse. Cabría preguntar: ¿puede considerarse el periodismo un género literario mixto? Puede, claro. Mixto y multimodal. En su manifestación escrita, requiere como mínimo de un profesional de la información, además de un equipo de trabajo del que forman parte fotógrafos y/o ilustradores, editores y diseñadores gráficos. En medios como la televisión, la radio o la internet, este equipo se amplía, al grado de que quizá podría postularse el término ‘géneros colectivos’ para aquellos que, como el pódcast, requieren la concurrencia de diversos profesionales.

Como Todorov después, y como Bajtín antes, Wellek y Warren mencionan la constante ampliación o transformación de los géneros en lugar de la muerte que algunos estudiosos les sentenciaban en la transición de los siglos XIX a XX: “En el siglo XIX y en el nuestro, el término “género” presenta la misma dificultad que el de “periodo”: tenemos conciencia de los rápidos cambios que se producen en la moda literaria: una nueva generación literaria cada diez años, más que cada cincuenta” (pp. 278-279).

La transición de los siglos XX a XXI no ha hecho más que dejar sin razones a quienes anuncian la muerte de algunos de los géneros, de la literatura misma o hasta del libro de papel como principal vehículo de las manifestaciones literarias.³²

³² Otro asunto es el concerniente a las manifestaciones del periodismo escrito, incluyendo el literario, que cada vez contemplan con mayor rigor la desaparición del soporte impreso en pro del digital. Muchos medios de comunicación han surgido durante los últimos años en la virtualidad y le dan al periodismo literario nuevos alcances.

La discusión sobre los géneros, en consecuencia, no ha hecho más que continuar y enriquecerse con el constante surgimiento de nuevas tecnologías para el soporte y transmisión de información.

Hablando sobre distintas manifestaciones de los géneros literarios narrativos, Wellek y Warren mencionan algunas características que, vistas en detalle, también están presentes en la narración periodística: asunto o temática limitada y continua, artificios descriptivo-accesorios y narrativos, voluntad artística y empeño estético (pp. 279-280). Aunque no niegan su posible condición de instrumento para la presencia y transmisión de ideas éticas y sociales (p. 287), entre otras posibilidades, recalcan que en la literatura priman la función y el valor estéticos (p. 288), con lo que sus ideas sobre el hecho literario se emparentan con las del Círculo Lingüístico de Praga. Resaltan, además, el carácter “placentero e interesante” que desde Kant se le reconoce a la experiencia estética (p. 290) expresada en la obra de arte en general: a estas alturas, discusiones de por medio, está clara la participación de la literatura en el grupo de las expresiones artísticas. Los autores de *Teoría literaria* exponen la que consideran cualidad medular de la literatura, una característica que podría poner en problemas llamados como los de García Márquez a considerar al periodismo como una manifestación o género de la literatura: la ficción. “Las manifestaciones hechas en una novela, en una poesía o en un drama no son literalmente ciertas; no son proposiciones lógicas”, comentan (p. 31).

Ya antes se había comentado que los mismos autores admitían la consideración de literatura a algunas “formas de transición” análogas al periodismo. Entre tanto, Todorov pareciera estar de acuerdo con el postulado que excluye al periodismo de las formas literarias: “La literatura es una ficción”, dice, y remata: “Esta es la primera definición estructural” (1996 [1978], p. 14). Sin embargo, líneas más abajo abre la puerta para que desde los estudios literarios se contemple la literariedad de manifestaciones escritas como el periodismo, al preguntar si no se estará sustituyendo la definición de literatura por una de sus consecuencias y apuntar:

Nada impide que una historia que relate un hecho real sea percibida de manera literaria; no hay que cambiar nada en su composición, sino decirse simplemente que uno no se interesa en su verdad y que uno la lee “como” si fuera literatura. Uno puede imponer una lectura “literaria” a cualquier texto: la cuestión de la verdad no será propuesta “porque” el texto es “literario” (p. 14).

Todorov, como Wellek y Warren, y en cierta medida Bajtín, “certifica” que las propiedades literarias se encuentran también por fuera de la literatura y enumera una serie de ejemplos, entre los que incluye al reportaje periodístico (p. 22). Reconoce la imposibilidad de encontrar un denominador común en todas las producciones literarias, salvo “la utilización del lenguaje” (p. 23). El lenguaje literario de Wellek y Warren, que está presente en ciertas manifestaciones del periodismo.

En este punto es factible empatar con las ideas del argentino Damián Fernández Pedemonte, para quien el periodismo narrativo o literario constituye la forma más adecuada en que el discurso periodístico puede dar cuenta de las acciones humanas (2001, p. 99). Esta facultad, claro, lo emparenta una vez más con la literatura. Fernández Pedemonte hace énfasis también en el factor estético:

En relación con los textos literarios existe una lectura informativa, la de aquellos que extraen de los textos asuntos que les resultarán de alguna manera útiles, que se detienen en los datos, en el argumento, en la historia; y una lectura estética, la de aquellos que buscan compartir una experiencia y se detienen en la forma, en el relato (p. 108).

Tiene sentido cerrar este apartado diciendo que los teóricos de los estudios literarios ven en la literatura un lenguaje que se aproxima a la verdad a través de la simulación con componentes estéticos de la realidad. La noción de verdad que esto conlleva puede relacionarse o no con el carácter ficcional del texto literario, tanto como con el no ficcional del texto periodístico. Y aquí es pertinente, también, observar otro caso procedente del corpus de *El Malpensante*. Un doble artículo en el que las autoras narran sendas historias a partir de una misma experiencia real, verdadera,

la asistencia a una exposición sobre el conflicto armado colombiano, y exploran sin notarlo los límites entre periodismo y literatura.

1.4. ANÁLISIS DE CASO: “TIEMPOS DE PAZ (Y GUERRA)”

Yolanda Reyes y María Antonia García de la Torre. *El Malpensante* 49, septiembre 16 a octubre 31 de 2003

El artículo “Tiempos de paz (y guerra)” presenta dos crónicas distintas sobre la visita a una misma exposición, *Tiempos de paz*, que, entre el 14 de agosto y el 2 de noviembre de 2003, estuvo exhibida en el Museo Nacional en Bogotá. ¿Qué le confiere al tema, que se antoja tan de coyuntura como una noticia (una exposición en un museo en un periodo de un año cualquiera), la permanencia suficiente para que sea viable su análisis en un corpus en definitiva literario? Eso, precisamente: su carácter literario. La narración que de él hacen dos escritoras.

Describe una ficha técnica publicada en la página del Museo:

Tiempos de paz busca contribuir al conocimiento y a la discusión de los procesos de diálogo que nos han permitido, en diversos momentos de la historia del país, dirimir conflictos y procesar diferencias; evidenciar que como sociedad hemos construido tiempos de paz y ayudar, a la luz de experiencias pasadas, a la búsqueda de soluciones para el actual conflicto armado y a la aclimatación entre los ciudadanos del diálogo y la concertación.

Esta exposición representa, según María Antonia García de la Torre, una de las visitantes-narradoras, “los momentos en los que este país trató de llegar a la paz” (Reyes y García, 2003, p. 23). Como ya se dijo arriba, son dos las visitas que se narran en el artículo; en ambas, el hilo conductor es la exposición referida, los diferentes formatos por medio de los que se presentan los seis procesos de paz que

tuvieron lugar en el siglo XX.³³ El relato de ambas visitas constituye a su vez dos crónicas. La primera de ellas es “Instantánea para un álbum familiar”, escrita por la periodista colombiana Yolanda Reyes, quien, además de ejercer la escritura de ficción y de no ficción, se ha dedicado al fomento de la lectura, siendo una de las fundadoras del Proyecto Espantapájaros, pionero en el fomento de lectura desde la primera infancia en Colombia. La segunda crónica se titula “Historia con fantasma” y su autora, María Antonia García de la Torre, también colombiana, es periodista y al mismo tiempo ha sido docente universitaria de literatura española.

Imagen 3



La edición 49 de *El Malpensante* presenta una de las raras ocasiones en que un artículo está constituido por dos crónicas de autoras distintas.

La relación de ambas autoras con la literatura imprime en sus crónicas aspectos narrativos que difuminan el límite entre lo estrictamente informativo y lo literario. Vale la pena traer a cuento una cita de la periodista ecuatoriana Sofía Tinajero

³³ En la exposición estos seis momentos están divididos de la siguiente manera: I. La paz inicia el siglo: los tratados de Neerlandia, Wisconsin y Chinácota [1902]; II. Fronteras de la guerra y de la paz [1932-1934]; III. La paz frustrada [1953]; IV. Paz y acuerdos políticos [1956-1957]; V. Belisario Betancur y "la prisa por la paz" [1982-1986]; VI. La paz de finales del siglo XX: avances y retrocesos [1986-1994].

Romero: “El periodismo es la narración de historias que se construyen a partir de realidades y versiones” (2021, p. 14). Esto último adquiere una mayor complejidad en el caso de la crónica, pues en ella “la interpretación y la información son dos componentes inseparables, juntas forman su esencia” (Yanes Mesa, 2006, p. 8). No sorprende entonces que en “Instantánea para un álbum familiar” la también novelista Yolanda Reyes inicie el discurso con una metáfora, la del propio repositorio fotográfico de su familia, que es, al mismo tiempo, una evocación de sus recuerdos de infancia y de los personajes que la habitaron: “Hay una foto en mi álbum —y esta es la manera más obvia para comenzar— porque mucha gente tiene fotos así, de cuatro generaciones. Yo soy la niña [...]” (Reyes y García, 2003, p. 16).

La narradora, acompañada por sus hijos, conduce al lector por la sala donde se halla la exhibición. Las piezas expositivas suscitan conversaciones entre la madre y los hijos; la narración presenta esas conversaciones y, al mismo tiempo, enumera, usando la figura de la colección de fotos familiar, las evocaciones que tienen lugar en la narradora; es decir, la narración cambia constantemente de enfoque. Por un lado, muestra aquello que se aprecia en la sala y, por otro lado, se traslada a la mente de la narradora.³⁴

Esa evocación del álbum familiar se convierte en el modo en el que Reyes presenta sus impresiones sobre la exposición; pasado y presente entablan un diálogo del que emergen diferentes personajes: abuelos, tíos, primos y, sobre todo, sus reflexiones a propósito de la paz en Colombia: “La guerra ha ido por un lado y la paz, expresada en diálogos, acuerdos y tratados, ha caminado por otro. [...] Entre la realidad y el deseo, entre el decreto y los hechos, queda un pedazo sin nombre que no alcanzó a caber en las fotos” (p. 20).

³⁴ Estos enfoques narrativos han sido descritos por el escritor y crítico argentino Enrique Anderson Imbert como externo objetivo e interno subjetivo y dan cuenta de una voz protagonista que se mueve entre lo que ve y lo que piensa y con ello dota de gran dinamismo al texto: esto es, otra virtud del lenguaje literario presente en el periodístico. Para entender mejor la tipología de narradores propuesta por Anderson Imbert, es recomendable consultar su libro *Teoría y técnica del cuento*, en especial los capítulos 5 a 9, dedicados a la figura del narrador y a la clasificación de los puntos de vista (1999 [1979], pp. 41-88).

El pedazo sin nombre al que se refiere Yolanda Reyes tiene ver con un episodio de infancia en la casa de su abuela, donde el contacto con los hijos de los empleados —esa gente, como se les nombra en el ámbito cotidiano de la familia— le proporciona por primera vez la intuición de que *el otro*, es decir, los individuos que son diferentes a uno mismo, a veces resultan temibles. A partir de esta anécdota, Reyes interpreta la guerra y los fallidos intentos de paz en Colombia como una interacción constante entre sujetos que resultan temibles los unos a los otros, “y así sucesivamente, el que gana impone un orden en el que no caben los otros. Y los otros se lo cobran. Y vuelve a alternarse el ritmo: guerra y paz y paz y guerra” (p. 20). Por otro lado, los hijos de la narradora, convertidos por efecto de la narración en actantes de la historia relatada (o sea, ficcionalizados: traspuestos, por vía de la palabra, desde la realidad hasta un texto escrito)³⁵, hacen las veces de personajes útiles para el propósito de desarrollar diálogos que le aportan matices a la interpretación que la autora quiere transmitir. Aun cuando abandonan juntos la exposición, permanece en el relato, de manera performativa, la relación con aquellas piezas que quedaron atrás: “Ahora soy la mamá de la foto e invito a comer helados. Atravesamos las calles y cruzamos más infiernos que no salen en el álbum” (p. 22). Y sugiere al lector la evocación de las propias imágenes paralelas a la guerra y la paz.

Por su parte, en “Historia con fantasma” María Antonia García de la Torre presenta de manera más breve sus impresiones de este material expositivo; también ella recurre a la infancia para pensar en lo que significa la paz y, sobre todo, la guerra:

Todos mis recuerdos de infancia tienen que ver, de una forma u otra, con conversaciones desmoralizantes de mis padres al ver con impotencia una tierra

³⁵ En esencia, la palabra “actante” denomina a cada uno de los personajes que intervienen en la historia, desde el narrador hasta el narratario, pasando por los héroes y demás involucrados en ella. Al definir con amplitud esta categoría, Valles Calatrava et al la sintetizan así: “Concepto teórico y operativo creado por A. J. Greimas (*Semántica estructural*, 1966) que puede definirse como aquellas «clases de actores, papeles funcionales o sintácticos, que desempeñan distintas entidades —entre ellas algunos personajes— en el nivel de la historia de cada relato» (Valles et al, 2002, p. 266).

segregada. [...] Hasta donde llega mi memoria guardo un registro de relatos en los que abundan las balas, los tiros de mortero y los brazos a medio enterrar bajo la sombra de algún sauce. Desde pequeños estamos entrenados para habitar un país maltrecho (p. 22).

Al recorrer la sala, García de la Torre piensa en su amigo italiano Raoul, que estaba acostumbrado a pensar en el conflicto armado de Colombia como una diversión extrema a la que había que asomarse, *vediamo se trovo qualche guerrigliero*³⁶, sin comprender las implicaciones humanitarias, sociales y políticas de un conflicto que ha asolado al país desde los inicios de su historia republicana. Dice la narradora: “Se me ocurrió que, de haber estado acá, lo habría llevado a esa exposición para que se hiciera una idea más real, más cercana, de este país” (p. 23). La figura de Raoul aparece como un personaje anecdótico del que, al igual que hace Yolanda Reyes con sus hijos, María Antonia García de la Torre se sirve para desplegar una interpretación de lo que para ella suponen realmente la guerra y la paz presentadas en la exposición.

También al igual que Reyes, García de la Torre halla una contradicción entre lo que intenta mostrar cada una de las piezas expositivas y su propia experiencia: “Si bien el objetivo de la exposición es mostrar seis acercamientos del Estado a niveles elementales de gobernabilidad y soberanía nacional, allí de paz no hay sino el título. Nada más. Todo el resto es guerra” (p. 23). Recorrer esta exposición no es una experiencia grata para la autora, en especial porque le da la impresión de que está diseñada dejando fuera buena parte del contexto necesario para comprender esa compleja interacción entre los distintos actores que han hecho parte del conflicto en Colombia. En su concepto, sin tener eso presente es difícil hablar de paz.

La paz es algo intangible, afirma, “una especie de fantasma que recorre la exposición. Y contra lo que dicen las novelas, no verlo me ha causado más susto que verlo” (p. 24). También en el uso del lenguaje que hace García de la Torre es

³⁶ “Veamos si encuentro algún guerrillero”.

posible advertir una función evocativa más cercana a lo metafórico y, por ende, se halla inmerso en los terrenos de la literatura de no ficción. Aquí, pues, el periodismo narrativo cumple la función instrumental de informar mientras cumple también la función estética de narrar bellamente el acontecimiento. Tal vez así sea la paz (y la guerra) —podría pensar el lector—, una experiencia que solo se pueda transmitir con las propias impresiones íntimas.

1.5. DIMENSIÓN ESTÉTICA DEL PERIODISMO

En un contexto más amplio, el libro de Albert Chillón *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación* (2014) es quizás el más importante referente escrito en castellano para comprender el fenómeno global del periodismo literario. Chillón hace un complejo estudio sobre las relaciones entre la narración periodística y la narración literaria, denominándolas, respectivamente, ‘escritura facticia’ y ‘escritura ficticia’ (p. 408), y se pasea por todos los conceptos teóricos necesarios para fundamentar y comprender dicha relación. Entre los géneros narrativos de no ficción que se suman a la extensa lista de influencias y relaciones de parentesco del periodismo literario, menciona el dietario, el relato de viajes, el ensayo, la prosa de costumbres, el memorialismo, la biografía y sus variantes (autobiografía, memorias, confesiones) y el epistolario (p. 186). Dedicar además un apartado significativo a lo que denomina, en plural, *Nuevos periodismos latinoamericanos* (en paralelo con el estadounidense) y, dentro de estos, a la figura cardinal de Gabriel García Márquez.³⁷ Asunto fundamental para comprender los antecedentes del fenómeno aquí abordado.

³⁷ En el capítulo “Los nuevos periodismos latinoamericanos” (título que acata la diversidad de culturas y tratamientos representados en los escritores del continente), Chillón solo menciona a dos colombianos: García Márquez, sobre quien, como ya se dijo, elabora un pormenorizado estudio, y Juan José Hoyos, a quien destaca como narrador por su compilación de crónicas y reportajes *Sentir que es un soplo la vida* (1994) y por su “loable labor académica acerca de los vínculos entre literatura y periodismo” (Chillón, 2014, p. 407). Esto no significa en absoluto que en Colombia el fenómeno se agote en esos dos autores, como bien lo demuestra el nutrido número de nombres que confluyen en la revista *El Malpensante*.

Mucho se ha discutido sobre la calidad literaria del oficio periodístico y muy especialmente de su expresión escrita, sobre todo desde cuando en los años sesenta del siglo XX aquel grupo de periodistas-escriitores estadounidenses, agrupados bajo la denominación *Nuevo Periodismo*, se dieron al trabajo periodístico/literario de gran envergadura. Dicho trabajo, explica Albert Chillón, se manifestó especialmente en la investigación, escritura y publicación de artículos extensos cuya característica principal era la confluencia de la investigación rigurosa del periodismo y la escritura con ambiciones estéticas de la literatura. Tom Wolfe (1930-2018), uno de los pilares del movimiento —si es que tal cosa hubo— y el primero que se decidió a hacer un estudio y una antología del mismo, afirmaba que la llegada de los nuevos periodistas produjo un remezón de tal envergadura en la literatura, al menos en la estadounidense, que de hecho puso en peligro el sitio de privilegio que ocupaba la novela entre los géneros literarios para ubicar en su lugar al reportaje (Wolfe, 2018 [1973], p. 9). Sobre este género, declara, además: “La resolución elegante de un reportaje era algo que nadie sabía cómo tomar, ya que nadie estaba habituado a considerar que el reportaje tuviera una dimensión estética” (p. 21).

A pesar de lo anterior, no se debe pensar en el Nuevo Periodismo como un movimiento o una escuela periodística y, menos aún, literaria. Explica Chillón (2014, p. 297) que el Nuevo Periodismo careció de manifiestos programáticos y de voluntad de cohesión, y que entre sus representantes lo que hubo fue una coincidencia de rasgos esenciales en sus formas de trabajar. Tres de sus figuras más reconocidas, en realidad bastante diferentes en el estilo de su producción y en la concepción del relato periodístico y literario, bastan para dar cuenta de las dimensiones del fenómeno: Truman Capote (1924-1984), Gay Talese (n. 1932) y el ya mencionado Tom Wolfe.

Mucho menos debe pensarse que la relación entre el periodismo y la literatura se inició con los Nuevos Periodistas. Norman Sims (1996 [1984]) sostiene que el Nuevo Periodismo es apenas una rama del periodismo literario, o uno de los múltiples

nombres con que este se puede denominar, e informa que antes y después de Wolfe y sus compañeros de generación numerosos periodistas estaban trabajando con los mismos elementos: voz, inmersión, exactitud y simbolismo.³⁸ Sims critica que otros pensadores del oficio periodístico conciban el fenómeno como “un híbrido, que combina las técnicas del novelista con los hechos que reúne el reportero”, y señala: “Puede ser así. Pero las películas combinan la grabación de la voz con la fotografía, y sin embargo este híbrido merece un nombre” (pp. 12-13). Y, como ya se dijo, entre los muchos nombres posibles —uno de ellos, sí, Nuevo Periodismo— prefiere, porque engloba todas las posibilidades, el de Periodismo Literario.

Cualquier estudioso del tema pronto se percatará de que las virtudes mencionadas por Wolfe, Sims y Chillón no son exclusivas del Nuevo Periodismo ni empezaron a hacerse presentes en la escritura periodística cuando dicho ‘grupo’ se hizo famoso. No es sino mirar hacia el mismo país para notar que ya a comienzos del siglo XX estaba allí en plena producción una pléyade de periodistas-escritores del tamaño de John Reed, Ambrose Bierce, Djuna Barnes y John Dos Passos, entre muchos otros. El fenómeno prosiguió, claro, en las generaciones posteriores a la de Wolfe y sus colegas. El mismo Sims recoge en su libro el trabajo de unos cuantos periodistas literarios de la generación siguiente, en tanto que, casi cuatro décadas después, una nueva antología, esta vez preparada por Alma Guillermoprieto (2022) y pasando el foco del reportaje a la crónica, reúne no “a los quince mayores narradores de no ficción de nuestros tiempos: no existe ese criterio ya, ni ante la inmensidad del panorama de la crónica actual habría cómo escogerlos” (p. 13), sino a un grupo de narradores representativos de las generaciones más recientes que se amoldan a estos criterios: “Que hablen de temas nuevos, o que hablen de temas eternos con un enfoque y estilo nuevos, o que, en algunos casos, simplemente hayan logrado prodigios de reportería, ciñéndose a las normas clásicas, en condiciones de gran dificultad”.

³⁸ Tom Wolfe les da a estos elementos el nombre de ‘procedimientos’: narración escena por escena, registro total de los diálogos, uso especial del punto de vista en tercera persona y relación de detalles simbólicos (pp. 50-52).

Lo anterior, si se pone el foco en esa cantera inagotable de buen periodismo narrativo que es la cultura estadounidense. El fenómeno, por supuesto, no se agota allí. Planteamientos como los de Wolfe, Sims y Guillermprieto pueden hacerse si la mira se desplaza hacia el sur, hacia el periodismo practicado en países como Colombia, y hacia el pasado de los mismos. Es posible rastrear expresiones de lo que hoy en día se denomina periodismo literario hasta los propios orígenes de nuestras naciones, a través de géneros como los Informes y las Crónicas de Indias. A este respecto, Daniel Samper Pizano anota que aquellos primeros informes sobre el descubrimiento y conquista de América por parte de los funcionarios españoles carecieron del lenguaje engolado de los posteriores funcionarios públicos y más bien se redactaron en estilo sencillo “y, en algunos casos, emocionados y emocionantes” (2003, p. 22). Esos informes dieron paso a la crónica escrita en un lenguaje que muchas veces se aproximó al de la literatura y que remplazó a la épica de los siglos anteriores. A los funcionarios españoles con su visión colonialista de la historia, Juan José Hoyos suma como precursores “los poetas y narradores de los pueblos indígenas y los misioneros que recogieron su tradición oral y salvaron algunos de sus códices, escritos en pieles de venado y cortezas de árboles” (2009, p. 32).

Ahondando en los orígenes del periodismo y de su relación con las formas expresivas propias de la literatura, se puede fijar la atención específicamente en un acontecimiento: el inicio de la modernidad. Muchos ubican su punto de largada en el desarrollo de la imprenta de tipos móviles de Gutenberg y el desembarco europeo en América, ambos hechos ocurridos en la segunda mitad del siglo XV, así como en la Reforma Protestante en el siglo XVI. Estos acontecimientos posibilitaron también el surgimiento de la prensa escrita. Dicho de otro modo, la consolidación del periodismo es uno de los signos de la modernidad.³⁹ Consolidación que es

³⁹ Pensadores como Hannah Arendt (1906-1975) consideran que el inicio de la modernidad estuvo más ligado al invento del telescopio por Galileo en 1609 que al de la imprenta de Gutenberg un siglo y medio antes. En todo caso ubicada en la perspectiva europea de la historia, Arendt se aviene a aceptar el aporte que a dicho inicio hicieron hitos como el “descubrimiento” de América y la Reforma de Lutero (2012 [1958], p. 277).

consecuencia de la del impreso en general y tiene hondas repercusiones en el desarrollo de esa nueva época de la historia humana, y que se produjo de manera paulatina: los primeros periódicos se crearon a lo largo del siglo XVII, pero el periodismo como ha llegado hasta el presente debió pasar por una larga etapa de contenidos preponderantemente literarios e ideológicos hasta consolidarse como un oficio al servicio de la información de las masas entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Este oficio nació, entre otras circunstancias, a partir del género de la crónica, existente desde muchos siglos antes, quizá milenios, en forma primero de relatos orales y más adelante consignada en textos al comienzo manuscritos y luego impresos. Oral o impresa, la característica más importante de la crónica es el relato fidedigno de los hechos, aunque similar en su estructura y modos de expresión a la novela moderna, género que se consolidó a partir de la publicación del *Quijote* en 1605.

Si desde el campo literario la mención del periodismo como parte de la literatura parece más bien incidental, desde el campo periodístico los tratadistas suelen incluir a la escritura narrativa del oficio —la crónica unas veces, el reportaje otras, ambos casi siempre— entre sus consideraciones a la hora de hablar de escrituras literarias. Por ejemplo, el connotado escritor y periodista cubano Alejo Carpentier decía en una conferencia en el periódico *Granma*, el 15 de enero de 1975: “Se suele decir escritor y periodista o periodista más que escritor o escritor más que periodista. Y yo nunca he creído que haya posibilidad de hacer un distingo entre ambas funciones, porque para mí, el periodista y el escritor se integran en una sola personalidad” (2005 [1975], en línea).⁴⁰

Para Carpentier, la diferencia sustancial entre novelista y periodista se reduce a una cuestión de perspectiva: el primero trabaja en retrospectiva, en tanto el segundo

⁴⁰ Se enuncian ambos títulos, escritor y periodista, con el objeto de hacer énfasis en la doble filiación de Carpentier al arte de la palabra escrita, aun cuando esta tesis suscribe el sentido del discurso citado y considera que un periodista es por antonomasia también un escritor.

trabaja en caliente.⁴¹ Llama la atención sobre el hecho de que la obra reunida de grandes maestros de la literatura, como su compatriota José Martí y los franceses Victor Hugo y Anatole France, siempre incluya tomos dedicados a la producción periodística: “Escribieron crónicas, escribieron reportajes que se integran en una literatura magnífica. En aquellos días hasta los poetas, los hombres de vocación esencialmente poética se hicieron periodistas”. Idéntico llamado de atención sobre el propio Carpentier hace el crítico José Antonio Portuondo en el prólogo a la antología de crónicas del maestro cubano: “En la producción literaria de Alejo Carpentier ocupan un lugar importante, por su cantidad y por su calidad, sus trabajos periodísticos, sus crónicas...” (Portuondo, 1985 [1976], p. 7).

Lo anterior no impide, sin embargo, que en otro contexto Carpentier señale algunos matices en la relación entre periodismo y novela (enunciados así, como distintas aristas de un mismo objeto: ambos son en concepto del cubano géneros de la literatura). Para comenzar, piensa que la práctica del periodismo dota al novelista de un contacto directo con el mundo, del que carecen en cambio los escritores de ficción que no practican el periodismo, pero también considera facilista dicha práctica y afirma que muchos novelistas fracasan en la interpretación de determinados temas porque su enfoque al acercarse a ellos es “harto” periodístico. No es que se desdiga de las entusiastas apreciaciones citadas en los párrafos anteriores, sino que hace un llamado a evitar la confusión de géneros: periodismo versus literatura de creación (Portuondo, 1985 [1976], pp. 14-15). Carpentier no lo dice directamente en la declaración citada por su prologuista, pero es fácil colegir por su trayectoria que el aparente desdén que aquí expresa por la escritura periodística se circunscribe a la variante informativa de la misma.

En *La pasión de contar*, Juan José Hoyos usa como epígrafe una sentencia de Álvaro Cepeda Samudio que viene en auxilio, una vez más, de la idea de la escritura periodística como expresión literaria:

⁴¹ En su citada conferencia de *Granma*, Carpentier menciona un tercer elemento en la relación periodismo-novela: la historia. En su concepto, periodistas, novelistas e historiadores comparten el mismo objeto de trabajo, diferenciándose entre sí por la aludida cuestión de perspectiva.

El periodismo es la literatura escrita bajo presión, la literatura que se escribe bajo la presión de los hechos, de los personajes, del tiempo, y que se escribe también bajo la presión del público, del lector, de esa cosa viva y grandiosa que es el hombre deseoso de enterarse y de asombrarse y de emocionarse con las peripecias del mundo. Y en esto solamente estriba su diferencia con la obra literaria (Hoyos, 2009, p. xi).⁴²

También desde el campo periodístico, Albert Chillón evidencia la ausencia de teorías sólidas sobre el fenómeno del periodismo literario. Además, propone al conjunto de relatos periodísticos con ambición o alcance literario como unas obras caracterizadas por la combinación deliberada entre el verismo documental y los procesos de escritura y de *empalabramiento* de la realidad propios de la literatura de ficción.⁴³ Lo más correcto, en definitiva, es asumir al periodismo como una forma de literatura y hablar, en consecuencia, de literatura de ficción (géneros como la novela y el cuento, para no mencionar a géneros literarios no narrativos como la poesía y el ensayo) y literatura de no ficción (el periodismo y sus diversos géneros, y otras disciplinas afines). No hay que dejar de referir, en todo caso, la resistencia que entre numerosos tratadistas genera el término “literatura de no ficción”, entre ellos el propio Chillón o el historiador inglés Timothy Garton Ash, que en un artículo reproducido por *El Malpensante* 43 (2002-2003) desdice de esta denominación por considerarla peyorativa. Escribe Garton Ash: “Me parece evidente que los hechos y la ficción son territorios adyacentes que pertenecen a la literatura, de la misma manera que Francia y Alemania pertenecen a Europa [...]. El límite de la literatura

⁴² El epígrafe de *La pasión de contar* no especifica el origen exacto de esta cita. Páginas más adelante del mismo libro, Hoyos vuelve a la idea de Cepeda Samudio sobre el carácter del periodismo como “literatura de urgencia” y trae a colación otra cita del escritor costeño bastante similar a la del epígrafe. El origen de esta segunda es rastreable con claridad hasta la *Antología* de Cepeda Samudio que publicó en 1977 el Instituto Colombiano de Cultura y en la cual se halla incluido un artículo de 1967 a propósito de la muerte del fundador y propietario de las revistas *Time*, *Life*, *Fortune* y *Sports Illustrated* (todas ellas, constantes portadoras de artículos propios del periodismo literario), Henry Luce. Dice allí Cepeda Samudio: “El periodismo es literatura escrita bajo presión; la presión de los acontecimientos y del tiempo en el cual estos acontecimientos se relatan y en esto solamente estriba su diferencia con la obra literaria” (p. 242).

⁴³ Para explicar el significado de la expresión empalabramiento, el estudioso español se apoya en la definición que de la misma hace su compatriota el monje Lluís Duch: “Capacidad de articular en palabras secuenciadas vivencias e historias” (Chillón, 2014, p. 261).

existe, pero no está ahí donde nos parece más lógico buscarlo” (p. 46). A pesar de reconocer la resistencia que en efecto genera el término, esta tesis prefiere optar por la tradicional denominación *literatura de no ficción* para englobar al periodismo literario y a las disciplinas afines que ya se han mencionado.

Así las cosas, el literario puede entenderse como una forma estéticamente avanzada de periodismo cuya característica principal es el uso de los recursos discursivos de la literatura sin franquear nunca el límite de la ficción, única verdadera línea de demarcación entre una y otra disciplinas que reconocen los estudiosos y los practicantes del oficio. Ello, a pesar de que tendencias recientes llevan el relato periodístico a los terrenos de la novela gráfica, la poesía y otras instancias literarias que podrían crearse territorios exclusivos de la ficción o del no relato.

A estas alturas, es pertinente analizar otro artículo del corpus fijado en la colección de *El Malpensante*. Se traerá a colación, enseguida, un trabajo de uno de los autores más presentes en el corpus, Juan Miguel Álvarez, para observar en él la presencia de elementos característicos de la narración periodístico-literaria y echar de paso un vistazo a los interrogantes básicos del periodismo aplicados al lenguaje literario, además de observar cómo se comportan aquí elementos de la estructura literaria como el narrador, el autor, los personajes y la atmósfera.

1.6. ANÁLISIS DE CASO: “LO QUE EL ABRAZO ABARCA”

Juan Miguel Álvarez, *El Malpensante* 202, noviembre de 2018

“Llamaron a su puerta a las dos de la madrugada”: este es un comienzo eminentemente literario que bien puede corresponder al de un cuento o una novela policial, al de un relato de terror o al de una crónica. La acción podría localizarse en la Inglaterra del presente, en la vivienda de cualquier personaje del realismo ruso o en algún recoveco selvático de Suramérica. Para el caso, todas esas posibilidades se circunscriben a las de un artículo periodístico elaborado en el género de la

crónica y cuya acción narrativa tiene lugar a orillas del río Caquetá, en el departamento colombiano del mismo nombre. El sujeto al que corresponde el posesivo “su” es una mujer y los accionantes del verbo “llamar”, los que llaman a la puerta de ella, son unos guerrilleros de las Farc que vienen a avisarle que en cuestión de horas tendrá que abandonar la casa, el negocio del que vive con su familia, la vida que ha reconstruido después de que años atrás un grupo paramilitar asesinara a su hijo mayor, y convertirse en una desplazada más del conflicto armado.

Esta es la primera oración, una muy típica del estilo narrativo, de “Lo que el abrazo abarca” del periodista Juan Miguel Álvarez. Es, de paso, el inicio del primer fragmento de los trece que a manera de capítulos conforman el artículo, separados entre sí por dobles espacios en blanco y marcados cada uno por tres asteriscos. La narración prosigue con un par de detalles que ubican al lector en otras dos formas del tiempo, el atmosférico y el cronológico, aportando un dato que es más típico de la datación periodística que de la literaria, el del año en que suceden los hechos, para adentrarse en la descripción de lo que le ocurre al héroe —para el caso, a la heroína—: “Llovía y aquel 2009 ya le daba paso al mes de julio. Se levantó de la cama con la parsimonia de un sueño interrumpido” (p. 63).

En este fragmento inicial ya se reconocen dos elementos estructurales de la narración periodística de corte literario: la construcción de escenas y la introducción de diálogos. Con ambos se consigue el doble efecto de ubicar al lector en pleno centro de la historia y de ralentizar el tiempo hasta casi detenerlo, haciendo que la acción suceda frente a sus ojos, en un procedimiento que es resultado claro de la influencia de la narración cinematográfica, según Daniel Samper Pizano (1990 [1976], p. 18) una de las más importantes en los géneros narrativos del periodismo desde el siglo XX. El procedimiento de la escenificación y los diálogos se alternará con otros en los fragmentos sucesivos para lograr que la historia avance y se haga comprensiva.

A los procedimientos propios del periodismo narrativo se suman aquí otros elementos imprescindibles de todo objeto periodístico: los datos. Mismos que, en conjunto, dan respuesta a las preguntas esenciales. De la noticia más sencilla al reportaje más elaborado, hoy como hace un siglo y medio todo trabajo periodístico debe dar respuesta, cuando menos, a los seis interrogantes básicos qué, quién, cómo, cuándo, dónde y por qué. Cada narrador los desplegará en el orden en que el relato específico se lo demande, y lo hará además atendiendo al grado de complejidad que la historia requiera. De su sensibilidad para reconocer dicho grado de complejidad y de su habilidad para investigar, primero, y para reconocer y desarrollar, después, los diversos elementos de la historia, dependerá el éxito de su trabajo.

Otro aspecto importante en que el relato ubica desde el comienzo al lector es el espacial. La acción de esta primera parte sucede en un caserío llamado Puerto Valdivia. Este es el primer dato en el desarrollo de la pregunta por el dónde. Volviendo al quién, la mujer se llama Floralba. Nunca se revelará su apellido, lo que no entra en contradicción con el propósito periodístico de brindar toda la información necesaria (que por lo general es menos que la disponible o conseguida por el reportero). Como también sucede en la literatura de ficción, el autor tiene potestad para determinar qué datos de sus personajes conviene dar a conocer. En este caso es probable que el ocultamiento del apellido se deba al recurso de protección de la identidad, que se concede especialmente por razones de seguridad de las fuentes de una historia: siendo literatura de no ficción, la publicación periodística puede significar riesgos para sus personajes, más tratándose de involucrados en sucesos del conflicto armado. Lo mismo que con Floralba hará el relato con Exenóber, su segundo protagonista, un desmovilizado de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). Pero la salvaguarda de ciertos aspectos de la identidad de ambos personajes no se da únicamente con el apellido, sino también con su imagen.

El acompañamiento gráfico del relato corre por cuenta del fotógrafo Andrés Cardona Cruz. Y como dándole crédito a aquel adagio según el cual una imagen vale más

que mil palabras, la protección de la identidad de Floralba y Exenóber se produce con especial cuidado en las fotografías. De ella nunca se muestra el rostro, mientras que en el caso de él ni siquiera hay imágenes de referencia de su cuerpo, una precaución que podría parecer exagerada pero cuya razón se demostrará con creces en el incidente con el canal de televisión (del que se hablará más adelante).

La fotografía es un complemento de suma importancia para el relato periodístico. Contrario a lo que ocurre en la mayor parte de los demás trabajos de Juan Miguel Álvarez aquí reseñados, en “Lo que el abrazo abarca” no se muestran imágenes que puedan identificar a los personajes, pero, igual que en aquellos, las seis fotografías —varias de ellas, de gran formato— que componen la crónica ayudan a acentuar la atmósfera geográfica y emocional.⁴⁴ No deja en todo caso de ser importante esa relación entre palabras e imágenes en el periodismo.

A favor de las primeras pueden adoptarse los argumentos del director de cine español Fernando Trueba, quien califica de falacia el adagio mencionado dos párrafos atrás, el de la imagen que vale más que mil palabras. Trueba afirma que dicho adagio es de origen chino, y respecto a la idea de la prevalencia de las imágenes sobre las palabras conceptúa que “está en el origen de no pocos de los males del mundo actual, no es más que otro mandamiento de los que se utilizan para engañar como a chinos a los ciudadanos” (2022 [1997], p. 206). Refiriéndose al relato cinematográfico, aunque sus argumentos bien pueden aplicarse aquí, concluye que “la imagen vale a veces más por lo que no muestra como las palabras a veces cuentan por lo que callan” (p. 207).

⁴⁴ La crónica “Lo que el abrazo abarca” no está incluida en las antologías de Juan Miguel Álvarez *La guerra que perdimos*, publicada por Anagrama en 2022, y *El veneno de los dragones: historias del río al socavón*, publicada en 2023 por la Caja de Compensación Comfama y el Metro de Medellín. Si lo estuviera, con seguridad ocurriría con ella lo que con los trabajos que sí: se habría llevado al respectivo libro el texto de Álvarez, pero no las fotografías que lo acompañan en la revista. “Lo que el abrazo abarca” solo está disponible en internet en la página de *El Malpensante*. A diferencia de otros trabajos de Álvarez, no se publicó en el sitio de Baudó Agencia Pública, el proyecto del que es miembro (<https://baudoap.com>), ni se replica en terceros sitios.

Imagen 4



En esta crónica de Juan Miguel Álvarez la imagen fotográfica adquiere un cariz distinto a lo usual: ilustra sin identificar a los personajes.

Retomando el inicio de la crónica de Álvarez, al desarrollo de las preguntas propias del ejercicio periodístico se suma la inclusión de elementos de factura literaria. Se trata de ciertos matices de la naturaleza humana, esos que, como recuerda Juan José Hoyos cuando discurre sobre las características del periodismo narrativo, elevan al “quién” de la condición de simple dato (un nombre, tal vez un apellido y la especificación de un cargo desempeñado) en el lenguaje típicamente informativo de la noticia, a la condición de personaje en la crónica y en el reportaje. En estos géneros se les insufla vida a los accionantes mediante detalles como las palabras que conforman sus diálogos y, a través de estos, su carácter (Hoyos, 2003a, pp. 21-22). En un apartado específico sobre la construcción de los personajes en el relato de ficción y en el de no ficción, dice de estos últimos que, igual que aquellos, “son masas de palabras, pero no son creados con la misma libertad ni con el mismo despliegue de imaginación que se da en la literatura [de ficción]” (p. 279). Hoyos señala, además, otra característica común de los personajes de no ficción respecto de sus pares de la ficción: la indisociabilidad con el entorno; esto es, los personajes lo son porque están en relación con otros personajes, con las situaciones y con los

objetos del mundo en que se desenvuelven (p. 279). Juan José Hoyos indica, también, que el periodismo literario o literatura de no ficción construye a sus personajes con la especificación de datos y detalles provenientes de la realidad, así como mediante la descripción de sus rasgos físicos y espirituales, inmerso todo ello en la acción narrativa y marcado por la exactitud y la precisión (p. 28).

En consonancia con lo anterior, el relato de Juan Miguel Álvarez muestra que la mujer que debe levantarse con miedo porque han llamado a su puerta a las dos de la madrugada tiene el arrojo suficiente para sobreponerse a ese miedo y pedir explicaciones sobre por qué la están obligando a desplazarse, mientras que uno de los jóvenes guerrilleros a quienes su comandante ha encomendado la entrega de la notificación del destierro evidencia recelo de su misión: “Si por mí fuera, usted se quedaba acá. Pero son órdenes” (Álvarez, 2018, p. 63). Entretanto, también elevado a la categoría de personaje, Exenóber, el segundo protagonista del relato, es un joven paramilitar que se desmovilizó con sus compañeros tras los acuerdos entre el gobierno de Álvaro Uribe Vélez y las Autodefensas Unidas de Colombia en 2006. Según su testimonio, durante su militancia no llegó a disparar un arma ni, mucho menos, a matar a persona alguna, pues su labor consistía en formar parte del anillo de seguridad de un hacendado y miembro de la organización en el municipio de Acacías (Meta). Se había enrolado en las AUC por causas estrictamente económicas, de manera que cuando los mandos le notificaron que debía suscribir los acuerdos y desmovilizarse:

En principio, se preocupó por su futuro. ¿De qué iba a vivir en adelante? Pero se calmó porque entre todos los compañeros corrió la voz de que el proceso sería parcial o no del todo honesto. Decían que iban a asistir a la ceremonia, entregarían un arma, firmarían los compromisos con el Estado, pero no se dejarían meter a la cárcel ni se someterían a los interrogatorios de un fiscal (p. 64).

No todo el relato está estructurado en escenas, desde luego. Como ya se anotó, la estructura consiste en una serie de fragmentos, cuya función consiste en alternar la historia entre los dos personajes principales, dar información de contexto sobre el

conflicto armado y sobre las acciones de paz que desde cada bando (guerrilla, paramilitares y Estado) se emprenden y mostrar el encuentro de los protagonistas. Dicho encuentro se produce en Florencia, capital del Caquetá y la ciudad más importante de la Amazonía colombiana según indica el narrador (p. 69), adonde ambos van a dar cuando sucede el dramático punto de giro de sus existencias que da inicio a la acción narrativa: el destierro de Floralba cuando un comandante guerrillero empieza a considerarla una potencial informante del Ejército y la firma de los acuerdos por parte de Exenóber que lo lleva a la desmovilización.⁴⁵

Sin embargo, el desarrollo meticuloso de las escenas es el elemento que logra el efecto de humanización de los que en un relato periodístico de estilo informativo serían meros sujetos que no trascienden su condición de simples fuentes o datos de contexto. Como explica Juan José Hoyos, una de las diferencias notables con el artículo informativo es que en el narrativo los datos se convierten en personas dotadas de rasgos físicos y morales; es decir, de humanidad (2003a, p. 21). Este es uno de los elementos que le confieren literariedad a la escritura periodística.

El mencionado desarrollo de las escenas se consigue gracias a las observaciones de un narrador que a su vez se ha construido con fundamento en el trabajo de inmersión —reportería— que a través de sus personajes reales (las fuentes) ha hecho el periodista en la situación que desea contar. Este proceso forma parte de la investigación y constituye una diferencia —tal vez no sobre mencionarlo a manera de reiteración y recordando las ideas de García Márquez citadas al comienzo de este capítulo— con el narrador de ficción, quien está en completa libertad de crear cada uno de los hechos y detalles con los que construye las escenas y en general la narración.

⁴⁵ No es gratuita la expresión “punto de giro”, pues, como siguiendo la influencia del relato cinematográfico señalada por Daniel Samper Pizano, la crónica de Juan Miguel Álvarez está marcada por una serie de acontecimientos en que el destino de los personajes sufre cada vez un cambio de rumbo.

De paso, hay que observar que en el proceso de convertir a sus fuentes en personajes, y gracias a los testimonios que ha recogido de ellas mismas durante el proceso de investigación, el periodista literario está en capacidad de hacer de su narrador uno de tipo omnisciente: “Sintió una tormenta de confusión inundándole la entraña”, cuenta sobre el personaje de Floralba en el momento de recibir la notificación de los guerrilleros (p. 63). Juan Miguel Álvarez en su relato y Juan José Hoyos en su estudio comulgan, en todo caso, con lo que años antes escribiera Norman Sims respecto del tratamiento de los personajes en el Nuevo Periodismo estadounidense de los años sesenta y setenta del siglo XX y en el periodismo literario o personal de las décadas siguientes:

A los personajes del periodismo literario se les debe dar vida en el papel, exactamente como en las novelas, pero sus sensaciones y momentos dramáticos tienen un poder especial porque sabemos que sus historias son verdaderas. La calidad literaria de estas obras proviene del choque de mundos, de una confrontación con los símbolos de otra cultura real (1996 [1984], p. 12).

Sims resalta como fuerzas esenciales de la narración periodística a las que permiten dar vida, veracidad y verosimilitud a los personajes y a las historias de las que forman parte, a la inmersión del periodista en dichas historias (su presencia en el lugar de los hechos, mejor si es durante la ocurrencia de los mismos), a la voz o estilo propio del escritor, al simbolismo de que está dotado el relato y a la exactitud de los datos que conforman la narración: “A través de sus ojos, observamos a personas normales en contextos cruciales” (p. 14). Esos ojos son los del periodista que ve, no los del narrador que imagina.

En esa primera situación se genera de paso una atmósfera. Cargada de un lado por el miedo, la tristeza y hasta el resentimiento de Floralba, su madre y sus sobrinos, y del otro por la vergüenza y hasta el descontento de los guerrilleros que cumpliendo órdenes se ven obligados a entregar la notificación, esta atmósfera expone a la vez el sinsentido del conflicto armado colombiano en sus momentos de mayor degradación. La situación se ilustra con una de muchas citas posibles: “Floralba no

había dejado de ver a los paramilitares como sádicos carniceros motosierra en mano. Y a los guerrilleros, como desalmados verdugos en camuflado” (p. 70). Consecuencia del sadismo paramilitar es la intención de los hermanos de Floralba de incorporarse a las Farc cuando es asesinado el hijo mayor de ella, y consecuencia de la condición de verdugos de los guerrilleros es la decisión del tío de Exenóber de ponerse a órdenes de los paramilitares cuando las Farc asesinan a un hermano suyo (la narración se torna ambigua y no permite identificar si el hermano asesinado es el de Exenóber o el de su tío). En este punto, el narrador se vale de una figura de la retórica literaria, la prolepsis⁴⁶, para anticiparse a un triste resultado de la guerra:

Tras la desmovilización de las AUC en 2006 y la de las Farc en 2017, el Estado pudo establecer que la guerra dejó en el Caquetá al menos 270 mil víctimas. Más de la mitad de la población total del departamento, que es de 470 mil habitantes. Carolina Castillo, funcionaria pública, me tradujo esta cifra de una manera más clara: “Soy caqueteña y puedo decir que fueron nuestros familiares, nuestros amigos, nuestros hermanos y primos, los que hicieron esta guerra y murieron en ella” (p. 70).

No obstante, la atmósfera de “Lo que el abrazo abarca” no privilegia exclusivamente el miedo de los personajes ante sus victimarios, en el caso de Floralba, o ante la sociedad civil que les teme o los excluye, en el caso de Exenóber. También está presente en ella un tufillo de reconciliación y de esperanza. El tema de la crónica es, de hecho, la voluntad de reconciliación y de reincorporación a pesar de los obstáculos. Es así como el relato de Álvarez avanza en paralelo entre las historias de sus dos protagonistas hasta el punto en que esas dos historias se cruzan en un abrazo.

⁴⁶ Prolepsis: para Genette, anacronía consistente en una prospección o salto temporal hacia el futuro del discurso con respecto al orden temporal en que sucede y se narra la historia. “La prolepsis configura así un movimiento de anticipación discursiva de hechos cuyo acaecimiento en la historia es posterior al presente de la acción narrativa”, explican Valles Calatrava et al (2002, p. 516).

Tras su desplazamiento de Puerto Valdivia y su llegada a Florencia, Floralba se dedica primero a cuanta actividad de supervivencia está a su alcance, del aseo de restaurantes y locales comerciales a las ventas ambulantes, hasta cuando en 2013 se incorpora en calidad de contratista a los procesos de reconciliación que promueve el Estado. Por su parte, después de la firma de los acuerdos entre el gobierno y las AUC Exenóber, arriba a la misma ciudad en calidad de desmovilizado, con algún apoyo económico al principio y luego con la obligación de valerse por sí mismo. Con mucho esfuerzo termina el bachillerato y emprende una carrera universitaria, dedicándose a trabajos duros como la albañilería y negándose a la tentación de los negocios ilícitos, hasta que, por ser considerado un caso ejemplar, lo incorporan al mismo equipo de trabajo de Floralba. La crónica da cuenta del resquemor que al comienzo hay entre ellos y de cómo, luego del proceso individual de reintegración de cada uno a la sociedad, acuden finalmente al acto simbólico de reconciliación:

Comenzaba la noche, ambos portaban una vela encendida y compartieron su reflexión a viva voz. Exenóber reconoció que así no hubiera asesinado a nadie ni participado directamente en crímenes, había lesionado a muchas personas por el simple hecho de integrar una facción paramilitar. Y Floralba admitió que si ella como víctima seguía expresando deseo de venganza —y no de justicia—, seguiría alimentando la cadena de violencia y se convertiría en cómplice moral de sus victimarios (p. 73).

En este momento, el punto de vista temporal del relato deja de estar exclusivamente en pasado para registrar también el presente de los personajes. En dicho presente hay mayor ocurrencia de hechos satisfactorios, mientras que las incursiones de la narración en tiempo pasado se producen para dar cuenta de situaciones en las que Exenóber ha de enfrentarse a la incompreensión sobre la vida que dejó atrás. En una de estas se encuentra de frente con el papel distorsionador del mal periodismo, cuando ocurre el incidente con el canal de televisión al que se aludía páginas atrás. En resumen, un periodista del canal RCN le pide participar en una nota informativa sobre el acto de reconciliación con Floralba, pero, aunque la nota no muestra su

rostro ni el de ella, sí afirma que el acto de reconciliación ha sido entre una madre y el paramilitar que asesinó a su hijo. Así analiza el cronista la situación:

Primero fue el asombro. Luego, el desconcierto. Y al final, la rabia. Había quedado condenado ante la familia de Floralba, su propia familia, sus amigos y, prácticamente, ante la ciudadanía de Florencia. Parientes y conocidos le reclamaron: ¿cómo así que usted asesinó al hijo de esa señora? Exenóber debió explicarle a cada uno que no era cierto, que había sido error del periodista (p. 78).

En la estructura de algunos de los relatos periodísticos de Juan Miguel Álvarez, el fragmento final es el único al que se le adjudica un título: “Post scriptum”. Se emplea para poner al lector al tanto de los sucesos importantes que han ocurrido desde el momento en que terminó el proceso de inmersión en la historia hasta el presente de la publicación de su trabajo. Aquí el estilo cambia y se aparta del lenguaje narrativo. Para el caso de “Lo que el abrazo abarca”, en el post scriptum se le cuentan dos hechos al lector: el primero, que ha dejado de existir el Centro de Reconciliación del Caquetá, donde confluyeron los dos protagonistas y otras más de mil personas vinculadas al conflicto armado; y, el segundo, que Exenóber prefiere no dejarse tomar fotografías ni imágenes en movimiento. En una tercera nota informa sobre una petición de Floralba: que la revista publique un aviso sobre la asociación de mujeres que dirige, cuyas integrantes elaboran productos varios y que está en busca de sede. En este punto, la narración da un giro final para abandonar el estilo literario y, convirtiéndose brevemente en periodismo de servicio, indicar la dirección electrónica del periodista por si algún lector desea apoyar la causa de la asociación.⁴⁷

⁴⁷ El de servicio es un género periodístico que busca ser útil en la solución de problemas específicos de los lectores o usuarios de los diversos medios de comunicación. Igual que el informativo y el narrativo, no es un género nuevo y hunde sus raíces en el siglo XIX. Su aplicación práctica a la cotidianidad de los usuarios se volvió mucho más importante durante la pandemia de covid 19, en 2020 y 2021, cuando los medios de comunicación se convirtieron en vehículos de preguntas y respuestas a asuntos relacionados con la más cotidiana realidad de los ciudadanos: del anhelado desarrollo de las vacunas a la forma de conseguir los víveres a que el confinamiento hacía difícil acceder.

1.7. TRES FUNCIONES DEL TEXTO PERIODÍSTICO LITERARIO

Para la académica colombiana Mirian Borja Orozco (2005), “en la distinción que algunos autores establecen entre literatura y periodismo se hace constante la mención de que la producción de la literatura no busca un impacto que repercuta más allá del mismo texto, es decir, en la praxis de la vida social” (p. 57).⁴⁸ En la escritura periodística ocurre lo contrario: cuando esta se torna literaria, el texto vale por sí mismo, desde luego, pero se propone causar un impacto concreto en el entorno social. Entra en juego una tercera función —además de la estética y la comunicativa—, la que enuncia el estructuralismo posterior al Círculo de Praga: la instrumental. Esta es importante en el momento preciso en que los contenidos periodísticos se publican, pues en esto el literario es igual que cualquier otra forma de periodismo: su tarea primordial es dar cuenta de la realidad inmediata del mundo y, si se puede, impactarla. El texto periodístico es útil porque informa lo que sucede a un público de un lugar y un momento específicos y trata de suscitar cambios o, cuando menos, generar consecuencias.⁴⁹

Pero la función instrumental pasa a un segundo plano cuando transcurre el tiempo y el texto, por así decirlo, envejece y pierde valor como producto informativo⁵⁰. Mas si no pierde valor estético, si las funciones estética y comunicativa se mantienen intactas entonces, esto quiere decir que dicho texto es exitoso como objeto literario. En palabras de Borja Orozco: “El cambio que se evidencia al perder vigencia la función informativa [instrumental] es el de una exaltación del valor literario del texto” (2005, p. 69). Ello, a despecho de que incluso un texto universalmente aceptado en el rango del valor estético —literatura— en determinado momento, puede no serlo en otro, e incluso puede volver a serlo en uno posterior.

⁴⁸ Aquí, un eco o una referencia implícita a aquel postulado de Todorov, citado páginas atrás, de que el texto literario vale por sí mismo.

⁴⁹ En la compleja identidad del oficio, no deja de ser oportuna la definición que del periodismo aporta el DRAE: “Actividad profesional que consiste en la obtención, tratamiento, interpretación y difusión de informaciones a través de cualquier medio escrito, oral, visual o gráfico”.

⁵⁰ La función instrumental, en todo caso, no desaparece del todo si se tiene en cuenta que en un segundo momento de su existencia el texto periodístico es útil como fuente, por ejemplo, de la historia, de la antropología o de la sociología.

De las cartas de Cristóbal Colón sobre su desembarco en América a las crónicas, reportajes, entrevistas y perfiles de la era digital, durante ya poco más de quinientos años los productos considerables en el campo periodístico y dotados de valor estético han hecho un aporte a la literatura colombiana. Sentencia Maryluz Vallejo Mejía:

Cuando se escriba la historia de la literatura colombiana se tendrá que dar gran importancia al periodismo literario, porque documenta vivamente sobre las corrientes de opinión pública que produjeron los pequeños y grandes eventos y los cambios generacionales de costumbres, valores y comportamientos de nuestra sociedad (1997, pp. XXXVIII-XXXIX).

Casi tres décadas han transcurrido desde cuando Vallejo Mejía escribió esto y aún la historia de la literatura colombiana no incluye el importante capítulo que reclaman la autora y la literatura misma, cuando casi podría decirse que se da por descontada la calidad literaria del periodismo escrito. Existe, no obstante, una leve salvedad a la ignorancia de la historiografía sobre este tipo de literatura. Ciertas modalidades de la crónica han sido reseñadas con frecuencia en historias de la literatura colombiana, aunque supeditándolas a la Conquista y al periodo colonial —cuando el género no estaba adscrito al periodismo, que no existía con las características actuales— y poniendo en entredicho su carácter literario a pesar de que tales textos abrevaban con alguna naturalidad en la ficción. El investigador Leandro Garzón Agudelo llama la atención (2010) en el sentido de que la crónica de los siglos XIX y XX, “si bien guarda vínculos más estrechos con la literatura, no se incluye dentro de la historia o se le clasifica dentro de géneros como el ensayo y en discursos como el filosófico” (p. 108).

Quizá los alumnos, los maestros, los tratadistas y los practicantes del oficio hayan dado el paso que deseaba García Márquez y se enteraran de que lo suyo era desde siempre una forma de la literatura, una en la que, aparte de estar obligados a demostrar la facticidad de todo lo que decían, les asistía el derecho de emplear los

recursos disponibles para los demás géneros. Lo más seguro es que ni los historiadores ni los teóricos de la literatura sean quienes se hayan percatado de que hace tiempo las fronteras se extendieron hacia los territorios antes ignorados de la no ficción.

CAPÍTULO 2

VERDAD: VERACIDAD, VEROSIMILITUD, EXACTITUD Y FICCIÓN

*La única responsabilidad que el periodista tiene,
o debería tener, es ser justo con la verdad.
Debe tener el deseo de ser veraz. Debe estar
seguro de que conoce muy bien el tema sobre
el que escribe, en vez de inventar cualquier cosa
para hacer más llamativo el titular.*

Gay Talese, entrevistado por Carlos A. Cortés-Martínez.
(*El Malpensante* 159, diciembre 2014, p. 51)

2.1. EL EQUÍVOCO DEL NARRADOR

En la sección “Iceberg” del número 78 de *El Malpensante* (mayo 1° a junio 15 de 2007) apareció una carta de cuatro párrafos firmada por el médico y cronista Samuel Andrés Arias y antecedida por una acotación que puede atribuirse al director de la revista, Andrés Hoyos Restrepo. Titulada “Autor, no protagonista” y escrita en tono jocoso, la nota aludía a un yerro cometido por ambos personajes y que amenazaba con afectar la reputación del primero de ellos: en la edición anterior, la número 77 (marzo 16 a abril 30 del mismo año), se había publicado un trabajo de Arias titulado “Fentanyl. Crónica de una adicción”.⁵¹ Dicho trabajo narraba en primera persona la historia de un médico anesthesiólogo que por curiosidad prueba la sustancia en cuestión, se hace adicto y vive una odisea de varios años antes de recuperarse. ““Fentanyl: crónica de una adicción”, el reportaje publicado en el número pasado y que ha causado una gran impresión, también indujo una graciosa confusión entre algunos lectores”, advertía en tipografía destacada en cursiva el párrafo que, aunque sin firma, puede entenderse como escrito, o al menos asumido, por el director de la revista (Arias, 2007b, p. 14). La “graciosa confusión” a que aludía esta advertencia consistía en que por estar la crónica de Arias narrada en primera persona del singular, y compartiendo el autor la profesión médica con el personaje,

⁵¹ Pasados los años, el uso cada vez más frecuente de este fármaco en medios ajenos a la medicina y su inserción como un producto más en las cadenas del narcotráfico que nutren el conflicto colombiano, le han conferido una grafía más acorde con la española: fentanilo.

“algunos lectores” (en realidad, todo el que leyera el trabajo) habían pensado que se trataba de un texto autobiográfico.⁵²

En el cuerpo de su carta, Arias se preguntaba si los lectores de Gabriel García Márquez lo habían felicitado en su momento por sobrevivir al naufragio. Se refería al supuesto naufragio de la corbeta Caldas, de la que cayó al agua el marino José Alejandro Velasco, protagonista y supuesto narrador de *Relato de un naufragio*, reportaje publicado por entregas en *El Espectador* en 1955 y en formato de libro en 1970. “[...] en mi caso he recibido varias muestras de solidaridad por parte de lectores y se han despertado suspicacias entre algunos de mis colegas por causa de “mi adicción””, proseguía Arias. A continuación, explicaba que su crónica, aunque narrada en primera persona, no se refería a una historia personal: “Mi papel fue el de cronista. Con base en el testimonio del protagonista y en la consulta de otras fuentes construí el texto. Una de las decisiones narrativas que tomé fue la de contar en primera persona” (p. 14).

El equívoco se habría evitado de una manera muy sencilla, si en la entradilla de la crónica de marras se hubiera advertido a los lectores que, aparte de tratarse de un texto periodístico, se le cedía la voz narrativa al personaje cuya historia se estaba narrando. En lugar de esto, dice la entradilla en cuestión: “Esta es la impresionante crónica de un anestesista que se envició al fentanyl —un opiáceo de última generación— y llegó por esa vía hasta la propia antesala del infierno” (Arias, 2007a, p. 53). El recurso de poner en voz del personaje principal la narración de la historia es menos común en el periodismo narrativo que en la literatura de ficción.

En alusión implícita a ciertos conceptos de la narratología, en los estudios de periodismo se lo denomina a veces ‘préstamo de la voz narrativa’ y a veces ‘manipulación del punto de vista’, debido a que en el relato periodístico quien narra

⁵² No es el tema aquí, pero vale la pena llamar la atención sobre la despreocupación con que el director de la revista se refiere al género del artículo, identificándolo indistintamente como crónica y como reportaje. Este detalle da una pista para el análisis de los géneros del periodismo narrativo que tendrá lugar en el capítulo 3.

o focaliza la narración es, en definitiva, el propio periodista que ha investigado y escrito el relato. Esta es una de las diferencias del periodismo narrativo con la literatura de ficción: en esta, el narrador, en cualquiera de sus modalidades, es siempre el primer personaje creado por el escritor; de él se vale para contar la historia. El autor de “Fentanyl. Crónica de una adicción” juega con lo que Gérard Genette (1989 [1972]) denomina “narrador autobiográfico”: el que cuenta su propia historia, de la que además sabe todo (p. 310). El lector, que en periodismo coincide casi siempre con el narratario o, mejor dicho, para ponerlo en términos de Genette, hace las veces de narratario virtual (pp. 312-315), debería disponer de elementos suficientes para saber de antemano que la historia narrada en primera persona no necesariamente es la del autor. Más, cuando el autor-periodista hace que entren en juego con claridad algunos elementos explicados por el crítico francés. En primer lugar, el estado del discurso en que el narrador “finge ceder literalmente la palabra a su personaje” (p. 229), usando en el caso aquí referido el *discurso indirecto libre*, donde narrador y personaje se confunden (p. 231). En segundo lugar, la perspectiva o punto de vista, entendida como la respuesta a la pregunta sobre cuál es el personaje cuya mirada rige el relato (p. 241), pero, además, sobre quién es el personaje que cuenta dicho relato. En este último aspecto se habla de *la voz*, referida al sujeto “que aquí no es solo el que realiza o sufre la acción, sino también el que (el mismo u otro) la transmite y eventualmente todos los que participan, aunque sea pasivamente, en esa actividad narrativa” (p. 271). Cuando la perspectiva y la voz coinciden en el mismo sujeto, se habla de focalización interna (p. 248). Esta es la que tiene lugar en trabajos como “Fentanyl. Crónica de una adicción”.⁵³

Aun cuando Genette desarrolla estos conceptos con la mira puesta en la literatura de ficción, y específicamente en la novela, todas las ideas sobre relato, perspectiva, focalización y voz se refieren a recursos válidos también en el periodismo narrativo. La condición es no permitir confusiones como la que aquí se ilustra. En el

⁵³ En parte, el problema de la voz narradora en la literatura de ficción y en el periodismo literario se había mencionado ya en el numeral 1.2.2., al analizar la crónica “Un fin de semana con Pablo Escobar”, de Juan José Hoyos.

periodismo, toda confusión da lugar a una mentira. Todo en el texto periodístico, desde los datos debidamente investigados y verificados, hasta la elección del punto de vista narrativo, debe estar en función de la premisa fundamental del oficio, que no es otra que la búsqueda y divulgación de la verdad.

Entran en juego dos conceptos importantes: verdad y verosimilitud. Por ahora, sus definiciones en el *Diccionario de la Lengua Española* (DLE) deberían ser suficientes para comprender la función que ellos desempeñan en el periodismo y en la literatura. ¿Por qué empezar una definición tan importante con la —en apariencia— más elemental que ofrece un diccionario? Por una razón, esta sí elemental: el primer destinatario de un mensaje escrito, trátase de un texto informativo, de uno literario o de cualquier índole, es el lector no especializado. El sujeto que escribe una crónica o un cuento ha de pensar, ante todo, en las estrategias discursivas o de empalabramiento que necesita para captar la atención de ese lector y conseguir que se convierta en receptor de un mensaje. En consecuencia, su obligación más urgente es comprender los conceptos básicos del lector y escribir apelando a dichos conceptos, identificándose con él. No obstante, ese lector no es cualquiera: es uno mínimamente instruido, uno de esos individuos, al decir de Mukařovský, tocados por la “relativa rareza de la disposición estética” (2000, p. 127).

El más relevante de estos conceptos es la *verdad*. No se entiende de igual manera en la literatura de ficción que en el periodismo. Para empezar, Wellek y Warren afirman que la obra de arte que puede identificarse como literatura carece de designio práctico. Esto es, no hay en ella una función instrumental como la que sí tiene el periodismo, que siempre ha de servir a un fin específico: la búsqueda y divulgación de la verdad en pro del bienestar general. Estos teóricos conceden a la literatura la virtud de ser una forma superior de conocimiento y de acción ética y social, por lo que, en cambio, ven en ella “la posesión de una ‘verdad’ distintiva más amplia que las verdades de la ciencia y la filosofía” (1985 [1948], p. 289). Esta forma de verdad se aparta del relato objetivo de hechos comprobables al que se encuentra abocado el periodismo.

En su libro *Los elementos del periodismo* (2004 [2003]), los investigadores estadounidenses Bill Kovach y Tom Rosenstiel dilucidan una serie de principios que fundamentan al oficio, y enuncian taxativamente: “La primera obligación del periodismo es la verdad” (p. 52). A la vez, aceptan que esta primera obligación es también la más confusa. No es fácil dilucidar qué es la verdad. El DLE recoge siete acepciones y un amplio número de aplicaciones, varias de ellas algo gaseosas y examinables tanto desde los preceptos de la lingüística como desde los de la filosofía. Siendo su búsqueda el mandato más importante del periodismo, la verdad puede ser de hecho un hito bastante poroso en su demarcación de límites con la literatura (o, para volver a lo fundamental, con los géneros de la literatura de ficción), pues los lexicógrafos la identifican con la “conformidad de las cosas con el concepto que se tenga de ellas” (acepción uno en el DLE). Esto vuelve subjetiva la idea de verdad. Las siguientes cinco acepciones mantienen ese carácter poroso para la demarcación de los límites en cuestión, y apenas la séptima identifica a la verdad con un concepto del que no se puede apartar el periodismo y en cambio sí, todas las veces que un escritor lo disponga y el relato lo necesite, la literatura: realidad. El periodismo hace un relato fidedigno, verdadero, naturalista, factual, de la realidad. Y, según el Diccionario, la realidad se identifica con lo real y efectivo, con lo que ocurre verdaderamente y con lo que se contrapone a lo fantástico e ilusorio. De eso habla el discurso periodístico.

En su constante preocupación por la ética periodística, Javier Darío Restrepo (1932-2019) se refiere en diversos textos y en distintos momentos de su vida al problema de la verdad. En *El zumbido y el moscardón* (2005 [2004]) señala que el éxito del oficio periodístico se basa en la eficaz búsqueda y divulgación de la verdad (p. 46) y, al preguntarse por el tipo de verdad objeto de dichas búsqueda y divulgación, expresa que se trata de la verdad de los hechos, aquella a la que el reportero accede a través de testimonios, de documentos y hasta de su propia percepción. En este mandato no hay diferencia entre el periodista informativo que escudriña y relata la realidad día a día y el que se detiene a escudriñar y relatar la misma realidad con la

perspectiva del largo plazo que significan, por ejemplo, el denominado ‘periodismo investigativo’ o los géneros narrativos en los que el periodismo se acerca más a la literatura. Restrepo indica, además, que “esta no se puede considerar absoluta, definitiva o inmodificable; es una verdad provisional” (p. 50). Detalle bastante interesante e importante, la provisionalidad de la verdad está ligada al hecho de que el periodismo se ocupa en el tiempo de los asuntos humanos y estos no son estáticos; de tal manera, puede complementarse el pensamiento de Restrepo añadiendo que la verdad, más que ser, deviene. En una reflexión posterior, en el volumen *Pensamientos. Discursos de ética y periodismo* (2020) Restrepo insiste en que el mejor periódico (para el caso, la revista)

por su compromiso con la verdad, es creíble en todas sus páginas e informaciones. Y esa certidumbre se fortalece cuando diariamente el lector corrobora que su periódico investiga, comprueba, profundiza, se apasiona por encontrar lo que los poderosos ocultan, sin perder el equilibrio y la distancia de los que buscan la verdad (p. 129).

Estas ideas de Javier Darío Restrepo sobre la verdad y sobre el periódico que en la búsqueda de la misma investiga, comprueba, profundiza y se apasiona por encontrar lo que los poderosos ocultan se refieren en general al periodismo, pero específicamente identifican a la variante del oficio denominada ‘periodismo investigativo’, similar al narrativo en el uso de los procedimientos y recursos propios de la literatura, aunque, quizá, regido por un mayor compromiso con las *hard news* o temas de gran impacto relacionados con la política o la violencia.⁵⁴ Para ejemplificar con un caso proveniente del corpus de la presente investigación, el periodista Juan Miguel Álvarez puntualiza:

Nunca me he considerado un periodista investigativo, nunca he investigado nada que no se sepa en el país, nunca he destapado una olla podrida, nunca un trabajo

⁵⁴ En el periodismo existe también el concepto opuesto, el de *soft news*, para identificar a los temas más livianos, tipo cultura, espectáculos o asuntos sociales, de los que suelen ocuparse géneros como la crónica. Las *hard news* serían, en contraste, un asunto más abordable en el género del reportaje.

mío ha metido gente a la cárcel ni ha logrado tumbar algún funcionario público, ni tampoco un trabajo mío ha generado una polémica nacional de tal tamaño que obligue a un debate sostenido en la academia y en la esfera pública. Nunca. Total, no me considero un periodista investigativo. Yo no revelo nada. Nada de lo que yo haya escrito antes ni ahora tiene el golpe de opinión como para considerarse periodismo investigativo. En cambio, siempre me he considerado cronista. Desde el primer día (comunicación personal, abril 17 de 2025).

2.2. UNA FRONTERA POROSA ENTRE LA FICCIÓN Y LA NO FICCIÓN

La porosidad del concepto de verdad como hito de demarcación de la frontera entre periodismo y literatura de ficción (o, para indicarlo de una manera más acorde con lo que aquí se sostiene, entre el periodismo y los demás géneros literarios) se debe a la gran cantidad de matices que ostenta dicho concepto en función del contexto histórico y cultural en que se le analice. Aquí se examinarán algunas de las ideas que sobre el tema expone la filósofa germano-estadounidense Hannah Arendt (1906-1975), importantes por cuanto se nutren no solo de las fuentes de pensamiento de las que bebió Arendt, sino además porque se confrontaron, alimentaron y enriquecieron del trabajo que también desarrolló en el periodismo. En este oficio, su experiencia más notable fue el cubrimiento, para la revista *The New Yorker*, del juicio al criminal de guerra nazi Adolf Eichmann en 1961.⁵⁵

El juicio de Eichmann estremeció el pensamiento de Hannah Arendt en su doble condición de judía y filósofa influida por el pensamiento y la confrontación de

⁵⁵ Nótese que Hannah Arendt es apenas una generación mayor que los representantes del Nuevo Periodismo y, como varios de ellos, escribe para *The New Yorker* justo en el momento en que el movimiento hace eclosión. No es tenida en cuenta como miembro del grupo porque a la narración periodística del juicio a Eichmann no llega desde la literatura, sino desde la filosofía (las evidentes relaciones entre literatura y filosofía no son objeto del presente estudio), y el relato verídico del juicio está enriquecido por las disquisiciones en tono ensayístico de quien fuera una de las filósofas más reconocidas del siglo XX. Aun así, *Eichman en Jerusalén* bien puede mirarse como un gran reportaje elaborado dentro de los cánones del Nuevo Periodismo porque desarrolla una historia completa en la que la escritora ha hecho un riguroso proceso de inmersión, de manera que todo lo que relata es verdadero, y se vale de las técnicas propias de la literatura y de los procedimientos de los nuevos periodistas para hacer que su relato sea atractivo y, como la literatura —y la filosofía—, imperecedero.

maestros suyos como Martin Heidegger (además de maestro, amante de Arendt, a la vez que simpatizante del nacional socialismo de Adolfo Hitler). Cuando Arendt se encontró a sí misma inmersa en los vericuetos legales y morales del tribunal israelí, su primera sorpresa fue descubrir en el temible oficial nazi a un individuo más bien anodino que parecía no ser consciente de sus crímenes y alegaba que todas sus acciones se reducían al simple cumplimiento de su deber en una cadena de mando en la que recibía más órdenes de las que daba. La filósofa y periodista cita al abogado defensor del reo: “Eichmann se cree culpable ante Dios, no ante la Ley” (2013 [1963], p. 40), alega aquel sin consultar apenas a su defendido, mientras que este asegura, al parecer con pruebas fundadas en su comportamiento de antes de la guerra, que no tiene nada en contra del pueblo judío y que “jamás he matado a un ser humano”, ni judío ni no judío, aunque admite que en el cumplimiento de su deber habría matado a su propio padre si se lo hubieran ordenado (p. 41).

Aun estando del lado vencedor de la guerra y perteneciendo a la comunidad más ofendida por el accionar de los nazis, ese pueblo judío contra el que el acusado dice no haber tenido nada antes, la escritora no hace en su reportaje una condena vehemente de Eichmann. En vez de ello, dedica el extenso texto —ampliado después para el formato de libro— a analizar su personalidad de oficial metódico, así como las condiciones que propiciaron el Holocausto, incluyendo el papel de los propios judíos, para concluir que no se halla ante un criminal monstruoso. Acuña el concepto de ‘banalidad del mal’, según el cual en circunstancias como las de la Alemania nazi un ciudadano cumplidor de su deber es capaz, como Eichmann, de organizar la logística de los campos de concentración sin darse cuenta de que está participando en el mayor crimen de la Historia. Esto, reflexiona Arendt, no lo libera en todo caso de sus culpas.

La actitud de Hannah Arendt al escribir lo que considera la verdad sin atenuantes le significó fuertes críticas y anatemas, sobre todo de parte de la comunidad judía. Y, si bien el problema de la verdad permea en buena medida este trabajo, varios años más tarde, en 1967, dedica un ensayo a ampliar la reflexión sobre el asunto a

propósito de su cubrimiento del juicio de Eichmann. En “Verdad y política”, ensayo que recoge luego en el libro *Entre el pasado y el futuro: ocho ejercicios sobre la reflexión política*⁵⁶, se pregunta si siempre es legítimo (oportuno, indispensable, podría agregarse) decir la verdad. Al cubrir el juicio del criminal de guerra nazi, Arendt se guiaba por el principio “fiat veritas, et pereat mundus” (“la verdad, aunque perezca el mundo”⁵⁷, una variación de la sentencia que, según la tradición, pronunciaron los asesinos del emperador Julio César en el año 44 a.C.: “Fiat iustitia et pereat mundus” (hágase justicia y perezca el mundo).

Aunque parezca un contrasentido, dado el mandato fundamental de búsqueda y divulgación de la verdad que los rige, en circunstancias determinadas los medios de comunicación responsables con su misión se preguntan si es válido, legítimo, divulgar la verdad “aunque perezca el mundo”, precisamente porque en esas circunstancias determinadas —alegan muchos— la divulgación de la verdad puede causar más daño que su ocultamiento. Arendt admite que a fin de cuentas la divulgación de la verdad no puede ser más urgente que la preservación del mundo que la contiene y que contiene así mismo a sus detentadores. Admite además que no se hizo esa pregunta cuando cubrió el juicio contra Adolf Eichmann en Jerusalén, y lo cierto es que no estaba en la obligación de hacerlo ni actuó en contra de los principios del oficio periodístico ni, sometida al juicio de la Historia, causó un daño mayor que el bien que hizo al propiciar con su libro (un gran reportaje, un tratado de moral) una reflexión descarnada sobre la verdad y sobre el mal.

Para Hannah Arendt, la búsqueda y el relato de la verdad se remontan a Homero, cuando en la *Ilíada* canta con idéntico ímpetu las hazañas de los aqueos, el pueblo al que pertenecía, y los troyanos, el pueblo enemigo (Arendt, 1996 [1967], p. 276). Este puede considerarse el más antiguo referente de la objetividad, uno de los principios en que se fundamenta el relato periodístico. Si bien hoy en día la objetividad está en discusión como un principio ideal del periodismo y se le reemplaza

⁵⁶ *Entre el pasado y el futuro* se publicó originalmente en inglés en Estados Unidos en 1961. “Verdad y política” se agregó a la edición de 1968.

⁵⁷ Literalmente, “que se haga la verdad y perezca el mundo”.

más bien por la idea del equilibrio y la responsabilidad en la búsqueda y tratamiento de la información, la filósofa de origen alemán critica el relativismo de quienes, más que la verdad en sí misma, buscan la manipulación de la verdad con el fin de coartar la independencia de los ciudadanos. En su trabajo, intenta emular a los más importantes narradores de los acontecimientos y del espíritu humano:

Está en juego la supervivencia, la perseverancia en la existencia (*in suo esse perseverare*), y ningún mundo humano destinado a superar el breve lapso de la vida de sus mortales habitantes podrá sobrevivir jamás si los hombres se niegan a hacer lo que Heródoto fue el primero en asumir conscientemente: [...] decir lo que existe. Ninguna permanencia, ninguna perseverancia en el existir, puede concebirse siquiera sin hombres deseosos de dar testimonio de lo que existe y se les muestra porque existe (1996 [1967], p. 241).

Vale la pena cotejar los planteamientos de Hanna Arendt con los de Javier Darío Restrepo cuando se refieren a la verdad de los hechos. Como ya se dijo páginas atrás, para el colombiano esta es la principal forma que adquiere la verdad en el periodismo y a ella se accede por medio de los elementos del oficio, que incluyen procedimientos como búsqueda y contrastación de los datos. La alemana avanza un paso y complementa: “Lo que define la verdad de hecho es que su opuesto no es el error ni la ilusión, elementos que no se reflejan en la veracidad personal, sino la falsedad deliberada o mentira” (p. 262).

Por supuesto, la discusión sobre el concepto de verdad, lo que ella es y los límites que en su búsqueda pueden o no alcanzar y quizá sobrepasar los periodistas, no termina en Hanna Arendt. No es posible decir que “la verdad es”, pero en cambio es fundamental la conciencia de que ese objeto a veces tan inasible constituye el pilar más importante del oficio. Restrepo concluye: “Es un deber ético proteger la verdad porque es frágil y porque es un bien de la sociedad” (2005 [2004], p. 50).

2.3. LO QUE PARECE SER, DEBE SER

Cercano al de la verdad, pero con diferencias sutiles que a la vez lo confrontan y asimilan a ella, es el otro concepto en cuestión: la verosimilitud. Para definirla, el DLE remite al adjetivo del que esta palabra es atributo. De las dos acepciones que de *verosímil* recoge, la que más interesa para el discurso narrativo, trátase de una pieza periodística o de una de ficción, es la primera: “Que tiene apariencia de verdadero”⁵⁸. Refiriéndose a los géneros periodísticos, García Márquez lo dice de esta manera: “Todos ellos comparten entre sí la misión de comunicar, y el problema esencial de los comunicadores no es ni siquiera que nuestro mensaje sea verdad, sino que nos lo crean” (2000, p. 125).

No hay excepciones a la regla, pero a lo largo de las décadas muchos periodistas narradores se han dado permisos, a veces pequeños y discutibles, otras veces grandes y abiertamente condenables, para contravenir la norma de la no ficción. Esto es, para mentir. En todo caso, la discusión ha evolucionado y ciertas licencias que hace medio siglo eran aceptables, o al menos pasaban inadvertidas y hasta eran objeto de celebración por sus virtudes narrativas, en el presente no lo son.

El periodismo puede hacer cualquier cosa con las palabras, excepto inventar, en tanto los escritores, estudiosos y seguidores de la literatura saben que esta disciplina otorga completa libertad a sus practicantes para crear todo tipo de historias sin reparar en si lo que narran se atiene o no estrictamente a la realidad. Tanto, que de hecho el *Diccionario de la Lengua Española* (DLE)⁵⁹ define a la palabra ficción, en su tercera acepción, como una “clase de obras literarias o cinematográficas” en sí misma y hace hincapié en que estas son por lo general de carácter narrativo y que lo tratado en ellas es imaginario.

⁵⁸ La segunda acepción, en cambio, pasa de la apariencia a la certeza: “Creíble por no ofrecer carácter alguno de falsedad”.

⁵⁹ Vigésima tercera edición, 2014, publicada por la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE). En línea: <https://dle.rae.es>. Verificado: agosto 31 de 2024.

En esta medida, es pertinente introducir en la discusión una pieza de la narrativa latinoamericana que en su momento fue saludada como ejemplo temprano de buen periodismo literario y equiparada a las nacientes expresiones del Nuevo Periodismo estadounidense. Se trata de “Caracas sin agua”, crónica o reportaje (con ambos géneros se le ha identificado) publicada en 1958 por García Márquez en la revista *Momento* de Venezuela y recogida luego, en 1975, en el volumen antológico del mismo autor *Cuando era feliz e indocumentado*, y en 1976 en la antología *Grandes reportajes* preparada por Daniel Samper Pizano. Este es el párrafo inicial:

Después de escuchar el boletín radial de las siete de la mañana, Samuel Burkart, un ingeniero alemán que vivía solo en un penthouse de la avenida Caracas, en San Bernardino, fue al abasto de la esquina a comprar una botella de agua mineral para afeitarse. Era el 6 de junio de 1958. Al contrario de lo que ocurría siempre desde cuando Samuel Burkart llegó a Caracas, diez años antes, aquella mañana de lunes parecía mortalmente tranquila. De la cercana avenida Urdaneta no llegaba el ruido de automóviles ni el estampido de las motocicletas. Caracas parecía una ciudad fantasma. El calor abrasante de los últimos días había cedido un poco, pero en el cielo alto, de un azul denso, no se movía una sola nube. En los jardines de las quintas, en el islote de la Plaza de la Estrella, los arbustos estaban muertos. Los árboles de las avenidas, de ordinario cubiertos de flores rojas y amarillas en esa época del año, extendían hacia el cielo sus ramazones peladas (García Márquez, 1979 [1975], p. 106).

Tiempo después, el propio García Márquez reveló que quien en realidad había inspirado la narración no era un ingeniero alemán ni llevaba diez años en aquella ciudad, sino que era él mismo, que llevaba un lustro residiendo allí. Como el personaje creado por el narrador periodístico para sintetizar el drama de la urbe a la que se le agotaban las reservas de agua, el periodista colombiano estaba desesperado porque no podía afeitarse. Más de veinte años después de su publicación original, el carácter en definitiva ficcional del personaje central generó polémica en el medio periodístico, pues, siendo innegable el valor estético de la pieza, su valor periodístico (el cumplimiento de las funciones instrumental y comunicativa) se torna dudoso. Daniel Samper Pizano admite hoy en día la

incomodidad de “Caracas sin agua” en una antología de piezas periodísticas. Más aun, podría agregarse: en una de grandes reportajes, siendo este el género mayor del periodismo, el más obligado a la precisión y a la veracidad y, por cierto, el que más amplio despliegue de recursos narrativos propios de la literatura utiliza.

Cuenta Samper Pizano: “Cuando escogí para la antología de reportajes a ‘Caracas sin agua’, de GGM, no se sabía aún que este reportaje incorporaba algunos elementos de ficción” (comunicación personal, noviembre 26 de 2019). Al preguntársele si volvería a incluir esta pieza en la antología, responde:

[...] entraría como apéndice con la advertencia de que no todo en ella es auténtico, pero saldría del cuerpo principal de la antología, pues sigo creyendo que está voluntariamente contaminada por la ficción y no la cobija ninguna de las licencias que permite el reportaje (por ejemplo, imaginar diálogos que corresponden estrictamente a la realidad aunque no hayan sido grabados ni registrados). Voy más allá: lo que, a mi entender, justifica la incorporación de ‘Caracas sin agua’ como apéndice es el haber aparecido inicialmente como pieza de no ficción y haber suscitado luego un debate a causa de algunos de sus elementos ficticios. Pero si yo hubiera conocido esta característica antes de emprender la antología, me habría abstenido de incorporar este texto y habría buscado otro de Gabo.

Este es, desde luego, terreno minado y muy peligroso, y la discusión no reviste hoy los mismos matices que en el pasado. Por ejemplo, en 1996 Tomás Eloy Martínez se refería en un evento académico a la revista *Momento* como una publicación en la que la realidad se parecía a las novelas, a la primera parte de la década de 1950 como la época en que nació el nuevo periodismo o periodismo literario latinoamericano —esto es, con una década de anterioridad respecto del estadounidense— y, de su mano, el cultural, y a “Caracas sin agua” como una crónica de las de esa época, que “nacieron al amparo de una realidad que se iba creando a medida que se la escribía” (Martínez, 1996, en línea).⁶⁰ Bonita oración

⁶⁰ Seminario *Situaciones de Crisis en Medios Impresos*, Bogotá, marzo de 1996. Nótese la fecha y el nombre del evento: son los inicios de la era digital. Tomás Eloy Martínez fue un maestro

que encubre sin embargo un precepto erróneo y engañoso, pues de ninguna manera, ni entonces ni en el presente, el periodismo “crea” la realidad de la que se ocupa; en vez de ello, su misión consiste en registrarla con fidelidad, quizás en hacer mimesis de ella como desde Aristóteles se hace en la literatura de ficción, pero esforzándose por trasladar con precisión los detalles de la naturaleza al universo de lo escrito. Este traslado colisiona con la imposibilidad de mover íntegramente un universo, el de la realidad material, a otro que a lo sumo puede reflejarlo, el de la palabra escrita —acaso complementada con recursos gráficos como las fotografías y las ilustraciones—, de manera que el relato será siempre una versión de la realidad: una versión fidedigna, en el caso del relato periodístico. Dice Albert Chillón:

De acuerdo con la concepción de la facticidad [...], los enunciados que los medios elaboran no refieren de manera directa, transparente e inmediata los acaeceres que integran la realidad —como quiera que esta sea—, sino que los identifican, interpretan e informan como “hechos” dignos de atención [...] Esta observación afecta una vez más, repárese bien, tanto al conocer como al propio ser de la realidad (2014, p. 128).

Aquí es importante una digresión que explique, así sea con brevedad, el concepto de *facticio* que emplea Chillón en su bastante citado libro *La palabra facticia*. Al académico catalán le resulta chocante la denominación “literatura de no ficción” para hablar del periodismo en general o del literario o narrativo en particular y de la amplia variedad de géneros que caben en él o que le son cercanos: entre otros, la crónica literaria, el reportaje, el cuadro de costumbres, la autobiografía en todas sus modalidades, la biografía en las suyas, el testimonio, el documental audiovisual e

celebrado de la literatura y el periodismo latinoamericanos y miembro, hasta su muerte en 2010, del grupo de profesores de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), creada por García Márquez y rebautizada ‘Fundación Gabo’ tras la muerte del escritor colombiano en 2014. La lección de Martínez se reprodujo ampliamente en la prensa de la época con el título de “Defensa de la utopía”. En línea: <https://fundaciongabo.org/es/recursos/discursos/defensa-de-la-utopia-por-tomas-eloy-martinez>. Verificado: noviembre 22 de 2024.

incluso géneros de la ficción como el cuento policíaco (p.186). Chillón prefiere hablar de

una narrativa de tenor facticio, que elabora y propone representaciones verídicas de la misma vida social: esta gran narrativa facticia da lugar, por un lado, a la escritura periodística propiamente dicha, con su creciente diferenciación de géneros y estilos; y por otro, a las diversas modalidades que conforman la prosa literaria testimonial, incluidas las historias de vida elaboradas por las nuevas ciencias sociales en ascenso (p. 185).

Chillón, pues, se aleja del significado tradicional del adjetivo *facticio*, al que el DLE pone en sintonía con lo artificial. En lugar de ello, lo convierte en un neologismo, derivado a su vez del sustantivo *facción*, al que el mismo teórico le ha dado una nueva acepción: “la *facción* se distingue porque en ella la refiguración es disciplinada por una imaginación que debe respetar exigencias referenciales, tal como ocurre en el periodismo informativo o en el documental audiovisual” (p. 65). De esta manera, matices más, matices menos, Albert Chillón identifica a lo facticio con el relato —la palabra— de los hechos veraces y verificables: “Como es sabido, todas las narrativas facticias persiguen referir sucesos y situaciones realmente acontecidos” (p. 68).

Volviendo a la crónica, reportaje o, si se decidiera aplicar un filtro rigurosamente estricto del elemento ficcional, el cuento “Caracas sin agua”: Tomás Eloy Martínez celebraba como un acto propio del periodismo literario el hecho de que García Márquez inventara un personaje para sintetizar en él el drama verdadero del que su relato periodístico daba cuenta y pasaba por alto el hecho de que no advirtiera de su creación al lector. Proseguía el recuento laudatorio de Martínez: “Enriquecido por un lenguaje de novela, transfigurado en literatura, el periodismo desplegaba ante los ojos del lector una realidad aún más viva que la del cine”. Aseguraba que era en América Latina y no en Estados Unidos donde nació y alcanzó grandeza el periodismo narrativo entre finales del siglo XIX y comienzos del XX con escritores/periodistas como los cubanos José Martí (1853-1895) y Julián del Casal

(1863-1893), el brasileño Euclides da Cunha (1866-1909), el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) y el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), y ponía de relieve el hecho de que todos los grandes escritores del continente hubieran sido además periodistas y que, viceversa, todos los grandes periodistas se convirtieran también en escritores (de literatura de ficción).

Martínez llamaba la atención sobre el uso del lenguaje literario y sobre una nueva ética según la cual el periodista no podía ser un agente pasivo que observa la realidad y la comunica. Al contrario, lo identificaba como alguien que debía pensar y reconocer las tensiones secretas de esa realidad, comprenderla y narrarla. En un momento culminante de su disertación, decía: “Siempre he pensado (y este es un tema para discutir largamente) que el periodismo no tiene sino dos formas que cuidar: la de su herramienta —el lenguaje— y la de su ética, que no responde a otro interés que el de la verdad” (1996, en línea).

Tal como parece sugerir Martínez, al menos en América Latina es posible que en parte la discusión sobre la manera de hacer periodismo literario en los días en que García Márquez escribió “Caracas sin agua” considerara legítimo el recurso de crear un personaje para sintetizar en él el drama de los hechos. Al fin y al cabo, contrario a lo que les ocurría a los periodistas estadounidenses y europeos, ni el futuro laureado con el premio Nobel ni la mayoría de sus colegas latinoamericanos habían tenido la oportunidad de aprender en la academia el oficio periodístico y, de acuerdo con el uso de la época y de la región, tal como García Márquez mismo lo narraría 38 años más tarde en su célebre discurso “Periodismo: el mejor oficio del mundo”, su “universidad” eran los libros, la propia sala de redacción y los cafetines donde los periodistas se reunían a conversar sobre el oficio.⁶¹ Además, como luego recordaría en su volumen de memorias *Vivir para contarla*, “era una época en la que el oficio no lo enseñaban en las universidades sino que se aprendía al pie de la vaca, respirando tinta de imprenta” (2002, p. 515). Formación que, desde luego, no debe

⁶¹ Discurso pronunciado ante la asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP), Los Ángeles, 7 de octubre de 1996. Incluido en el volumen *Yo no vengo a decir un discurso* (2010, pp. 105-118).

desdeñarse. Ellos eran la vanguardia latinoamericana de una escuela, el Nuevo Periodismo, que en la misma época hacía eclosión en Estados Unidos. La cosa tal vez no sea solo de formación, universitaria o a través de los libros y las vivencias. También es un asunto de formas de concebir la verdad y el deber ser del oficio.

Casos posteriores al de “Caracas sin agua”, ya con una discusión que ha consolidado a la exactitud como otra de las premisas fundamentales del periodismo (una que, precisamente, asegura la posibilidad de decir la verdad), soslayan la prohibición de crear personajes o cualquier otro detalle por efectos de conveniencia narrativa. Es de mencionar el caso del periodista colombiano Alonso Salazar, quien en su reportaje novelado sobre el narcotraficante Pablo Escobar, *La parábola de Pablo* (2001), no solo crea un personaje, sino que además le aclara al lector que lo hace por dicha conveniencia narrativa; esto es: inventa una ficción, pero advierte de ella al lector. Cuenta en la introducción del relato:

He creado un personaje ficticio, Arcángel, en boca de quien he puesto opiniones que algunos de los protagonistas no quieren asumir públicamente. Arcángel ha sido igualmente útil, desde el punto de vista narrativo, para presentar algunos hechos que podrían comprometer judicialmente a quienes los realizaron (2001, p. 14).

Posición, la de Salazar, algo alejada de alguno de los postulados que ya desde hacía medio siglo formaban parte de la deontología periodística.⁶²

El periodista norteamericano John McPhee (n. 1931), miembro de la generación del Nuevo Periodismo, declaraba en una entrevista a Norman Sims para su libro *Los periodistas literarios*:

⁶² *El Malpensante* no opone resistencia al detalle señalado sobre la ficcionalidad del personaje de Arcángel y en una nota editorial recomienda la lectura del libro de Salazar, al que señala como “este texto doloroso y necesario, espejo deformado en el que no sobraría que nos volviéramos a mirar los colombianos cada tanto” (edición 73, septiembre 16 a octubre 31 de 2006, p. 41).

Uno no inventa diálogos. Uno no hace personajes mixtos. Para mí los personajes mixtos siempre han sido ficción. Así que cuando alguien hace un personaje de no-ficción con tres personas reales, se trata en mi opinión de un personaje de ficción (Sims, 1996 [1984], p. 25).

Si a pesar de lo declarado por McPhee, pero en consonancia con lo aceptado por Martínez (ambos, maestros del oficio respetados en sus entornos culturales y geográficos), y al tenor de los acuerdos actuales sobre la deontología del periodismo, se admite la viabilidad de que en textos como “Caracas sin agua” y *La parábola de Pablo* se recurra a personajes de ficción para ilustrar situaciones absolutamente reales y dramáticas, también se podría pisar la mina que haga saltar por los aires los conceptos sobre el correcto hacer del oficio y acabar admitiendo la legitimidad de deslices mayores como el de Janet Cooke, la periodista que el 28 de septiembre de 1980 publicó en *The Washington Post* el famoso reportaje “El mundo de Jimmy”, sobre aquel niño de las barriadas pobres de la capital estadounidense en quien se sintetizaba la tragedia de los pequeños consumidores de heroína.

Cooke obtuvo el premio Pulitzer de 1981 por este trabajo, pero cuando las autoridades civiles y policiales de la ciudad presionaron al periódico para que revelara el paradero del niño, acabó admitiendo que su joven protagonista no había existido sino en su imaginación y se vio forzada a devolver el premio y enfrentarse al final anticipado de su carrera, mientras que el periódico vio tambalear un prestigio que en la década anterior había consolidado al publicar en 1971, junto con *The New York Times*, parte de los “Papeles del Pentágono”⁶³, y al destapar por su cuenta, en 1973, el escándalo “Watergate”⁶⁴.

⁶³ “Los Papeles del Pentágono” son una serie de documentos clasificados del Departamento de Defensa, en los que se demostraba que la intromisión militar estadounidense en Vietnam a partir de 1945 no podía conducir más que a una derrota. Con la publicación, los dos periódicos demostraban, además, que varios presidentes les habían mentido sobre el tema al pueblo y al Congreso de Estados Unidos. El episodio es narrado con detalle en la película *The Post* de Steven Spielberg (2017).

⁶⁴ Este escándalo llevó a la dimisión del presidente de Estados Unidos, el republicano Richard Nixon, en agosto de 1974. Se produjo debido a las denuncias de *The Washington Post* sobre el robo de documentos del opositor Partido Demócrata en el edificio Watergate, con la aquiescencia de los republicanos y del mismo presidente, en plena campaña de reelección. Sobre el tema, los

En abril de 1981, un año y medio antes de obtener el premio Nobel de Literatura y quince antes de la conferencia en que Tomás Eloy Martínez lo canonizaría como uno de los fundadores del nuevo periodismo latinoamericano, García Márquez se refirió al caso en una columna de prensa. Publicó en el diario *El País* de Madrid “¿Quién cree a Janet Cooke?”, un artículo de opinión en que, si bien criticaba el procedimiento de la periodista, hacía también un interesante análisis sobre los deslindes entre periodismo y literatura en el campo de la ficción y la verdad:

Debemos empezar por preguntarnos cuál es la verdad esencial en su relato. Para un novelista lo primordial no es saber si el pequeño Jimmy existe o no, sino establecer si su naturaleza de fábula corresponde a una realidad humana y social, dentro de la cual podría haber existido. Este niño, como tantos niños de la literatura, podría no ser más que una metáfora legítima para hacer cierta la verdad de su mundo (García Márquez, 1991, p. 96).⁶⁵

En torno a la discusión sobre la conducta de Janet Cooke entró en juego un elemento importante: hubo lectores que escribieron al periódico para informar que conocían a Jimmy y a otros niños con historias similares. El relato, pues, era lo bastante verosímil para no solo dar apariencia de realidad sino para afectar a la realidad misma; de ella se alimentaba y a ella devolvía sus ecos con tal fuerza que se instalaba en el mundo concreto de los lectores y los interpelaba. Tal como se preguntaba el columnista García Márquez, la historia narrada correspondía a una realidad humana y social: igual que en cierta literatura y como debería de ser en todo el periodismo. Prosigue el Nobel de 1982:

[...] lo cual hacer pensar —gracias a los dioses tutelares de las bellas artes— que el pequeño Jimmy no solo existe una vez, sino muchas veces, aunque no sea el

periodistas que llevaron a cabo la investigación, Bob Woodward y Carl Bernstein, publicaron ese mismo año el libro *Todos los hombres del presidente*, que se ha convertido en un clásico del periodismo narrativo y del investigativo.

⁶⁵ En línea: https://elpais.com/diario/1981/04/29/opinion/357343203_850215.html. Verificado: mayo 27 de 2024.

mismo que inventó Janet Cooke. Lo malo es que en periodismo un solo dato falso desvirtúa sin remedio a los otros datos verídicos. En la ficción, en cambio, un solo dato real bien usado puede volver verídicas a las criaturas más fantásticas (p. 97).

García Márquez termina su columna mencionando la improcedencia del premio Pulitzer de periodismo para Janet Cooke, pero abogando, desde luego con ironía, por la entrega, a la misma autora, de idéntico premio en el campo de la literatura⁶⁶. El ya en ese momento reconocido en todo el mundo maestro de la literatura y el periodismo omite el detalle de que no solo en “Caracas sin agua” ha hecho algo que, guardadas las proporciones, es similar a lo de Cooke: colocar a un personaje inexistente en el centro de un relato periodístico. Debe considerarse la sospecha de que en la obra temprana de García Márquez como periodista se intercalan elementos propios de la literatura que van más allá del estilo para adentrarse en la ficción. El joven García Márquez incursionó en el oficio periodístico más por la fascinación por las palabras que por el anhelo de contar los hechos verdaderos (la función estética de la literatura predominando sobre las funciones instrumental y comunicativa del periodismo), y al hacerlo estaba dotado más de intuición que de formación. Se trataba más bien de un novel escritor urgido de ganarse la vida en un medio afín al de las formas literarias y que le permitiera de paso sumergirse en la realidad de fantasía que estaba impregnada en el ADN de su posterior obra de ficción.

No es gratuito el saludo que Tomás Eloy Martínez le hace a “Caracas sin agua” como pieza fundacional del periodismo literario en el continente latinoamericano. En ese momento de la historia, aquí se consideraba más o menos aceptable para el periodismo en general esa especie de relajación con el asunto de la verdad que el

⁶⁶ El falso reportaje de Janet Cooke puede consultarse en la página de *The Washington Post*, que lo mantiene en línea con la advertencia de que no es fiel a los hechos y que su contenido fue inventado por la autora. Enlace: https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1980/09/28/jimmys-world/605f237a-7330-4a69-8433-b6da4c519120/?noredirect=on&utm_term=.118c57b87592. Verificado: mayo 27 de 2024. Es de advertir que *The Washington Post*, lo mismo que *El País*, *El Espectador* y otros muchos de los grandes periódicos del mundo, ha ido en los últimos años incrementando las restricciones al acceso no pago a su material, por lo que es posible que no sea fácil ingresar al enlace.

maestro colombiano le admitiría después a la crónica en específico. Comenta la serie documental *Impriman la leyenda*, producida en 2020 por el canal Encuentro de Argentina: en concepto del joven García Márquez, “se pueden inventar o modificar ciertos detalles no sustanciales para que la narración tenga más ritmo, para que el relato sea más coherente, si con ello se extrae una verdad más auténtica que la que proporciona la mera enumeración de los hechos sucedidos”.⁶⁷

Mucha reflexión se ha dado en el periodismo —medios, academia, público— entre uno y otro momento, la suficiente para que los periodistas y los estudiosos del oficio llegaran a un acuerdo general sobre la necesidad de prohibir cualquier intromisión de la ficción, por estético que pudiera ser su objetivo. García Márquez mismo, como puede observarse en la columna citada de *El País*, para el momento en que se presenta el caso Cooke da a entender en sus pronunciamientos públicos que su posición sobre el tema ha variado. Latinoamericana, europea o estadounidense, Janet Cooke sabía lo suficiente sobre su trabajo para estar enterada de que no bastaba con que el personaje de su relato resultara tan verosímil que unos cuantos habitantes de las barriadas marginales dieran fe de su existencia. Sobre todo, sabía que a nadie, mucho menos a sus editores, podía revelar el carácter ficcional de Jimmy si pretendía conservar su premio, su prestigio y su carrera, y con seguridad sabía también que esta contravención ética la hacía indigna del premio, del prestigio y de la carrera. No a propósito de este caso, pero sí a propósito de temas muy cercanos, reflexiona el periodista Mark Kramer en un ensayo que replica *El Malpensante* (2001):

El periodismo literario ha establecido su campamento rodeado de géneros emparentados que se traslapan entre sí, como la literatura de viajes, las memorias, el ensayo histórico y etnográfico, la literatura de ficción que se deriva de sucesos reales, junto con la ambigua literatura de semificción. Todos estos son campos tentadores delimitados por cercas endeble (p. 74).

⁶⁷ *Impriman la leyenda*, capítulo 3. Esta serie de cuatro capítulos sobre los escritores del llamado Boom Latinoamericano se encuentra en línea y puede consultarse libremente: <https://www.youtube.com/watch?v=3tSaEHf2EgM>. Verificado: noviembre 22 de 2024.

Es procedente aclarar que la semificción es una forma literaria en la que en el desarrollo de un relato verídico el autor introduce elementos ficcionales y muchas veces no advierte de ello al lector. Un ejemplo claro de este tipo de literatura es la novela histórica. Las consideraciones éticas sobre el tema sugieren que todo procedimiento es válido siempre y cuando en desarrollo del pacto narrativo el lector esté avisado sobre el grado de veracidad o no que se pone a su disposición en el relato.

La discusión puede irse más hondo aun y tocar incluso a uno de los precursores del Nuevo Periodismo estadounidense y su disciplina hermana, la literatura de no ficción⁶⁸: Truman Capote. Cuando en 1965 publicó *A sangre fría*, la novela-reportaje que le consumió seis años de trabajo y lo agotó de tal manera que después de ella nunca fue capaz de culminar otra obra de gran envergadura, Capote subió al pedestal más alto del periodismo y de la literatura. Exultante, afirmaba haber creado el género de la novela de no ficción y que todo lo que incluía en su relato se atenía estrictamente a la realidad. *A sangre fría* se convirtió en un referente inmediato y universal del género. Para no ir muy lejos, el escritor de ficción y de no ficción colombiano Álvaro Cepeda Samudio saludaba en un artículo de 1967 la obra de Capote y decía que, con esta, el estadounidense

invadió de lleno los terrenos del periodismo y valiéndose de técnicas esencialmente periodísticas, creó una obra de arte de la literatura. ¿Podría alguien trazar con toda seguridad la línea donde se juntan en esta novela-crónica-reportaje-entrevista el periodismo y la literatura? ¿O donde se separan? No lo creo (1977, p. 242).

Pero no todo se atenía tanto a la realidad como afirmaba el gran escritor, como tampoco era tan cierto que el género hubiera sido creado por él. Ni siquiera en el ámbito de la literatura en idioma inglés, como bien indica Tomás Eloy Martínez. Solo

⁶⁸ Vale la pena recalcar lo que ya se ha dicho antes, en el sentido de que, en definitiva, Nuevo Periodismo y literatura de no ficción son en realidad formas distintas de referirse al mismo fenómeno.

para citar un ejemplo cercano, en Colombia existe un antecedente que se adelantó nueve décadas al trabajo de Capote: *El crimen de Aguacatal*, de Francisco de Paula Muñoz (1874), que narra con fidelidad a los hechos y con lujo de detalles y gran despliegue de recursos literarios el asesinato de seis personas de una misma familia en un paraje rural ubicado en las afueras de Medellín y el juicio, condena y posterior destino de los asesinos. Antecedente que es del todo improbable que conociera Capote, desde luego, y que incluso es bastante difícil que haya conocido Martínez, quien en su propio país pudo leer nada menos que *Operación Masacre* (1957) de Rodolfo Walsh, novela de no ficción que narra el asesinato de un grupo de prisioneros civiles por parte de la dictadura militar argentina. *Operación Masacre* es, en efecto, una mención recurrente cuando se habla de los inicios de la literatura de no ficción en el continente latinoamericano.⁶⁹

Lo más relevante para lo que aquí interesa es que no todo en *A sangre fría* es totalmente fiel a los hechos ni, al parecer, las intenciones de Capote eran del todo fieles al afán de servicio del periodismo. Sobre lo primero, un ejemplo admitido por el autor: el capítulo final, en que el detective se encuentra en el cementerio con la mejor amiga de la joven asesinada y sostiene con ella ese diálogo esperanzador que cierra el relato. Capote admitió que había creado esa pequeña ficción justamente para librar a su novela de no ficción de la crudeza de terminar en el ahorcamiento de los dos asesinos. Para alivianar, pues, a la realidad de su propia carga. ¿Qué se puede hacer ante esto? ¿Crear de todas maneras en la veracidad

⁶⁹ Podría serlo *El crimen de Aguacatal*, pero su recepción ha sido minoritaria. A pesar de que en el momento de su publicación (1874) produjo gran impacto en la provincia antioqueña y, en menor medida, en Colombia, la obra de Francisco de Paula Muñoz cayó en el olvido hasta su rescate por parte de Juan José Hoyos, quien en la investigación *Un pionero del reportaje*, realizada en la Universidad de Antioquia y publicada en 2002, postula a *El crimen de Aguacatal* como un ejemplo temprano de dicho género en Colombia. No deja de ser llamativa otra coincidencia entre los libros de Muñoz y Capote: su inicio. Ambos comienzan con una descripción bucólica del lugar de los hechos. Así, *El crimen de Aguacatal*: “A cinco kilómetros al sur de Medellín, capital del estado soberano de Antioquia, y entre el camino que comunica a esta ciudad con el pueblo de Envigado y la cordillera central de los Andes, se extiende una falda fértil y poco inclinada conocida en el país con el nombre de Aguacatal [...]” (Muñoz, 2002 [1874], p. 181). Así, *A sangre fría*: “El pueblo de Holcomb está en las elevadas llanuras trigueras del oeste de Kansas, una zona solitaria que otros habitantes de Kansas llaman “allá”. A más de cien kilómetros al este de la frontera de Colorado, el campo, con sus nítidos cielos azules y su aire puro como el desierto, tiene una atmósfera que se parece más al Lejano Oeste que al Medio Oeste [...]” (Capote, 1994 [1965], p. 11).

del resto del relato, sobre el cual numerosos contradictores de Capote han expuesto diversas incongruencias con los hechos reales? ¿Admitir la legitimidad de las pequeñas ficciones en pro de servir a los fines de la narración, como si en el periodismo existieran ficciones legítimas y ficciones ilegítimas que validaran, las primeras, la mentira y la condenaran las segundas, al arbitrio de las intenciones del narrador? ¿Pueden los periodistas literarios, escritores de no ficción, deslizarse a la periferia de la realidad y permitir que sus relatos traspasen la porosa frontera de la verdad sin menoscabar el fundamento de su trabajo? Respecto a lo segundo, sus intenciones, autores como la española Rosa Montero fustigan la memoria de Capote poniendo en duda su cumplimiento del compromiso social del escritor. Montero se refiere, por ejemplo, a la enrevesada relación de Capote con los dos asesinos de su reportaje novelado, Dick Hickcock y Perry Smith, a quienes prometió ayudar a cambio de que le contaran su historia. Lo acusa de sacrificar la vida de aquellos hombres “al idolillo bárbaro de su propia fama” y sentencia: “Truman no hizo nada por Dick y Perry y lo cierto es que se horrorizó pero también se regocijó cuando al fin les colgaron; y no creo que esa miseria moral se pueda alcanzar impunemente” (2022 [2003], p. 83).⁷⁰

En este punto conviene volver sobre los postulados de Javier Darío Restrepo, quien insiste en la necesidad de que el periodista esté dotado de elementos tanto técnicos como éticos:

Un periodista hace con la información algo similar a lo que realiza un ingeniero en una planta de tratamiento que surte de agua una ciudad: procesa el líquido que proviene de diversas fuentes y lo somete a un riguroso tratamiento que elimina los elementos contaminantes para, así, garantizar su pureza cuando abran el grifo en cada casa. El periodista verifica, confronta y confirma la información que obtiene de distintas fuentes para eliminar el peligro del engaño, del agua sucia (2005 [2004], p. 54).

⁷⁰ Sobre el proceso de investigación y escritura de *A sangre fría* y sobre la relación del autor con los asesinos, se pueden consultar la biografía *Truman Capote* de Gerald Clarke (1988) y las películas *Capote* (Bennett Miller, 2005) e *Infamous* (Douglas McGrath, 2006).

2.4. DEVANEOS CON LA FICCIÓN

Teniendo estos asuntos en cuenta, es pertinente ahondar en los significados del término *ficción* y otros que son de similar utilidad para comprender la naturaleza del relato periodístico en su relación con la literatura. Para empezar, conviene matizar el asunto con una reflexión del escritor inglés John Lanchester que puede hacer todavía más difuso ese único límite aceptado entre el texto netamente periodístico y el abiertamente literario. Hablando de la ficción, comenta Lanchester en *El Malpensante* (2010, p. 57) que este término “no proviene de la raíz latina inexistente *ficio*, que significaría algo así como «inventar cosas», sino del verbo *fingere*, «dar forma»: la ficción toma su nombre de la acción de los dedos del alfarero sobre el barro y de sus pies sobre el pedal del torno”. En otras palabras, ficción no es el acto de inventar historias completas o detalles de las mismas, sino el de darles forma mediante el acto creador del relato. Siendo el discurso periodístico uno de orden literario, y si se tiene en cuenta la aludida porosidad semántica del término *verdad*, habría que admitir en consecuencia la legitimidad de los devaneos del periodismo literario con la ficción.

Sin embargo, una arqueología detallada en el diccionario de latín conducirá a la rica etimología del verbo *fingere* (enunciado *fingo* en la entrada respectiva: por la conjugación en primera persona del presente de indicativo). Dicha etimología permite suponer la amplitud de matices o sentidos de una acción que, nuevamente, conduce al acto creador: concebir, representarse, imaginarse. *Fingo* comparte raíz con los sustantivos *fictio (onis)*, que significa creación, formación o simulación; y *fictum (i)*, que significa mentira. Esto podría llevar a la conclusión de que ficción no es sinónimo de mentira, sino de creación. Nótese, a fin de cuentas, que no acierta del todo John Lanchester al señalar la “inexistente” raíz *ficio* como improbable origen de *ficción*, pues el que sí existe y se relaciona con esta es el sustantivo *fictio*.

Pero no. A pesar de lo tentadores que resultan el discurso de Lanchester y las probables consecuencias de la etimología que de él se deriva, en esta tesis seguirá identificándose la ficción en los términos en que a ella se refieren las tres acepciones de la respectiva entrada en el *Diccionario de la Lengua Española*. Allí se la identifica con el fingimiento, la invención y la imaginación. Tres acciones que, función estética aparte, son en cualquier escuela de pensamiento opuestas a las intenciones del periodismo, aunque también pueden estar a su servicio en determinadas circunstancias: el fingimiento y la invención pueden ser parte de la estrategia discursiva del oficio, en tanto la imaginación siempre le ayudará al periodista a encontrar nuevas y mejores maneras de contar sus historias⁷¹.

El gran problema es que entre los personajes ficticios de García Márquez, Cooke y Salazar, saludado el primero como un recurso creativo, rechazado el segundo por falsear la magnitud del drama social que pretendía denunciar y disimulado el tercero por el aviso de su naturaleza al lector, se cuela en los relatos periodísticos la idea de que es legítimo mentir en alguna medida. Con seguridad, en los relatos de García Márquez y Salazar el personaje ficticio cumple el papel sintetizador que los autores pretendían —lo que no acaba de hacerlos aceptables—, mientras que el pequeño Jimmy de Janet Cooke, con todo y su identificación con numerosos niños de la vida real del Washington de 1980, constituye una flagrante contravención al rigor de la narración periodística por cuanto él es el núcleo temático de una historia que, por demás, estremece los cimientos mismos de una cultura y de la realidad que pretendía relatar. A pesar de esto, estudiosos como Albert Chillón aceptan la validez de recurrir a “condensaciones” de diversos individuos en uno solo como la que elabora Janet Cooke en el personaje de Jimmy, siempre y cuando se advierta de ello al lector. Al decir de Chillón, pues, en mantener el secretismo sobre el procedimiento radicó el gran error de la estadounidense. Es pertinente enfatizar en

⁷¹ Es de señalar el hecho de que una búsqueda más detallada de las raíces y del significado último de la palabra *ficción* terminan en los dos diccionarios mencionados, el de latín y el de las Academias de la Lengua. Dato curioso, no existe una entrada para *ficción* en el *Diccionario de Construcción y Régimen de la Lengua Castellana* del Instituto Caro y Cuervo de Colombia, que hace el escudriñamiento más completo de la etimología española. Sí existe, en cambio, para *fingir*, verbo español que en latín —idioma muerto— significa *fingere/fingo*.

que, a fin de cuentas, Cooke encajaba como integrante de la segunda generación de Nuevos Periodistas y estaba sujeta a la mirada ortodoxa que del oficio tenían los miembros de dicha escuela y, en general, del periodismo anglosajón, una visión “empeñada en alimentar, por medio del culto indiscriminado a la verificabilidad, el engañoso mito profesional de la objetividad” (2014, pp. 372-373). Chillón parece hacer eco de García Márquez al plantear una posible diferencia entre las visiones anglosajona y latina del oficio periodístico, según la cual la segunda sería menos severa en sus consideraciones sobre la verdad y la mentira y legitimaría como verdaderos, ya que no verídicos, a los personajes resultantes de tales condensaciones (el leve ingeniero alemán de “Caracas sin agua”, el complejo niño de “El mundo de Jimmy”, el pragmático Arcángel de *La parábola de Pablo*). Interesante, pero discutible.

Bastantes casos igualmente condenados —y condenables— se han presentado desde entonces: periodistas con reconocida capacidad para la creación literaria que presentan como reales historias que, sí, tienen orígenes rastreables en la realidad que anuncian, pero que en definitiva provienen más de su imaginación que de su indagación de dicha realidad. Y no es que la literatura no obligue también a llevar a cabo una investigación, pues en eso vuelven a encontrarse las dos disciplinas: quien escribe un cuento o una crónica debe ser un amplio conocedor del tema que trate y ello implica estudiar, investigar, prepararse. A estas alturas ya se antoja redundante recordar que, con todo y lo que acaba de decirse, la literatura permite crear la realidad vigente en la diégesis y el periodismo exige someterse a la verdad de los hechos. En todo lo demás funcionan de manera tan parecida que puede decirse con comodidad que, en efecto, el periodismo es un género literario. Declara el periodista colombiano Alberto Salcedo Ramos: “Escritor no es solo el que escribe ficción. En la no ficción también se puede escribir buena literatura. Si escribes una novela magistral como *Pedro Páramo*, eres un gran escritor, y si escribes un reportaje memorable como *Hiroshima*⁷² también lo eres” (Arribas, 2017, en línea). Conviene

⁷² John Hersey, 1946. Originalmente publicado en la revista *The New Yorker* y luego en formato de libro con numerosas ediciones, el reportaje novelado de Hersey es considerado por diversos tratadistas como la mejor expresión del Nuevo Periodismo estadounidense. Esto, a pesar de que

también tener presentes las advertencias del premio Nobel peruano Mario Vargas Llosa (1936-2025), miembro aventajado con García Márquez, Carlos Fuentes y Julio Cortázar de la generación del Boom latinoamericano, quien en el ya citado documental *Impriman la leyenda* (capítulo 3) conceptúa que, a fin de cuentas, todo relato es un hecho de ficción, pues:

La literatura irremediablemente transforma la realidad en ficción. La realidad no está hecha de palabras. La literatura está hecha de palabras. Y al convertir en lenguaje la experiencia, la experiencia se vuelve ficción inevitablemente. La literatura, un mundo hecho de palabras, crea una distancia que es irremediable, definitiva, entre lo que es experiencia vivida y experiencia leída o escrita.

Estas palabras de Vargas Llosa se emparentan con las de Miguel Ángel Bastenier cuando se refiere al acto ficcionalizador de trasladar al mundo de la palabra escrita el discurso oral en el género de la entrevista. Y ambos, Vargas Llosa y Bastenier, hacen eco de los planteamientos de Gérard Genette cuando reduce a utopía o ilusión la “imitación verbal de acontecimientos no verbales”; esto es, condenando el “relato de palabras” a la condición de imitación de la realidad y, si ello fuera posible, “haría del lenguaje una reduplicación del mundo” en la que no se podría distinguir entre el nombre y el objeto mismo (1989 [1972], p. 226).

Vargas Llosa ha sido un constante pensador del problema de la ficción y la verdad en su narrativa, tanto la que se puede englobar específicamente en el campo del periodismo como la que se acomoda con más claridad en la literatura tradicional. Por ejemplo, en la novela *Historia de Mayta* (1984) se enfrasca veinte años después de los sucesos en la búsqueda de un personaje real que promovió un alzamiento armado contra el gobierno peruano en 1958. Con herramientas propias del periodismo, en especial la técnica de la entrevista, el narrador, presumiblemente un Vargas Llosa en plena madurez creativa, se da a la tarea de encontrar al inasible

Hersey no es precisamente miembro de la generación del Nuevo Periodismo: igual que Hannah Arendt, la antecede en edad. Hersey nació en 1914, una década antes que Truman Capote y una década y media antes que Tom Wolfe.

personaje por medio de sus conocidos. La narración nada a dos aguas entre la presunta realidad del escritor que reconstruye la historia auténtica de su personaje y la presunta ficción del escritor que al no encontrar al personaje lo inventa a partir de los datos, siempre insuficientes, que va consiguiendo, llenando con su imaginación los muchos vacíos de la historia. Reflexiona en un momento avanzado de la trama: “Algo que se aprende, tratando de reconstruir un suceso a base de testimonios, es, justamente, que todas las historias son cuentos, que están hechas de verdades y mentiras” (2010 [1984], p. 157). Cuando dice “todas las historias”, puede entenderse, por supuesto, que la reflexión es aplicable tanto a la literatura de ficción como a los diversos géneros de la no ficción, el periodismo narrativo entre ellos.

Es frecuente que en determinados pasajes de una crónica o un reportaje se incluyan datos o sucesos de difícil o nula posibilidad de documentación, verbigracia los momentos de la vida de los personajes que no han sido documentados por ellos mismos o por testigos de sus vivencias. Para seguir con el ejemplo de Truman Capote y su *A sangre fría*, hay quienes se preguntan cómo es posible que reconstruyera el rato que transcurrió entre el momento en que el novio de la hija de los Clutter se fue de la casa y el momento en que llegaron los asesinos. Tanto el novio de Nancy como los dos asesinos le contaron con lujo de detalles a Capote lo que percibieron en presencia de la familia asesinada, pero no podían tener conocimiento de lo ocurrido entre la salida de uno y la llegada de los otros, un intervalo de más o menos una hora y media que el narrador, sin embargo, reconstruye en detalle. Capote argüía que había llegado a conocer tan bien a los Clutter a través de los muchísimos testimonios que recogió, que no le era difícil suponer, y contar, de modo verosímil, cómo habría transcurrido ese tiempo.

Albert Chillón reconoce que en ocasiones la comprensión y la interpretación de indicios y la inferencia de pruebas por parte de un autor —un periodista— que ha hecho bien el trabajo de documentarse puede servirle para llenar esos inevitables vacíos del relato, que son los de la vida misma. En defensa de Capote y los

aparentes vacíos de su obra máxima, argumenta que los inevitables resquicios de la historia pueden llenarse con conjeturas que ayuden a reconstruir de modo verosímil los vacíos que ha dejado la investigación. En su argumentación “en favor” de Capote, Chillón no se refiere al lapso de tiempo, no relatado por testigo alguno, que transcurrió entre la salida del novio de Nancy y la llegada de los asesinos, sino a “pasadas vicisitudes de Perry Smith, o sus circunstancias y motivaciones”. En todo caso, defiende la adopción por parte de Capote de un procedimiento propio de la novela realista, el *recording angel*, que otorga al “narrador ese efecto omnisciente e impasible de extrema verosimilitud —aunque a menudo cuestionable verdad—” (p. 67).⁷³

Desde esta perspectiva, ¿qué es entonces la verdad?

El asunto es visible también desde los estudios culturales. Para Michel Foucault, loco es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los otros (2008 [1970], p. 16). Achaca además al discurso la función de separar lo verdadero de lo falso, diciendo que dicha función “no es arbitraria ni modificable, ni institucional, ni violenta” (p. 19). Informa que cualquier disciplina está construida tanto sobre errores como sobre verdades y, para tranquilidad de quienes están llamados al error —por lo pronto, los científicos sociales y sus áulicos— en la búsqueda y divulgación de la verdad, o las verdades, reconoce que los errores ejercen funciones positivas (p. 34).

Las reflexiones de Foucault en la célebre conferencia inaugural de su cátedra *Historia de los Sistemas de Pensamiento* en el Colegio de Francia en 1970, recogida luego en el libro *El orden del discurso*, revisten especial interés para un oficio como el periodístico. Toda la cátedra, pero principalmente los apartados iniciales, en que se concentra en asuntos caros al periodismo como la búsqueda y exposición de la verdad (esa separación entre lo verdadero y lo falso) y el reconocimiento del error no solo como una condición ineludible del que trabaja con el discurso, sino además

⁷³ *Recording angel*: por los ‘ángeles registradores’ de la tradición monoteísta, a quienes Dios asignaba la tarea de registrar cada acción o palabra de los seres humanos.

como algo que puede resultar positivo, en la medida en que el reconocimiento, la identificación, del error convoca a trabajar en su corrección y, por ende, a ahondar en esa exposición de la verdad que es propia del discurso y que es obligación *sine qua non* del practicante del periodismo.

Dicha exposición se lleva a cabo en dos niveles. El primero de ellos, resultante de un proceso investigativo, de indagación en la realidad con el fin de comprenderla y develarla para un público. El segundo, y aquí es donde el periodismo se familiariza con las ideas de Foucault, es la conversión de esa realidad en un texto (un discurso): el texto periodístico.

Las ideas del pensador francés bien pueden enlazarse aquí con los postulados de Bill Kovach y Tom Rosenstiel, citados páginas atrás, para quienes el texto periodístico en el cual se vierte la realidad tiene un fin preciso. Dicho fin es entregar al lector la información “que necesita para ser libre y capaz de gobernarse a sí mismo” (2004 [2003], p. 18). Interesante, en todo caso, recordar y matizar la primera de las dos sentencias de Vargas Llosa que se citan en las páginas anteriores y conjugarla con las ideas foucaultianas: sí, las palabras convierten a la realidad en literatura, pero la literatura no tiene un compromiso ineludible con la ficción entendida en la acepción que la vincula a la mentira, sino también con la que la vincula a la creación. Y, de cualquier manera, debe tenerse en cuenta que si en los demás géneros de la no ficción la discusión sobre los conceptos de verdad, veracidad, verosimilitud y realidad puede en determinado contexto hallar legitimidad en ciertos escarceos con la ficción, en el periodismo prima siempre el caro valor de la exactitud.

2.5. APORTES A LA PREGUNTA SOBRE LA VERDAD EN ALGUNOS TRABAJOS DE *EL MALPENSANTE*

2.5.1. Una crónica que, por dudosa, no cupo en el corpus

Imagen 5



Con la serie “Fantasmas de la independencia”, *El Malpensante* se embarcó en uno de los escasos proyectos en que participó como financiador.

Aunque una edición más tarde el propio director pondría en duda su veracidad, *El Malpensante* publicó con cierto entusiasmo en su edición 115 (diciembre de 2010-enero de 2011) la que debería de haber sido la primera de una serie de seis crónicas escritas por el periodista José Alejandro Castaño sobre los ecos (“las sombras”) en la época presente del héroe nacional de igual número de países latinoamericanos, Simón Bolívar. La serie propuesta se titulaba “Fantasmas de la Independencia. Una épica en seis tramos” y estaría compuesta por sendos relatos de no ficción ambientados en cada una de las repúblicas bolivarianas, siendo el primero de ellos el que alcanzó a llegar a las páginas de la revista: “Bolívar soy yo” (Castaño, 2010-2011, pp. 78-90). ¿Qué sucedió para que en la edición siguiente, en la sección “Iceberg”, el director, a la sazón Mario Jursich Durán, se desdijera del anuncio?

“Como en estos asuntos la justicia es imperiosa, debemos decir que el tramo de Colombia estaba excelentemente escrito y reunía un coro de historias increíbles (quizá literalmente increíbles)”, exponía Jursich (2011, p. 12), para unos párrafos más adelante asegurar que la segunda crónica de la serie, una dedicada a Venezuela, había sido publicada, contra los compromisos adquiridos por el autor, al menos en un cuarenta por ciento en la revista *SoHo* en mayo de 2010 y, peor aún, “tenemos fundadas razones para sospechar que esa crónica es falsa, si no por completo al menos en algunas de sus partes”. Por todo esto, y por las demás acusaciones y reproches sobre acciones dolosas de parte de Castaño que menoscababan la confianza de los lectores e involucraban a las revistas *El Malpensante* y *SoHo* y a instituciones como el Ministerio de Cultura de Colombia y Casa Amèrica Catalunya de Barcelona, Jursich anunciaba la cancelación del proyecto.

Si no se hiciera caso a las sospechas de inverisimilitud que expresa el director sobre dicho artículo, “Bolívar soy yo” encajaría con comodidad en el corpus de esta investigación doctoral. Aparte de la excelente escritura que encomia Jursich, el tema y los personajes incluidos en el relato tienen todo que ver con el tema del conflicto que filtra la selección del corpus. Por allí desfilan el propio Bolívar, enfermo y traicionado en el conflicto seminal de la historia colombiana; el actor que casi dos siglos después de su muerte lo encarna con éxito en la televisión para luego verse obligado a trabajar como mula del narcotráfico en una época de aguda escasez; el mismo José Alejandro Castaño, que en el cubrimiento periodístico de una toma guerrillera se encuentra con un amigo de infancia convertido en el policía heroico que defiende al pueblo saltándose el Derecho Internacional; el escultor que repara monumentos de héroes de la patria baleados durante las batallas; y el campesino, apodado con el nombre del país, que es asesinado por el expropiador de sus tierras luego de que el gobierno se las devolviera y le garantizara protección.

Castaño guarda un largo silencio tras las acusaciones de Jursich. Mientras tanto, tercian en la polémica varios detractores y defensores de oficio que atacan y defienden con argumentos más o menos bien sustentados. Dos años largos después, el señalado publica un par de artículos para defenderse de sus acusadores. El que funge como su defensa oficial aparece en el portal de la Corporación Nuevo Arco Iris y se titula, precisamente, “Mi defensa: José Alejandro Castaño”. Utiliza argumentos importantes para el periodismo narrativo como este:

[...] cuando escribo fabulo. Cómo negar algo tan obvio. Pero no lo hago como tú piensas, como algunos creen. Lo supe desde antes de escribir mi primer artículo en la universidad: que la imaginación es recurso periodístico, utensilio narrativo, aparejo más útil que el lápiz, que la libreta de apuntes, que la grabadora, ese trasto sobrevalorado que algunos usan como si fuera sustituto del cerebro, del mismísimo corazón (2013, en línea).

Al decir “no lo hago como tú piensas, como algunos creen”, se refiere a los señalamientos de que a veces incluye en sus crónicas datos sin sustento en la investigación periodística. Que inventa. En cambio, al admitir que fabula cuando escribe, alude al legítimo y necesario recurso del periodismo narrativo que es la imaginación, pero puesta ella al servicio de la verdad. Esto es, como aceptan todos los autores hasta ahora citados, la imaginación para desarrollar un estilo, para usar unas figuras literarias y para tratar de variadas maneras una historia que nunca en el periodismo puede dejar de ser real y comprobable. No obstante lo razonable de esta parte de su defensa, Castaño entra en seguida en terrenos espinosos y relata una anécdota de los tiempos en que trabajaba como estudiante en prácticas para el diario *El Colombiano*. Cuenta que en una ocasión tuvo que cubrir un conflicto electoral en un pueblo a orillas del río Magdalena donde dos candidatos al concejo municipal empataron en número de votos y la solución del conflicto estuvo marcada por toda clase de exabruptos. Cuenta, además, que no pudo viajar al territorio, lo que habría sido ideal: “No recuerdo cuántas llamadas hice al pueblo. Al alcalde, a los candidatos, al comandante de la Policía, a los apostadores. Habrán sido nueve, diez, quince llamadas. Tantas para imaginar lo que nunca vi”. Hasta aquí, un

procedimiento más o menos normal y válido empleado por muchos periodistas. Sin embargo, antes de hacer la lista de matices que tuvo el cubrimiento de aquella historia, ha dicho algo que es, por lo menos, muy dudoso: “Escribí una crónica imaginada” (Castaño, 2013, en línea).

Se emplea la imaginación en el desarrollo de una crónica, pero no se hacen crónicas imaginadas. Esto es claro a la luz de la deontología del oficio periodístico y, al parecer, aunque quizás actuando de buena fe, el cronista Castaño no tiene tan clara la diferencia entre la imaginación como recurso narrativo propio de todas las formas de la literatura y la invención como ruta de salida hacia la ficción, que en periodismo conduce a la mentira. Riposta Jursich:

Amigos de la fuga hacia el futuro, él y sus portavoces han decidido que la causa de sus desgracias no está en sus propios actos, sino en la malevolencia de una revista como la nuestra. Para ello traen a colación tres líneas de aquel Iceberg en el cual yo manifestaba que “ese fantasma, el de la invención, ha perseguido a Castaño desde tiempo atrás y ya le costó una vez la expulsión de un periódico” (2013, p. 9).

Para cerrar el tema, es pertinente volver a Javier Darío Restrepo, quien dice:

En efecto, el periodista pertenece a una aristocracia del espíritu, pues su compromiso profesional es buscar y difundir la verdad de los hechos, nunca mentir. Cuando este compromiso se hace visible en el ejercicio profesional a través de un periodista o un medio de comunicación, los lectores lo retribuyen con la moneda de oro que es la credibilidad (2005 [2004], p. 67).

También en la vía de cerrar el tema, cabe agregar que *El Malpensante* volvió a invitar a José Alejandro Castaño a sus páginas 142 ediciones y trece años después. Alejado Jursich Durán de la dirección desde la edición 170 y reincorporado Andrés Hoyos Restrepo a dicho cargo, en la edición 257 (diciembre de 2023) incluyó un fragmento de su libro de no ficción *Relato de un milagro*, publicado recientemente

por Castaño en coautoría con Pacho Escobar.⁷⁴ Consultado al respecto, Hoyos Restrepo comenta: “Que un autor haya tenido faltas en el pasado no lo excluye después. Nosotros publicamos textos, no firmas” (comunicación personal, abril 21 de 2025).

2.5.2. Sobre la noticia mal contada y ciertos simbolismos

“Un viaje a la indolencia”, de Juan Carlos Guardela Vásquez:

El Malpensante 51, diciembre 16 de 2003-febrero 1° de 2004

Imagen 6



“Un viaje a la indolencia” es ejemplo de cómo el periodismo narrativo investiga a fondo y corrige prácticas equívocas de transmisión de la noticia.

En enero de 2002, el país se indignó cuando los noticieros de televisión presentaron algunas imágenes de video tomadas tres meses antes en Cartagena. Con gran precariedad técnica y, sobre todo, periodística, en dichas imágenes parecía verse cómo el conductor de una ambulancia abandonaba en una zanja en las afueras del

⁷⁴ Habiendo sido editor desde la primera edición de la revista en noviembre de 1996, Jursich se desempeñó como director de *El Malpensante* entre febrero de 2009 y diciembre de 2015. En su papel de fundador y propietario y todavía no retomando el de director, Hoyos Restrepo despide a Jursich en la edición 171 con un discreto mensaje: “[...] se marcha a asumir nuevas actividades, en las que le deseamos buen viento y buena mar” (2016, p. 8).

Hospital San Pablo a una mujer en estado terminal de sida. El conductor en cuestión era Marlon Ahumada. Contra él se dirigió la rabia de la opinión pública nacional.

La historia del abandono de la mujer por parte del conductor en las afueras del hospital reúne todas las irregularidades posibles. Por un lado, las de un sistema de salud deficiente y discriminatorio; por el otro, las de unos medios de comunicación que, en casos como este, no informan con la amplitud y la responsabilidad necesarias. El género a través del cual se “conoció” el caso del conductor y la moribunda abandonada fue la noticia. Y no es que tal género se preste para situaciones como esta. Por el contrario, una noticia bien elaborada tiene entre sus componentes la investigación rigurosa, la comprobación de cada dato y un completo sentido de la responsabilidad; en otras palabras, cuenta la verdad sobre el hecho y tiene entre sus caros valores la exactitud.

Trátese del periodista que cubre una noticia del día o del que investiga para un gran reportaje o, como en el caso aquí tratado, para una crónica, el compromiso es el mismo. En palabras de Norman Sims (1996 [1984]): “Todos los reporteros tienen un compromiso de exactitud, pero si se dan el tiempo y la inmersión [la investigación, preferiblemente in situ], no es difícil superar lo mejor de la práctica noticiosa común y corriente” (p. 26). Nada de esto hicieron en su momento los noticieros, que se limitaron a reproducir las insuficientes imágenes de video tomadas por una periodista en una de las ocasiones en que la ambulancia se aproximó al hospital con el fin de que se le brindara ayuda a la mujer moribunda. Casi dos años después, en la edición 51 de *El Malpensante*, apareció el trabajo que los medios masivos no hicieron en su momento: una crónica completa, con datos investigados y contrastados, y escrita en un lenguaje atractivo, de los acontecimientos en medio de los cuales se había hecho aquel video. Este es el trabajo del periodista Juan Carlos Guardela Vásquez que aquí se reseña.⁷⁵

⁷⁵ Cuenta la periodista Maira Puche Pinedo (2009, p. 70) que una primera versión de “Un viaje a la indolencia” apareció en 2002 en la revista *Noventa y nueve*, publicación especializada en periodismo narrativo fundada por estudiantes de la Universidad de Cartagena en 2000. No hay registros de dicha revista en internet. El trabajo de Juan Carlos Guardela Vásquez fue incluido,

“Un viaje a la indolencia” está compuesta por dos partes, subtituladas “Afuera” y “Adentro”. En la primera, que a la vez se compone de tres fragmentos — encabezados mediante asteriscos—, el relato sigue a Marlon y a Carmen Helena Ruiz desde cuando él acude al puesto de salud en el que ella agoniza con el fin de trasladarla al hospital donde deberían brindarle atención médica. El primer fragmento comienza in media res con la descripción del video que tres meses más tarde se mostrará a los televidentes del país. Entre otras cosas, detalla:

Dos hombres con guantes —uno de ellos vestido de blanco— bajan algo. Se puede ir identificando que lo que parece un objeto es en realidad una mujer, y que el armazón de varillas, esa especie de carrito de supermercado viejo encima del cual han colocado cartones, es una camilla con cuerina color café. El cuerpo de la mujer semeja un manojo o una saliente, pero puede apreciarse su rostro y parece el de una mujer de 90 años (Guardela Vázquez, 2003-2004, p. 16).

Al finalizar este fragmento, y mientras ven en televisión una serie sobre paramédicos y ambulancias cuyas condiciones de trabajo contrastan como del cielo a la Tierra con la falta de recursos del sistema de salud del destino turístico más importante de Colombia, Claudia, la esposa de Marlon Ahumada, está describiéndole al periodista un sueño que tuvo días antes del incidente. El narrador lo cuenta mediante una cita indirecta: “En él veía numerosos platos de comida. Al despertar, le dijo a su esposo: “Miércoles, miijo, vamos a pasar una escasez tremenda”” (p. 17). El simbolismo, en este caso el del sueño premonitorio, es uno de los recursos típicos del periodismo literario y no deja de recordar la relación de los habitantes del Caribe con los fenómenos sobrenaturales (hay la tentación de mencionar aquí el realismo mágico, pero la idea se antojaría cliché y, además, no es representativa del tono predominantemente pesadoso de la narración de Guardela Vázquez).

además, en la *Antología de crónicas cartageneras* preparada por Puche Pinedo como trabajo de grado en aquella Universidad y publicada posteriormente en formato de libro impreso. “Un viaje a la indolencia” se incluyó también en *Lo mejor del periodismo en América Latina* de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano en 2006 (pp. 147-166), a cuyo premio estuvo nominada dos años antes. De esta última publicación existe un pdf en la plataforma Scribd.

En su exposición de los que considera los cuatro procedimientos básicos del Nuevo Periodismo, heredados de la novela realista del siglo XIX y, desde luego, aplicables en general al periodismo literario, Tom Wolfe explica la amplia variedad de detalles simbólicos que pueden percibirse y enunciarse en una escena: los múltiples aspectos de la cotidianidad humana, desde los que se relacionan con las costumbres hasta los rasgos comportamentales de individuos y comunidades. “¿Simbólicos de qué?”, se pregunta Wolfe, y amplía:

Simbólicos, en términos generales, del *status* de la vida de las personas, empleando este término en el sentido amplio del esquema completo de comportamiento y bienes a través del cual las personas expresan su posición en el mundo, o la que creen ocupar, o la que confían en alcanzar (2018 [1973], pp. 51-52).⁷⁶

En los dos fragmentos siguientes se cuenta la odisea de Marlon y Carmen Helena. El martes 16 de octubre de 2001, él la recogió en el puesto de salud de Pasacaballos, un corregimiento ubicado al sur de Cartagena, para transportarla a la única central de urgencias disponible en esos días en la ciudad. Al llegar al Hospital San Pablo, les impiden ingresar y los obligan a volver al puesto de salud. Marlon deja allí a Carmen Helena y regresa a su casa. Cuando a la tarde siguiente inicia su turno de conducción de la ambulancia, le informan que la paciente sigue agonizando en el puesto de salud y decide llevarla de vuelta al hospital. Esta vez lo acompaña la auxiliar de enfermería Rosa Bermúdez, quien, al iniciar su periplo por otros hospitales y centros médicos, informa el dato que da a entender la auténtica causa de la desatención: “Está descompensada y además es una vinculada” (Guardela Vásquez, p. 18). El narrador explica que en el argot de los personajes ser una “vinculada” significa en realidad lo contrario; es decir, que la mujer no forma parte del sistema de salud y, por consiguiente, aunque la Ley ordene otra cosa, ninguna institución se siente responsable de su suerte.

⁷⁶ Los otros tres procedimientos del Nuevo Periodismo, según Tom Wolfe, son la narración escena por escena, el registro total de los diálogos y el uso especial del punto de vista en tercera persona (pp. 50-52).

La puerta de urgencias del Hospital San Pablo en el barrio Zaragocilla se convierte en un obstáculo para Marlon Ahumada y Rosa Bermúdez, quienes intentan ingresar con Carmen Helena. A pesar de tener la orden remisoría, el personal del hospital solo permite la entrada de Bermúdez y la paciente, mientras Ahumada es atajado por el vigilante. Dentro del hospital, la auxiliar de enfermería se encuentra con una abrumadora escena de personas esperando ser atendidas; los privilegiados que sí pueden optar por la atención deben, en todo caso, aguardar su turno en pésimas condiciones:

[...] pudo ver que en cada rincón había pacientes de urgencias que se quejaban, algunos estaban en el piso y había heridos. Rosa sintió el olor a medicamento esparcido y ese tenue aire de angustia de los hospitales. Notó cerca de 50 personas apretujadas en un espacio muy reducido (p. 18).

El personal del hospital se niega a dejar salir a Rosa Bermúdez sin la paciente. Desde afuera, Ahumada observa la situación y entabla una conversación con un médico, quien aduce que la mujer no puede ser atendida debido a su estado terminal y al riesgo de contaminación que representa. Ahumada y Bermúdez deciden regresar con Carmen Helena a Pasacaballos, pero se encuentran con una multitud que les impide llegar al centro de salud. La situación se complica cuando la enferma comienza a quejarse del dolor y aumenta la tensión con amenazas de pobladores locales hacia la ambulancia. Dan la vuelta; ahora están solos el conductor y la moribunda. A pesar de sus esfuerzos por obtener ayuda, Ahumada se encuentra con la resistencia del personal médico en varios centros asistenciales.

Después de dar vueltas por la ciudad, regresa al San Pablo determinado a hacer cumplir el compromiso que este hospital ha adquirido con las autoridades municipales, pero el personal médico se mantiene firme en negar la entrada a la paciente. A pesar de los intentos de comunicarse con autoridades y de la intervención de la policía, la situación no se resuelve y Ahumada se enfrenta al dilema ético de si seguir dando vueltas infructuosas con ella por la ciudad o

abandonar a Carmen Helena en las afueras del hospital, que es lo que a estas alturas ella pide. Con la ayuda de un vecino, la baja de la ambulancia mientras ella le dice que a fin de cuentas tendrán que atenderla. Entra entonces en juego el poder de los medios de comunicación, cuando todos, quienes han llegado en la ambulancia y quienes se encuentran en el hospital, se percatan de que la escena está siendo registrada con una cámara de video. Ahora sí, y aunque de mala gana, tras la partida de la ambulancia los funcionarios del hospital recogen a la enferma. Sin embargo, no es para brindarle atención médica. La noticia que luego transmitirán los medios se queda ahí, en la imagen del conductor bajando a la paciente de la ambulancia, y no ahonda en los antecedentes ni mide las consecuencias: “El video salió al aire solo el 14 de enero, tres meses después de haber sido grabado. Los medios de información calificaron el hecho como un episodio de indolencia, y las autoridades se encaminaron a buscar culpables” (p. 23). Y el gran culpable a ojos del país es el conductor Marlon Ahumada. Solo el cronista, dos años después, contará la historia completa.

En la segunda parte de la crónica, “Adentro”, el relato cambia de foco y se queda, más que con Carmen Helena, con las personas que presenciaron su agonía y le brindaron algún tipo de ayuda mientras el personal médico y las directivas del hospital la relegaban al “cuartico de los muertos” (la morgue) y le negaban cualquier tipo de asistencia. Igual que Delys Pernet, una trabajadora social que acude al hospital porque una hermana suya está internada allí, quienes se encargan de auxiliar a la moribunda son personas que van al San Pablo a visitar o acompañar a sus familiares. El personal del hospital la deja en total abandono dentro de sus instalaciones. “Fue marginada por el solo hecho de ser indigente, porque yo fui testigo de que allí llegó una joven que también tenía sida, y la aceptaron”, informa Pernet (p. 26).

Para mantener un mínimo de dignidad en el mundo de los vivos, aunque la hayan relegado a la morgue como un muerto más, Carmen Helena se arrastra hasta las áreas concurridas de las urgencias y allí impone su presencia. Se presentan

situaciones extremas, como que una noche se produce un gran aguacero y al día siguiente sus auxiliaadoras la encuentran emparamada. Cuenta Delys Pernet: “Toda la ropa que le habíamos conseguido estaba mojada. Así se le fue acabando hasta que se quedó desnuda. Esperó la muerte completamente desnuda en el piso” (p. 26).

Mediante el recurso literario de mise en abyme, además de las peripecias de la estadía de Carmen Helena en el Hospital San Pablo se cuenta la historia de su vida. Aquí, el peso de la narración recae en Delys Pernet, quien se hizo amiga suya durante el par de semanas que estuvo ingresada hasta su fallecimiento. Dos fragmentos componen esta parte de la crónica. En el primero de ellos, el relato está focalizado en Delys y discurre a su vez en dos momentos: el lejano, la historia de vida de Carmen Helena, y el cercano, su estadía en el hospital.

Carmen Helena Ruiz nació en el municipio de Buga (Valle del Cauca) en 1966, informa indirectamente Delys Pernet por medio del narrador de la crónica (p. 24). Es ella quien consigue los datos en sus conversaciones con la moribunda para suministrárselos luego al periodista, que a su vez se los cuenta —haciendo las veces de narrador principal y focalizador— al lector. La madre vive con un hombre distinto al padre y, al morir aquella, la adolescente Carmen Helena se separa de sus hermanos y queda a cargo del padrastro. Empieza de esta manera una interminable serie de complicaciones que la llevan primero al abuso sexual, luego a un mal matrimonio, la pérdida de los hijos, la prostitución, las drogas y la errancia por el país hasta recalar en Cartagena, donde su situación se degrada todavía más para acabar enferma y en condición de indigencia.

En el fragmento final, Juan Carlos Guardela Vásquez informa que ha tratado de cumplir con el procedimiento periodístico, que obliga a recoger los testimonios de todas las partes envueltas en una historia, sin que la mayoría del personal médico o administrativo del Hospital San Pablo acceda a dar declaración alguna. Solo un médico, de nombre Walter Fontalvo, habla con el cronista: “Me aseguró que todo lo

que dicen Delys Pernet y Marlon Ahumada es falso, que sí se atendió debidamente a Carmen Helena Ruiz hasta el momento de su muerte, aunque esta lanzaba insultos y era grosera con todos” (p. 27). Según Fontalvo, la coyuntura en que llegó Carmen Helena era especialmente difícil porque el principal centro sanitario de Cartagena, el Hospital Universitario, estaba cerrado por entonces y la atención de emergencias de la ciudad entera se concentraba en el San Pablo, entidad que, además, no disponía de todos los recursos necesarios.

Aunque limitado y con seguridad sesgado, el testimonio de Walter Fontalvo es muy importante porque, por un lado, es una de las voces que faltaban en la historia para que esta se considerara completa; y, por otro lado, porque siembra una duda razonable sobre la participación de todos los actantes en el drama. En caso de mentir, Fontalvo estaría revictimizando a una persona a la que se le negaron todos los derechos en su momento final, pero este no es el punto que aquí se busca resaltar. Desde luego, harían falta unos cuantos testimonios más de parte de las personas —los médicos, los administrativos, el vigilante— a las que se señala de haber impedido que se le brindara la atención necesaria a la paciente, y el silencio es un indicio en su contra. No obstante, esa única voz que habla por el San Pablo indica algo fundamental en el trabajo periodístico: que si bien la misión del periodismo es la búsqueda y el hallazgo de la verdad, esta tiene muchos matices y difícilmente una crónica dará del todo con ella.

Cuando Guardela Vásquez trata de conseguir los testimonios que narren los sucesos desde el punto de vista del hospital, está poniendo sobre su trabajo el necesario manto de duda con el que todo buen periodista cubre sus historias. Por esto es indispensable la investigación en el periodismo —el informativo, el narrativo, el de opinión: todos—: cuantos más aspectos se aborden, más garantías se le podrán dar al lector de que lo que se le está contando es, cuando menos, una versión amplia de los sucesos reales. No se investiga y se narra todo; se investiga y se narra lo que es factible y la profesión de honestidad incluye indicar, también, aquello que no se pudo hacer.

Ahora bien: ¿cómo se relaciona con el conflicto armado la deficiente atención de un hospital a una paciente? El médico Fontalvo dice con razón (quizá con no poco cinismo): “Si ocurrió alguna falla, es del sistema” (p. 27). Se podría establecer un paralelo entre el drama de Carmen Helena Ruiz y el conflicto armado colombiano en términos de la negligencia institucional, la falta de acceso a la atención médica y la lucha por la justicia, la dignidad humana y la equidad en el acceso a los servicios y a los recursos del país. Igual que la heroína trágica de esta historia enfrenta obstáculos para recibir atención médica debido a la falta de recursos y la indiferencia de las instituciones del sistema de salud, muchas comunidades en Colombia experimentan la permanente negligencia por parte del Estado en términos de acceso a servicios básicos como salud, educación y seguridad. El conflicto armado es resultado, entre muchas otras, de esta situación y a la vez la ha exacerbado al interrumpir los servicios de salud y desplazar a comunidades enteras, dejándolas sin acceso a la atención básica.

Por su parte, el conductor Marlon Ahumada se enfrenta a la indignación pública y lucha por hacer lo correcto en una situación desesperada, lo que después implica la defensa de su propia integridad. Argumenta que no actuó con mala fe y usa como pruebas las copias que tuvo la precaución de hacer de sus bitácoras de los dos días en que recorrió los centros médicos de Cartagena con la moribunda Carmen Helena. A pesar de su final absolucón, se siente devastado por el daño a su integridad causado primero por la noticia mal dada en los medios de comunicación y después por las investigaciones de los organismos estatales, que lo usan de chivo expiatorio y, no obstante las pruebas a su favor, lo suspenden durante varios meses (confirmando de paso la premonición de su esposa en aquel sueño).

En condiciones como estas se cocina la posterior reacción de los individuos maltratados o de los grupos armados (guerrilleros, paramilitares, bandas criminales —diferentes denominaciones para el que en últimas es el mismo fenómeno—) que dicen alzarse en su nombre. De manera similar a la del conductor y la paciente, en

el contexto del conflicto armado muchas víctimas y defensores de los derechos humanos en Colombia han luchado por la justicia y la dignidad, enfrentándose a la impunidad, la estigmatización y la violencia sistémica.

Sobre todo Carmen Helena Ruiz, pero también a su medida Marlon Ahumada, son víctimas de condiciones de inequidad social. A ella se le niega en su momento el derecho a la atención médica en los términos que ordena la Ley para cualquier habitante del país, estigmatizándola en su doble condición de paciente terminal de sida y de persona en situación de indigencia. A él, por su parte, la divulgación original de la noticia le niega el derecho a la presunción de buena fe y lacera en forma grave su derecho al buen nombre (situación que luego intenta corregir la crónica, aunque con resultados mínimos frente al daño producido por la errónea difusión de la noticia original, si se tiene en cuenta que, en todo caso, los géneros narrativos del periodismo tienen sobre la opinión pública un efecto menor que los informativos, los cuales, por demás, llegan a las audiencias con la fuerza de la inmediatez, de la novedad y del hecho de aparecer en medios masivos).

Para hablar del caso de Ruiz y Ahumada se puede acudir, de paso, a una categoría emergente de análisis: la violencia simbólica. El sociólogo francés Pierre Bourdieu se refiere en varios momentos de su carrera a “estas dulces, imperceptibles, insensibles formas de violencia”⁷⁷ manifestadas donde nadie esperaría verlas, y las sintetiza especialmente en su obra *La dominación masculina* (2000 [1998]). Así explica Bourdieu el concepto de *violencia simbólica*:

[...] violencia amortiguada, insensible e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la

⁷⁷ Bourdieu utiliza estos calificativos para referirse al fenómeno en una entrevista titulada “La violencia simbólica”, concedida en 1993 a medios italianos y recogida por la *Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche*. Amplía la idea en una de las respuestas de la entrevista: “La noción de violencia simbólica me parecía necesaria para designar una forma de violencia que podemos llamar ‘suave’ y casi invisible”. La versión en castellano de estas declaraciones se consiguió mediante Google Traductor. En línea: <https://web.archive.org/web/20080513043250/http://www.emsf.rai.it/interviste/interviste.asp?d=388#inizio> (revisado: abril 9 de 2024).

comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento (p. 12).

El concepto se extiende a todas las capas de la sociedad y a todas las esferas de relacionamiento entre los seres humanos. Los hombres sobre las mujeres, las clases dominantes sobre las dominadas, el Estado sobre los ciudadanos o los medios de comunicación sobre sus audiencias, históricamente ejercen unos sobre otros una relación de dominación —y violencia más o menos sutil— que se naturaliza hasta el punto de que las personas dominadas llegan a aceptar con sumisión el destino que les tocó en suerte y, más aun, a legitimarlo asumiendo la perspectiva de sus dominadores. Tal puede ser el caso de Carmen Helena en los varios momentos en que, vencida por la evidencia de que no se le brindará atención, y acaso convencida, por la vehemente negativa, de que no la merece, le pide al conductor que la abandone en cualquier parque. Por su lado, el personal del hospital, representativo de capas sociales que van del director, los médicos y los enfermeros al mismísimo vigilante de la puerta de urgencias, parece convencido de la legitimidad de su negación (es una mujer, está sola, es indigente, está muriendo de sida y puede esparcir la infección). Desde luego, sugerir que Carmen Helena reivindica como legítima la desatención de que es víctima sería... revictimizante, pero en su actitud se percibe idéntica resignación que en la de tantas víctimas avasalladas por la negación de sus derechos. El caso sirve para explicar el concepto de Bourdieu sobre la mal entendida “complicidad” de la víctima de este tipo de violencia:

Los actos de conocimiento y de reconocimiento prácticos de la frontera mágica entre los dominadores y los dominados que la magia del poder simbólico desencadena, y gracias a las cuales los dominados contribuyen, unas veces sin saberlo y otras a pesar suyo, a su propia dominación al aceptar tácitamente los límites impuestos, adoptan a menudo la forma de *emociones corporales* —vergüenza, humillación, timidez, ansiedad, culpabilidad— o de *pasiones* y de *sentimientos* —amor, admiración, respeto—; emociones a veces aún más dolorosas cuando se traducen en unas manifestaciones visibles, como el rubor, la confusión verbal, la torpeza, el

temblor, la ira o la rabia impotente, maneras todas ellas de someterse, aunque sea a pesar de uno mismo, y *como de mala gana*, a la opinión dominante [...] (2000 [1998], p. 55).

Para Bourdieu, en todo caso, es “peligroso” atribuir a la víctima conciencia o complicidad en la violencia simbólica de que es objeto, ya que esto puede implicar que dicha víctima “abdica conscientemente de su libertad de disidencia”. En cuanto a los medios de comunicación, el sociólogo francés sostiene que la acción de los mismos está claramente enfilada en la lógica de la violencia simbólica:

[...] ejercen un efecto proporcional a su capacidad para manipular esas estructuras preestablecidas en la mente de las personas. Entonces, uno de los problemas es saber que estas estructuras preestablecidas tienen condiciones sociales de posibilidad: están constituidas, a la larga, por toda una serie de acciones.⁷⁸

Teniendo en cuenta lo anterior, es fácil comprender que el noticiero de televisión que se emite a través de un canal de cobertura nacional consiga que la sociedad se enardecza contra el conductor de la ambulancia, en vez de contra el personal sanitario y el sistema en general, por el abandono de una paciente en la entrada de un hospital. Por su parte, la revista literaria, con una capacidad de impacto mucho menor sobre dicha sociedad, que dos años más tarde publica una crónica que amplía los elementos para comprender la situación de la que aquellas imágenes eran apenas una parte, a duras penas consigue hacer un poco de ruido a favor de las verdaderas víctimas del drama.

Correspondiendo a ámbitos tan diferentes, tal vez pueda aventurarse que el simbolismo del sueño de la esposa de Marlon Ahumada y el simbolismo de la violencia ejercida contra Carmen Helena Ruiz en el hospital son en el relato de Juan Carlos Guardela Vásquez representación de algo mayor: el primero, de los usos y

⁷⁸ Véase la entrevista concedida por Bourdieu a medios italianos, 1993, relacionada en la nota anterior.

costumbres de un pueblo; el segundo, de las múltiples tensiones entre las clases sociales que se hallan en la base del conflicto armado colombiano.

2.5.3. Cara y sello de una guerra

“El cerco de Bogotá” y “Las traiciones de Segovia”, de Juanita León:

El Malpensante 57, septiembre 16 a octubre 31 de 2004

Imagen 7



La doble página 42-43 de la crónica “Las traiciones de Segovia” se equilibra visualmente con una fotografía informativa y con un aviso publicitario.

En el paso del siglo XX al XXI, el enfrentamiento entre el Estado colombiano y las guerrillas llegó a un punto de inflexión. Las Farc y el gobierno de Andrés Pastrana Arango habían roto en 2002 un proceso de negociación en el que el segundo les entregó a las primeras un territorio de 42 mil kilómetros cuadrados en la región del Caguán, que estas usaron, más que para concentrarse y sentirse seguras durante la negociación, para fortalecerse. Terminado el proceso, las Farc estaban convencidas de que por fin, en sus casi cuatro décadas de existencia como

organización, tenían una oportunidad real de tomarse el poder. Por otro lado, la segunda guerrilla más fuerte, el ELN, no tenía una fuerza tan grande, pero su capacidad de acción estaba de todas maneras fortalecida. Un tercer actor, los grupos paramilitares de derecha, venía tomando fuerza desde los años noventa en una lucha contra las guerrillas que contaba con el apoyo de gran parte de la población civil y, soterradamente, del gobierno y sus fuerzas armadas.

Pastrana Arango ganó la Presidencia de la República en 1998 convenciendo a los electores de que era capaz de llevar a feliz término la negociación de paz con las Farc. Fracasado el proceso, Álvaro Uribe Vélez se convirtió en su sucesor con la promesa opuesta; esto es, la de arreciar la lucha contra las guerrillas hasta lograr su exterminio. Contaba para ello con el apoyo masivo del electorado, de las fuerzas armadas, de los grupos paramilitares y del gobierno de Estados Unidos. “En menos de dos años, la situación dio un giro radical”, informa el editor de *El Malpensante* en la entradilla a la primera de las dos crónicas de Juanita León (2004, p. 18) publicadas en la edición 57. La correlación de fuerzas se invirtió y el Estado empezó a ganar terreno.

“El cerco de Bogotá” y “Las traiciones de Segovia” relatan dos aspectos contrarios del mismo conflicto y se anuncian como avance de un libro que en noviembre del mismo año publicará la autora bajo el sello Aguilar. El libro aparece finalmente el año siguiente con el título *País de plomo. Crónicas de guerra* y está compuesto por un prólogo que suscribe la periodista mexicana Alma Guillermoprieto, una introducción y once crónicas. Están, por supuesto, las dos del avance de *El Malpensante*, pero con algunos ajustes. Para comenzar, el orden en que se ubican; para continuar, cambia el título de una de ellas y a ambas se les agregan sendos subtítulos; y, para terminar, los textos incluidos en el libro se han sometido a un drástico proceso de edición con respecto a los de la publicación original en la revista.

Existe entre estas dos crónicas y las demás una correlación temática que se puede sintetizar con la frase final de la ya mencionada entradilla de *El Malpensante*: “un

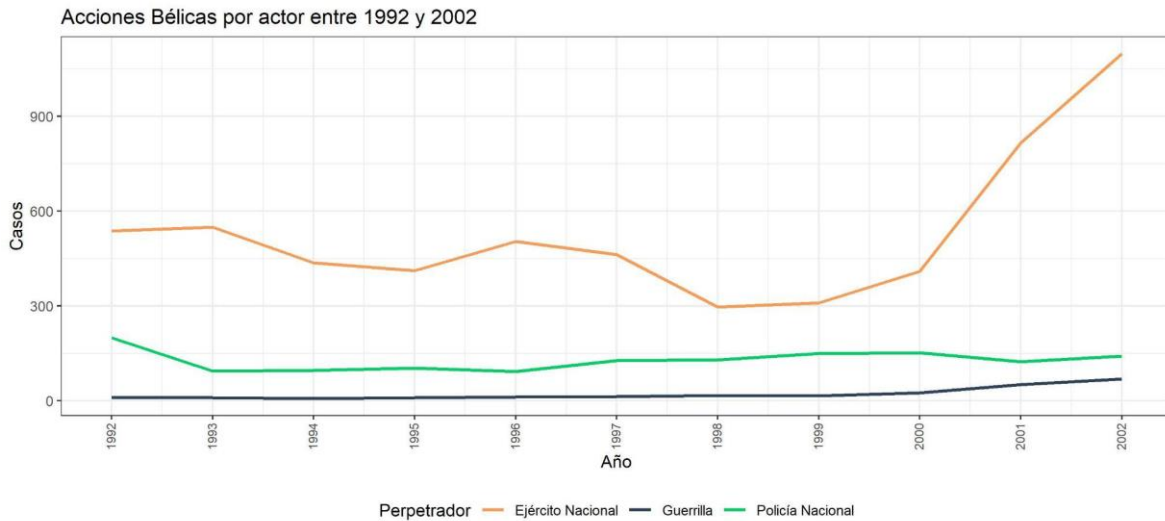
sobrecogedor paseo por la geografía del miedo nacional” (p. 18). Sin embargo, los dos artículos de marras se corresponden entre sí como la cara y el sello de una moneda. Tal vez esta sea la razón por la que pueden ubicarse indistintamente uno antes que el otro en la revista y en el libro. Si en *El Malpensante* va “El cerco de Bogotá” seguido de “Las traiciones de Segovia”, en *País de plomo* está primero “Las traiciones de Segovia. La convivencia con los paramilitares” (León, 2005, pp. 219-242), y después la anterior, retitulada aquí “La aguja en el pajar. El Ejército rompe el cerco de las Farc” (pp. 243-269). No sobra mencionar un detalle al que se hace referencia en otras reseñas de este corpus: las fotografías, caro elemento que acompaña y complementa a la narración literaria o periodística en las publicaciones seriadas, constituyendo en sí mismas una suerte de correlato, se omiten en el libro.⁷⁹

Dos gráficas provenientes del volumen *No matarás. Relato histórico del conflicto armado* del *Informe final* de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición dan idea del estado de cosas correspondiente al momento histórico referido por Juanita León en sus crónicas (Comisión de la Verdad, 2022, pp. 304 y 308).⁸⁰

⁷⁹ A diferencia, por ejemplo, de Juan Miguel Álvarez en varios de sus trabajos reseñados, Juanita León no acude con un fotógrafo a los recorridos que hace como reportera. Las imágenes que acompañan a las dos crónicas aparecidas en *El Malpensante* 57 provienen del archivo de los periódicos *El Espectador* (pp. 16-17 y 40), *El Tiempo* (pp. 22, 24, 25, 32-33, 36-37 y 40-41) y *El Colombiano* (p. 42), la revista *Semana* (p. 26), o son tomadas por la propia periodista (pp. 27 y 28) o por su colega Alberto Lopera (pp. 34 y 46).

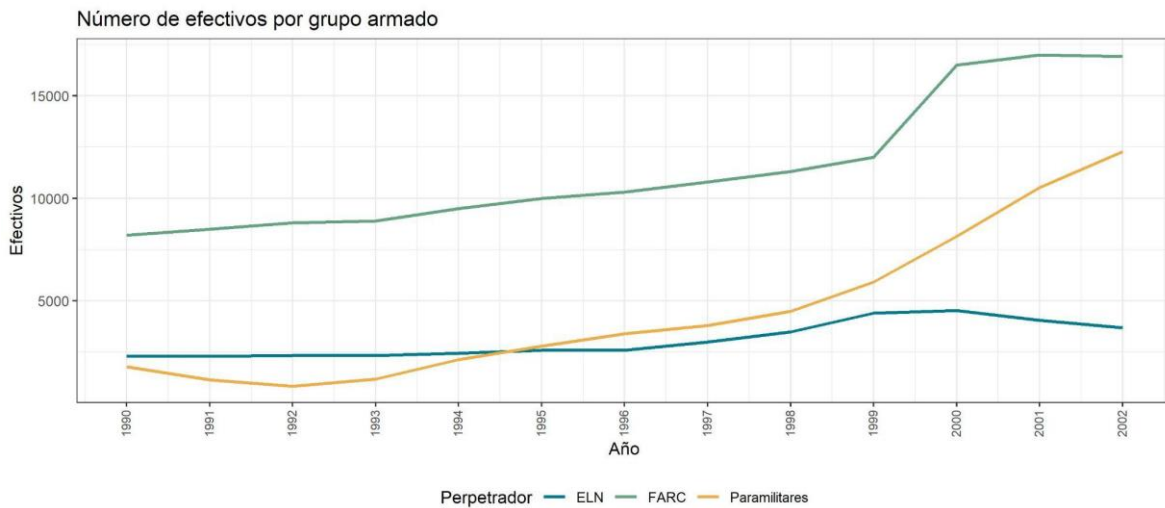
⁸⁰ La Comisión de la Verdad fue un organismo de carácter temporal, creado en desarrollo de los Acuerdos de Paz suscritos entre el Gobierno Nacional y las Farc en Cartagena y Bogotá en 2016. En su sitio web oficial informa que su misión era “conocer la verdad de lo ocurrido en el marco del conflicto armado y contribuir al esclarecimiento de las violaciones e infracciones cometidas durante el mismo y ofrecer una explicación amplia de su complejidad a toda la sociedad” (comisiondelaverdad.co).

Tabla 2



Fuente: Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), con corte de noviembre de 2021

Tabla 3



Fuente: El Ejército en la guerra irregular de Colombia. Una visión histórico - estratégica del conflicto colombiano (1948-2002). Bogotá: Publicaciones de las Fuerzas Militares. 2002. Pp.37-41.

Con una narración enfocada en el punto de vista de la periodista, de tanto en tanto el narrador —la narradora— de las dos crónicas acude a la primera persona del singular, sea para incluirse en el relato contando alguna peripecia propia, sea para exponer algún concepto u opinión. “El cerco de Bogotá” se inicia con una confesión de la autora que, de paso, sintetiza bien la forma que ha adquirido la guerra en Colombia: “¿Cuántos combates has cubierto?, preguntan mis amigos extranjeros.

La verdad, ninguno. El conflicto armado colombiano no es de grandes batallas” (2004, p. 18).

Tras la confesión anterior, la narradora cita al general Reynaldo Castellanos, comandante de la V División del Ejército y su fuente principal durante la reportería para este trabajo: “Esta es la guerra del gato y el ratón. Lo difícil es encontrar a los guerrilleros para obligarlos a pelear. Es como buscar una aguja en un pajar”. Por otra parte, en “Las traiciones de Segovia” la primera persona narrativa no se hace presente hasta el cuarto fragmento del relato, cuando ya han pasado seis páginas de narración en tercera persona. Dice entonces: “Llegué a Segovia en la primera semana de octubre de 2002. Arcesio, el taxista que me recogió en el aeropuerto de Otú, entre Segovia y Remedios, había asistido al sepelio y confirmó que había sido apoteósico” (p. 38). Enseguida cuenta que el taxista hablaba con orgullo y admiración de los paramilitares que habían asumido el control de la región; lo cita indirectamente mientras él desplegaba historias sobre el ejercicio de la justicia que dichos grupos llevaban a cabo y pone en su voz los dos momentos más contundentes del diálogo que sostuvieron mientras el hombre la conducía al pueblo.

“En menos de cuatro horas ya estaban muertos los tres delincuentes”, dice el conductor al final de una anécdota. Unas pocas líneas más abajo, reconviene a la periodista cuando ella —hablando en primera persona— le pregunta si no le parece extremo aplicar la pena de muerte por un delito menor: “¿Usted es como comunista, o qué? [...] Aquí el que no vive para servir, no sirve para vivir” (p. 40). El relato ya ha dado a estas alturas suficientes pistas de que en tierra dominada por paramilitares cualquier desacuerdo es motivo para ser señalado de “comunista”, lo que implica una conminación al silencio, al destierro o a la muerte según la gravedad de la situación, y a renglón seguido explica que aquello de “vivir para servir/servir para vivir” constituye el lema favorito de las Autodefensas.

Como ya se dijo, las dos crónicas dan cuenta de circunstancias opuestas, si bien íntimamente relacionadas, en el giro que el conflicto armado ha dado en la época

de la que se ocupan y en la que, además, fueron investigadas y escritas. Como quien dice, prácticamente coinciden el tiempo de la narración (aunque la acción narrativa se extiende a por lo menos dos décadas atrás, a la Conferencia de las Farc de 1982), el de la escritura y el de la publicación. Podría decirse que también coincide el tiempo de la lectura, pues en tanto productos periodísticos las crónicas se conciben para el consumo inmediato de los lectores, pero —aquí, otra característica que relaciona al periodismo narrativo con la literatura— a veinte años de su escritura y publicación las dos pueden abordarse con el mismo interés que generaron en su momento, si bien ahora con la diferencia de perspectiva que proporciona el paso de la historia.

Además de la escenificación que incluye, en vez de diálogos, citas, León se vale de recursos literarios como la descripción y periodísticos como la semblanza. Por ejemplo, dice del general:

Castellanos, un militar cincuentón con ojitos achinados, espeso bigote negro y una sonrisa siempre a punto de insinuarse, parecía cómodo en el cargo pese a tener bajo su mando 30 mil combatientes y jurisdicción sobre 70 mil kilómetros cuadrados. Desde finales de 2002 estuvo al frente del diseño y puesta en marcha de la exitosa operación militar *Libertad Uno*, que concluyó a finales de 2003. Con la participación de 15 mil soldados de la Brigada 13, de las Brigadas Móviles 1, 2 y 3 de la Fuerza de Despliegue Rápido (Fudra) y la Móvil 8 logró romperle el espinazo a la estrategia implementada por las Farc desde hacía casi diez años para acercarse a Bogotá y tomarse el poder (p. 18).

En el segundo trabajo comienza hablando del impacto que dos años antes de la publicación tuvieron en la opinión pública las denuncias del comandante paramilitar Rodrigo Franco, alias “Doble Cero”, sobre la traición perpetrada por el Ejército a un grupo de autodefensas del Bloque Metro con el que se había citado para coordinar un ataque contra una columna de las Farc. La acción de los soldados dejó veinticuatro paramilitares muertos el 9 de agosto de 2002 (p. 35). El de estos muertos, convertidos por las circunstancias en héroes del pueblo de cuya entraña

provenían, es el sepelio “apoteósico” al que ha asistido el taxista que transporta a Juanita León del aeropuerto a Segovia. Igual que cuando en “El cerco de Bogotá” introducía al general Castellanos, en su presentación del comandante “Doble Cero” León emplea recursos como la descripción y la semblanza o perfil. Hace hincapié en que Franco “era el paramilitar de mostrar” (p. 34), retoma el calificativo que para él había utilizado un corresponsal estadounidense del periódico *The Washington Post*, el de Franco como el “comandante de las causas perdidas”, y lo describe así:

Doble Cero no estaba involucrado en el narcotráfico, era un hombre educado y no hacía alarde de la violencia aunque la ejercía sin piedad. Parecía un hombre sensato. Nacido en Medellín en 1965, se educó en el tradicional colegio jesuita de San Ignacio. Fue teniente del ejército en la década de los ochenta y sirvió en el Magdalena Medio, donde se hizo conocer por sus tácticas contrainsurgentes poco convencionales e ilegales. Estas empañaron su carrera militar hasta que en 1989 se retiró de las Fuerzas Armadas —como otros cientos de oficiales— [y] se fue a trabajar con Fidel Castaño, en un principio como escolta” (p. 34).

Resulta paradójico que el conflicto de Rodrigo Franco con otros jefes paramilitares se produjera por su renuencia a incurrir en el narcotráfico, si se tiene en cuenta que durante el sepelio colectivo de sus hombres el pueblo de Segovia hace sonar por los altavoces narcocorridos en honor de los masacrados (p. 38). Juanita León explica en las dos crónicas cómo el narcotráfico acabó permeando tanto a los luchadores de izquierda como a los de derecha, en principio necesitados de financiación y después marcados por la ambición de riqueza. Las denuncias del “paramilitar de mostrar”, explica León, tienen la potencia de convencer a la sociedad colombiana de algo a lo que muchos hasta entonces se negaban a dar crédito: la connivencia de las fuerzas armadas del Estado con los grupos paramilitares. A la vez, sin embargo, la crónica de Segovia menciona que, en los muchos matices del acontecimiento, aquella masacre pudo servir también para fustigar a Doble Cero en favor de otros comandantes paramilitares con los que estaba en conflicto por la relación de estos con el narcotráfico, fingiendo de paso una lucha del Ejército contra las autodefensas, y para impulsar la carrera del subteniente que decidió y lideró el

operativo. Doble Cero, cuenta León, fue asesinado por sus antiguos camaradas el 28 de mayo de 2002, un mes después que su oponente Carlos Castaño.

La masacre de los veinticuatro paramilitares de derecha y su entierro multitudinario por parte del pueblo del que apenas unos años antes habían sido victimarios (p. 35) no son los primeros acontecimientos de este tipo que se presentan en Segovia. El relato recuerda cómo catorce años antes, el 11 de noviembre de 1988, una confluencia de políticos y autodefensas produjo una de las grandes masacres de las que se tenga noticia en la historia del conflicto colombiano. El Ejército y la Policía, presentes en el pueblo hasta unas horas antes, habían retirado sus puestos de control y fueron las únicas instituciones que no percibieron ningún signo de alerta: “Solo a los militares los tomó por sorpresa la matanza, porque los demás habitantes de Segovia estaban advertidos” (p. 36). El que entonces era un bastión de la izquierda en el país vio morir en una sola noche, en sus calles más representativas, a 43 de sus habitantes mientras al menos otros cincuenta quedaban heridos de gravedad. Explica León: “Segovia interesaba a los distintos bandos por su valor estratégico: era un corredor hacia el Magdalena Medio y el Bajo Cauca y una fuente de riqueza por las minas de oro y por el oleoducto que atraviesa la región” (p. 37).

La izquierda, lo bastante posicionada para obtener en 1988 la primera alcaldía por elección popular del municipio, fue perdiendo en los noventa el apoyo de la ciudadanía debido a los abusos cometidos por unas guerrillas que estaban paranoicas por el avance de los paramilitares. Casi diez años después de la masacre de 1988, el 18 de octubre de 1998 el ELN cometió el gran error estratégico que el pueblo nunca le perdonó: en uno de los atentados contra el oleoducto la situación se salió de control y produjo en el corregimiento de Machuca un incendio en el que murieron 84 personas y otras treinta quedaron gravemente heridas. En vez de asumir la responsabilidad, la comandancia del grupo guerrillero intentó culpar al Ejército y, cuando dicha responsabilidad se hizo demasiado evidente, se limitó a declarar que “había sancionado a los responsables aunque no explicó cómo” (p. 37). León cuenta que el grupo guerrillero siguió atentando contra el oleoducto y

poniendo poblaciones en riesgo, y que la sanción a los culpables se había limitado a “una amonestación para que tuvieran más cuidado la próxima vez”.

En “Las traiciones de Segovia” hay un eco de las palabras con las que en “El cerco de Bogotá” el general Castellanos y la periodista describen al conflicto armado colombiano como uno de escasos enfrentamientos entre los combatientes. Aquí, luego de entrevistarse con Óscar, el joven vocero de las autodefensas en Segovia y antiguo militante del ELN, León cuenta, por ejemplo, que al ingresar al territorio los paramilitares, en vez de enfrentarse a sus adversarios, se dedicaron a minar las bases sociales del movimiento guerrillero asesinando a sus simpatizantes —o sospechosos de serlo— entre los líderes políticos y sociales (p. 41).

Existe una cierta simetría entre la estrategia paramilitar y la de los propios guerrilleros al penetrar en una región. El primer relato de Juanita León refiere cómo en su avanzada hacia Bogotá las Farc se infiltraron primero en la zona del Sumapaz, desde donde planeaban tender un cerco sobre la capital que en algún momento asfixiara la cadena de suministro de víveres de la ciudad y motivara a la población a sublevarse.⁸¹ En su paciente labor de infiltración, el grupo guerrillero camufla a los integrantes de su avanzada como jornaleros, campesinos y funcionarios de la administración pública (pp. 19-20). Una vez ganada la confianza de los lugareños, revelan su identidad y se convierten en una especie de paraestado. De una manera muy similar a lo que hacen los paramilitares en Segovia, y más o menos durante la misma época —años noventa—, establecen un sistema de administración de justicia ajeno a las leyes pero cercano a la simpatía de los pobladores: “La primera misión es matar a los ladrones, con lo cual —está comprobado— se ganan el respeto de los campesinos, siempre ansiosos de una mano firme que imparta

⁸¹ El plan, relata Juanita León a través de una analepsis, se remontaba a la Séptima Conferencia de las Farc en 1982. El comandante máximo de la organización, Manuel Marulanda Vélez, soñaba con rodear a Bogotá con un contingente de 16 mil hombres; estos ingresarían a la ciudad en el momento decisivo y, como el ejército revolucionario de Fidel Castro en 1959 en La Habana, derrotarían a unas fuerzas armadas desmoralizadas y sin apoyo popular (p. 18). Es pertinente notar que alrededor de 16 mil combatientes son los que registra el *Informe final* de la Comisión de la Verdad en las filas de las Farc para el año 2002, según puede verse en la segunda figura que aquí se atrae de dicho *Informe*.

justicia, así esta se limite a la ley del talión” (p. 22). O sea, lo que con tanto entusiasmo celebra de los paramilitares el taxista Arcesio en la otra crónica. A esto le sigue el terror, cuando las acciones justicieras del comienzo dan paso al asesinato de líderes sociales y pobladores que el grupo pueda percibir como amenazas.

Siguiendo con las simetrías, en la historia de “El cerco de Bogotá” también hay un personaje carismático que domina el relato y que, como el comandante Doble Cero, está abocado a perder la vida para que otros ganen la guerra. Se trata de Carlos A. Osorio Velásquez, alias Marco Aurelio Buendía, el comandante del Frente 52 de las Farc que tiene como misión organizar el avance guerrillero en torno a la capital. Así lo introduce el relato:

[...] entró a la guerrilla del Caquetá con apenas 13 años. Era un niño vivaz y valiente, y desde un principio se ganó el afecto del Mono Jojoy, miembro clave del Secretariado de las Farc y jefe del Bloque Oriental [...]. Buendía, creyendo seguir los pasos del Che, el héroe de su juventud, con solo 26 años tomó por asalto los municipios de Pasca y La Calera, en un primer ensayo de despliegue de fuerza sobre la capital, con lo cual se ganó el respeto de la tropa y la confianza del Secretariado (p. 20).

Por la muerte de Buendía está muy contento el general Castellanos en el inicio del relato: darlo de baja es el primer golpe de veras contundente que las fuerzas armadas del Estado le propinan a la organización guerrillera. Lleno de entusiasmo por sus acciones y sus planes, Castellanos invita a la periodista a viajar con él en el helicóptero en que acudirá a varios encuentros con otros oficiales y con la tropa, y en el que sobrevolarán algunas áreas estratégicas. Como en una novela de acción, la crónica acompaña al general en un recorrido que puede entenderse de dos maneras. En primer lugar, desde la perspectiva de la periodista, se trata de eso que Norman Sims denomina ‘la inmersión’ y que consiste en “tratar de aprender todo lo que hay que saber sobre un tema” (1996 [1984], p. 19), pero también en hacerse presente en el lugar de los acontecimientos y permanecer ahí hasta ganar la confianza de los personajes, hacerse invisible como parte del decorado y que

aquellos vivan la historia sin fijarse en la presencia del periodista (p. 21). Esto lo consigue Juanita León gracias a la conjunción de varios elementos: a su tenacidad como periodista, a que como miembro de la clase alta bogotana tiene acceso a contactos claves y a que trabaja para *Semana*, la que en ese momento es la revista de información general más importante del país. Pero, sin duda, hay otro elemento que actúa a su favor, y esta es la segunda manera como puede entenderse el acceso que le conceden el general y los demás oficiales: una vez la balanza de la guerra ha empezado a inclinarse a su favor, la estrategia de las fuerzas armadas incluye la apertura y la entrega de información a determinados medios.

En parte, pues, estas crónicas son el resultado del buen ejercicio periodístico y en parte lo son del afán propagandístico del Ejército: desde luego, la periodista está inmersa en una estrategia de guerra en la que participan los medios con un sesgo para nada neutral. Páginas más adelante, en la crónica sobre Segovia, la fiscal del municipio critica el afán mediático de los militares, quienes el día en que exhibieron para la prensa los cuerpos de los paramilitares masacrados se esmeraron en disponer las armas y el material de guerra incautados al lado de unos cadáveres que ya empezaban a descomponerse: “Pero los soldados no permitían a los funcionarios judiciales iniciar el levantamiento porque los medios aún no habían grabado las poderosas imágenes que respaldan los partes victoriosos de los generales” (p. 44). El caso es que, como autora, Juanita León hace lo que le corresponde, y narra la gloriosa travesía del general que ha roto el cerco de la guerrilla sobre Bogotá:

El helicóptero sobrevoló veinte minutos entre cañones imponentes. A lo lejos se veía la represa de El Guavio y más montañas escarpadas. Los pilotos del Black Hawk no lograban ubicar la ruta y daban una y otra vuelta al mapa, enervando con su torpeza al general Castellanos, quien decidió asumir el control: los guio sin titubear entre las cuchillas y montañas de selva espesa de los farallones de Medina hasta aterrizar en un potrero del batallón de la Brigada Móvil número 1 en Ubalá. Hacía un frío espantoso y Castellanos no tenía tiempo para perder en saludos protocolarios. [...el coronel Gutiérrez] ubicó una zona donde, según la información de inteligencia, se

escondían aún los guerrilleros. “¿Dónde irían a buscar agua?”, les preguntó Castellanos, con el olfato de un buen cazador. “Allá es donde tenemos que esperarlos” (pp. 27-28).

En el dramatismo de los acontecimientos, el guerrillero que en otras circunstancias pintaba como héroe romántico de la diégesis se ha convertido en una caricatura trágica. En la imagen fotográfica que lo muestra derrotado, la periodista hace esta lectura de Marco Aurelio Buendía:

[...] el introvertido, apuesto y delicado comandante de occidente de las Farc, amante de los cantos gregorianos y cuya caligrafía se asemejaba a la de una colegiala educada por monjas, tiene la cara más triste. Inspira lástima con un orificio de bala en su clavícula, la cara manchada de sangre y sus ojos cafés abiertos y acuosos, como pidiendo clemencia o perdón (p. 28).

Con frecuencia, la narradora da la impresión de tomar partido en favor de una de las partes, específicamente del Ejército y, por extensión, de la clase social, la suya propia, cuya hegemonía se ve más amenazada por el avance de la insurgencia. Al enumerar los posicionamientos de las Farc en las regiones en cuyo centro se halla Bogotá, llega a declarar: “Por el oriente del departamento la situación también era preocupante...” (p. 19). Cabría preguntarse para quién era preocupante, qué posición ha asumido la narración. La respuesta se encuentra en el tercero de los procedimientos del Nuevo Periodismo (en últimas, del periodismo literario) de Tom Wolfe: el punto de vista “por llamarlo así” en tercera persona. No se trata de que los trabajos que se pueden inscribir en este tipo de periodismo estén necesariamente narrados desde el punto de vista de una tercera persona omnisciente, sino, explica Wolfe, que en ellos se utiliza como técnica la presentación de “cada escena al lector a través de los ojos de un personaje particular, para dar al lector la sensación de estar metido en la piel del personaje y de experimentar la realidad emotiva de la escena tal como él la está experimentando” (2018 [1973], p. 51).

En términos de la literatura de ficción, desde la narratología este procedimiento equivale a la focalización interna con narrador testigo en tercera persona, pero con la limitación de que el narrador periodístico no está en libertad de “saberlo todo”. De esta manera, no es la narradora Juanita León quien manifiesta preocupación por el avance guerrillero, sino que a través suyo lo hacen los oficiales del Ejército con quienes está haciendo trabajo de inmersión. Wolfe —y cualquier profesor de periodismo— explica la elemental forma que tiene un periodista para acceder a los pensamientos y sensaciones de un personaje: entrevistarlos. De lo contrario, el relato sería ficción y cruzaría el límite hacia la novela o el cuento.

En general, la prosa de León transita entre un estilo que se permite la introducción de figuras retóricas propias de la literatura y uno de corte analítico, como el que usan más el periodismo interpretativo y el investigativo. Aquí cabría la duda de si, en consecuencia, estas formas de periodismo son ajenas a las de la literatura, y la respuesta es que no. En un trabajo como el que se evidencia en las dos crónicas objeto de análisis, la narración oscila entre momentos con predominio de la función instrumental del periodismo que informa, que analiza y que interpreta, y la función estética del periodismo que además se interesa por el bello uso de las palabras. Habría que insistir, mejor, en que no toda la literatura es narrativa y acercarse a los maestros que consideran literatura, también, a determinadas formas de la no ficción que discurren por el mundo de las ideas empleando un lenguaje bien elaborado pero sin supeditarse a contar historias. Háblese, por ejemplo, del ensayo en sus diversas modalidades, de la crónica de estilo, de la filosofía, de la antropología, de la Historia, entre otras tantas disciplinas.

Como inquietud subyacente en estas dos crónicas se encuentra el problema de la verdad. La tensión entre unos actantes —tal cosa son, en últimas, los personajes reales de las historias periodísticas— claramente movidos por intenciones muy específicas y no del todo afines a la verdad, y unos periodistas que se las ven con la obligación de esclarecer los hechos. El ejemplo más claro de esto puede verse en “Las traiciones de Segovia”, donde cada versión sobre el hecho central del relato,

la masacre de que son víctimas los veinticuatro paramilitares de la columna de Doble Cero, varía en matices y en intenciones. En el expediente judicial del caso se recogen versiones contradictorias de unos militares que declaran bajo la gravedad del juramento y en cuyo código de honor está incluido el respeto a la verdad. El comandante de la división del Ejército con jurisdicción sobre Segovia habla de un combate entre la columna de autodefensas y la de soldados que, además, había sido planeado con meses de antelación. Por su parte, el subteniente Jairo Fidel Velandia, quien ordenó y comandó la matanza, afirma, entre otras cosas, que la ahora denominada “Operación Tormenta” se planeó con quince o veinte minutos de antelación. A su vez, algunos sobrevivientes del grupo de autodefensas entrevistados por Juanita León indican que la columna se dirigía a un encuentro coordinado con la tropa dirigida por Velandia en el cual se planearía un ataque conjunto a un grupo de guerrilleros de las Farc. “¿Quién mentía?”, se pregunta la periodista y responde lo único de lo que tiene certeza: “Probablemente todos” (p. 44). Más adelante reitera que quizá la verdad de lo sucedido nunca se sabrá y advierte que, a fin de cuentas, la ya no tan oculta cooperación del Ejército y las Autodefensas se restableció tan pronto como el día siguiente al de la emboscada, cuando un grupo de soldados fue enviado a devolverles las armas incautadas a los paramilitares sobrevivientes (p. 47).

Detalles aparte, lo cierto es que los dos lados de la guerra aquí retratados parecen ser exactamente los mismos que ensombrecieron la historia de Colombia desde la conformación de los dos partidos tradicionales a mediados del siglo XIX. Llámense liberales y conservadores o guerrilleros y paramilitares, la única diferencia palpable entre ellos es el color de sus argumentos: “[...] del rojo intenso al azul paramilitar”, resume el editor en la entradilla de la segunda crónica (p. 34). En definitiva, nada. No hay ninguna diferencia entre los combatientes, sobre los cuales la narradora de “El cerco de Bogotá” concluye: “Rara vez se percibe entre ellos un odio profundo. De lado y lado hay conciencia de que quienes pelean esta guerra son igual de pobres; las necesidades los unen” (p. 29). Anota, además, que la mayoría de guerrilleros y autodefensas son de origen campesino, crecieron juntos y la única

diferencia entre ellos es quiénes se enfilan en un grupo y quiénes se enfilan en el otro, sin ideologías de por medio, y que ambas organizaciones son anacrónicas y ejercen la crueldad incluso con sus propios combatientes. Aparte, indica que los más afortunados conseguirán enrolarse en el Ejército o en la Policía. Cierra “Las traiciones de Segovia” insistiendo en la similitud de los combatientes de un lado y del otro —y del otro—, que pelean por un sueldo miserable o por una interminable cadena de venganzas, y que en una crónica se apodan Pinocho, Loro y Pantera y en la otra se apodan Mono, Manguera y Puma, aunque cualquiera de ellos podría estar en cualquiera de los bandos, pasarse de uno al otro (como Óscar) o desertar con alivio cuando el tercer bando en pugna —el Estado a través de sus fuerzas armadas— le ofrezca las condiciones (como Mayerly y Yineth, las dos adolescentes desertoras de las Farc a quienes los oficiales, una vez en su poder, tratan con afecto). La conclusión final es desoladora: “Si tienen suerte, son enterrados como mártires, envueltos en la bandera de Colombia y perfumados con incienso en un pomposo funeral coreografiado para los medios” (p. 47). Son estos medios quienes tienen la obligación de contar la verdad de la historia.

Una obligación compleja, pues, como se ha visto a lo largo de este capítulo, el concepto de la verdad reviste una ardua cantidad de matices y no es universal. Además de depender de las condiciones propias de quienes investigan y de quienes entregan información (asuntos relacionados con el origen social, con otra multiplicidad de condiciones y con el interés en hacer un relato limpio de la realidad), entran en juego los intereses de quienes se ven afectados por la información. Aun así, con todo y las dificultades, los intereses contrapuestos, las nobles intenciones y las mezquindades, medios y periodistas deben aplicarse a la búsqueda de la verdad: en su accionar diario, los informativos; y, por otra parte, con una amplitud en el tiempo que los obliga a ser mucho más meticulosos, aquellos que se dedican a los trabajos de largo aliento del periodismo literario: estos son los relatos que habrán de permanecer en la memoria, como sucede con sus correspondientes de la literatura de ficción.

CAPÍTULO 3

FORMAS COMPOSICIONALES DEL PERIODISMO LITERARIO SOBRE EL CONFLICTO ARMADO EN EL MALPENSANTE

Indagar, investigar, preguntar e informar son los desafíos de siempre. El nuevo desafío es cómo hacerlo a través de relatos memorables, en los que el destino de un solo hombre o de unos pocos hombres permita reflejar el destino de muchos o de todos.

Tomás Eloy Martínez, "Periodismo y narración: Desafíos para el siglo XXI". Discurso pronunciado ante la 53ª Asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa. Guadalajara, octubre 26 de 1997.

3.1. GÉNEROS DEL PERIODISMO LITERARIO

En su discurso ante la Asamblea de la SIP del que se atrae el epígrafe de este capítulo, Tomás Eloy Martínez hace un análisis de los retos de la prensa escrita en las postrimerías del siglo XX y en los albores de la era digital. Es una época de crisis para los medios, como en realidad lo han sido todas desde cuando a comienzos de ese siglo los impresos dieron el viraje hacia la información noticiosa como principal objeto del oficio periodístico y empezaron a perder el papel hegemónico como órganos de difusión pública de información con la invención del cine, primero, la radio después, la televisión y, finalmente, la internet.

Ante la creciente pérdida de presencia de los impresos en el mercado de la información, Martínez, más que proponer, examina una vieja alternativa: la narración de historias y, por ende, la entronización de géneros como la crónica en la cotidianidad de la información noticiosa. La transición entre los siglos XIX y XX instaló al periodismo informativo por encima del ideológico, que había primado desde el surgimiento de los periódicos y revistas en los inicios de la modernidad, y en esta nueva función, tan indispensable para el sostenimiento de las naciones y de los regímenes democráticos que empezaron a consolidarse alrededor del planeta, la prensa adquirió un papel vital en la transmisión de una información que las

sociedades urgían equilibrada, responsable, fundamentada en la investigación y libre (se omite a propósito la apelación a la objetividad). El oficio se reinventó a sí mismo, pero no abandonó antiguas estrategias como la adopción de técnicas de escritura propias de la literatura; antes por el contrario, fortaleció el uso de esas técnicas a la vez que inventaba una forma propia de expresión, el lenguaje informativo, para dar cuenta de los hechos de la actualidad, de las noticias que interesaban a la audiencias en cada nivel: el comunitario, el local, el regional, el nacional, el internacional.

En esa ruta nacieron los géneros. Y como ha ocurrido con todo en el periodismo, se pueden destacar dos aspectos claros. El primero de ellos, que no hay un acuerdo global sobre cuándo se produjo dicho nacimiento ni sobre qué y cuáles son, aunque se sabe que los fundamentos de carácter académico sobre estas formas estilísticas del periodismo comenzaron a plantearse a mediados del siglo. El segundo aspecto a destacar es la recurrencia a la literatura. Explica el teórico español Lorenzo Gomis (1991) que los géneros periodísticos son herederos de los literarios, “pero la necesidad de los géneros es en el periodismo más inmediata y urgente que en la literatura” (p. 44). Ello, debido a que en el medio de comunicación la información es tratada por diferentes personas, desde el reportero que investiga y escribe, pasando, entre otros, por el editor que encarga, revisa y corrige, hasta el diagramador que vierte y organiza los contenidos en las páginas. Para Gomis, este complejo entramado de acciones hace necesario saber lo que se está diciendo, además de cómo se está haciendo, si empaquetado en formato de noticia, crónica, reportaje, artículo de opinión, etc.:

Los géneros facilitan el trabajo en común. Cuanto más se respeten las convenciones propias del género —nacidas de una peculiar relación entre el contenido y la forma— más homogéneo resultará el trabajo de redacción y más confianza adquirirá el receptor en el mensaje que le llega (p. 44).

Gomis señala que los géneros se organizan menos en función de la información que de la función que cumplen. Así, la noticia (el informe, según algunas

clasificaciones, la nota seca según alguna otra) “sirve para comunicar con exactitud y eficacia un hecho nuevo” (p. 45). Esta es la función informativa, comunicativa o instrumental de que se hablaba en el primer capítulo y que, claro, también cumplen los géneros narrativos. Gomis indica, además, que hay necesidades informativas que la noticia no satisface: “El lector quiere ver, sentir, entender las cosas como si hubiera estado en el lugar del suceso, comprender la articulación de una serie de hechos y las circunstancias en que se han producido” (p.45). Este es, según el también periodista, el origen del reportaje. Sin embargo, y dado que ni Gomis ni otros de sus colegas peninsulares utilizan una clasificación que es corriente en la práctica actual de países como Colombia, se puede recordar a Juan José Hoyos cuando se refería al lenguaje narrativo del periodismo y, por consiguiente, a los géneros que de tal lenguaje se sirven, e indicar que esa característica o esa función —la de satisfacer el deseo del lector de ver, sentir, entender...— es propia en general de los géneros narrativos. Mismos en los que ahondará el presente capítulo.

Por su parte, José Luis Martínez Albertos hace énfasis (1974) en la dimensión de los géneros periodísticos como textos literarios y dice que el mensaje informativo contenido en ellos “es de alguna manera la expresión de las posibilidades humanas para lograr un cierto grado de comunicación de hechos y de ideas mediante un no desdeñable nivel de creación estética en el uso de la palabra” (p. 73). Martínez Albertos explica que los géneros no son estáticos y se adaptan a los cambios y a las necesidades específicas de cada cultura en el tiempo. Reconoce la existencia de apenas dos tipos de géneros: los que sirven para dar a conocer hechos (informativos) y los que sirven para dar a conocer ideas (los interpretativos y, por extensión, los narrativos).

Si bien menciona la presencia de los géneros en los medios audiovisuales, también difusores de la información periodística, este académico opta por referirse a dichos géneros como modalidades “de creación literaria” destinadas a canalizarse a través de la prensa escrita (p. 71). Debe entenderse por prensa escrita, desde luego, a los periódicos y revistas impresos, pero también, y esta forma no podía estar en el

imaginario del español en el momento en que escribió el trabajo al que aquí se hace referencia, la denominación de prensa escrita es susceptible de identificar a los actuales medios digitales que nacieron como impresos y que en muchos casos se siguen imprimiendo, y a los nativos digitales que se especializan en la comunicación escrita y no utilizan el soporte físico del papel.

En su libro *El zumbido del moscardón* (2006), trabajo bastante posterior al referenciado en los dos párrafos precedentes, Martínez Albertos reconoce el carácter no normativo o coactivo de cualquier teoría de géneros (p. 166) e indica que estos son “abstracciones teóricas que se manifiestan como entidades o modalidades históricas no permanentes” (p. 168). Y, aunque con insistencia se refiere a ellos como modalidades de la creación literaria, es categórico al negar la filiación de la escritura periodística con la literatura. Atribuye la “nobleza” del lenguaje periodístico más bien a su condición política: “Pero es [la palabra periodística] una palabra preciosa, de valor incalculable, la más noble que puede producir el ser humano” porque garantiza el derecho al conocimiento y a la opinión (p. 180).

Respecto al carácter siempre provisional de las clasificaciones de géneros periodísticos, el trabajo de Martínez Albertos encuentra una cierta continuidad en el de un pensador del oficio más cercano a la experiencia colombiana, el tantas veces citado en esta tesis Miguel Ángel Bastenier (1940-2017).⁸² El durante años director de la escuela de periodismo de *El País* dice en su libro *El blanco móvil* (2001) que “nadie sabe dónde empieza o dónde acaba la literatura en el quehacer periodístico, ni qué son eso de mayores o menores recursos expresivos” (p. 32) que muchos tratadistas atribuyen, por ejemplo, a la crónica por sobre el que Bastenier denomina género seco (la información o la noticia).

En su clasificación, Bastenier reconoce la existencia de tres géneros “troncales”: el ya mencionado seco, la crónica y el reportaje, en una relación de círculos

⁸² De origen español, Bastenier obtuvo en 2002 la nacionalidad colombiana.

concéntricos en la que la crónica contiene al género seco y a su vez es contenida por el reportaje. De la crónica se deriva el análisis en el esquema de Bastenier; del reportaje, la entrevista. En torno a este esquema se desarrolla una amplia propuesta de estudio de la escritura periodística en la que las mayores posibilidades de expresión con recursos provenientes de la literatura las tienen la crónica, el reportaje y la entrevista. Algo muy importante de la propuesta de Bastenier es el concepto de hibridación: para él, los géneros en estado puro solo existen en la academia, que por su naturaleza tiene la obligación de hacer una taxonomía del oficio para comprenderlo; en el trabajo práctico, en cambio, hay poco espacio para que una crónica sea exclusivamente una crónica, un reportaje sea exclusivamente un reportaje, una entrevista una entrevista, y así con todos los géneros y subgéneros,

partiendo de la base de que la terminología es aleatoria, y lo que aquí puede llamarse *crónica* en el chiringuito de al lado puede recibir un bautizo totalmente diferente, y no por ello pasa nada si estamos hablando del mismo o similar tipo de cosa. Lo que se ha intentado, por tanto, es sentar lo más claramente posible unos criterios de los que se deduzca que estamos escribiendo, al menos predominantemente, en uno u otro género (p. 32).

No se profundizará más en lo que ya se ha dicho en los capítulos anteriores sobre la relación de los géneros mayores con la escritura que utiliza recursos propios de la expresión literaria al grado de considerarse el cumplimiento de una función estética por parte de dichos géneros. Aquí puede darse un salto hasta la experiencia latinoamericana y el tiempo presente y señalar que, ante la (afortunada) falta de unanimidad por parte de los tratadistas, es factible adoptar una clasificación de géneros periodísticos que incluya un apartado específico para los narrativos. Se acogerá la propuesta de Juan José Hoyos de aceptar como tales “a esos géneros híbridos entre periodismo y literatura, que son el reportaje, la crónica, la entrevista y el perfil” (2009, p. 150). A ninguno de estos debe asignársele un exclusivo sistema de características, pues, como ya se ha visto, también cumplen en gran cantidad de ocasiones una función netamente informativa y emplean el lenguaje

correspondiente. Otras tantas veces se acercan más a la narración y al uso de los recursos expresivos propios de la literatura de ficción.

En este punto conviene retomar aquel discurso de Tomás Eloy Martínez (recogido luego en el volumen *La otra realidad*) y hacer caso de su importante admonición:

Algunos jóvenes periodistas creen, a veces, que narrar es imaginar o inventar, sin advertir que el periodismo es un oficio extremadamente sensible, donde la más ligera falsedad, la más ligera desviación, puede hacer pedazos la confianza que se fue creando en el lector durante años (2006, p. 235).

Cuando analistas tan autorizados como José Luis Martínez Albertos acaban después de dar pistas contrarias por negar la vinculación de la escritura periodística a la literatura, quizá estén llamando la atención sobre esa característica última de la literatura que, según los viejos teóricos, es la ficción. En el periodismo, como ya se dijo en el segundo capítulo y como se sustentará con casos concretos en las páginas que siguen, es inadmisibles la ficción en su sentido de invención de datos, pero no debe ignorarse el efecto ficcionalizante del ejercicio narrativo en sí mismo. La frontera que no se puede transgredir es la de los hechos comprobables.

3.2. LOS GÉNEROS EN EL MALPENSANTE

Asumidos, pues, el reportaje, la crónica, la entrevista y el perfil como los géneros de base de lo que aquí se entiende por periodismo literario, es el momento de examinar las teorías y la praxis de dicha forma de periodismo en la revista *El Malpensante*. Ya en los capítulos anteriores se han empleado textos provenientes del corpus para examinar los conceptos presentes en ellos. El actual es el capítulo más heterogéneo en la reflexión acerca del periodismo narrativo o literario que propone esta tesis. Obligatoriamente debe serlo, porque a la pregunta sobre las formas composicionales que adoptan los diversos trabajos enmarcables dentro del periodismo literario publicados en *El Malpensante* la mejor respuesta posible pasa por el análisis del material.

El corpus responde a la característica básica de estar conformado por artículos en los que los autores abordan los cuatro géneros que se ha acordado reconocer como más propios de ese otro género mayor que es el periodismo literario. A la vez, el corpus se pasea por las diversas manifestaciones del conflicto colombiano: el paramilitarismo, las guerrillas, las organizaciones delictivas sin presunción ideológica, las actuaciones anómalas del Estado, el padecimiento que la población tiene que soportar por cuenta de la inequidad que se desprende de todas las dimensiones del conflicto, y otras formas de violencia.

La que aquí se propone para acompañar la definición de los géneros es además una muestra de esa diversidad de matices que, tristemente, adquiere el conflicto. Distintas plumas, distintos escritores —si bien hay la prevalencia de uno de ellos, se verá enseguida por qué—, distintos dispositivos narrativos, distintas metodologías para abordar las historias. En este sentido, hablar de formas composicionales, de estilos, de géneros, no es hablar de una única cosa: es hablar de textos individuales. Y, como el corpus está a su vez conformado por textos individuales, este capítulo debe dar cuenta de la individualidad, de la condición única de cada texto, y ello se hace a través de ejemplos puntuales de cómo funciona lo literario en esos ejercicios periodísticos que son a la vez ejercicios narrativos.

Del universo de 32 artículos que conforman el corpus general de la investigación, algunos se han empleado para acompañar las consideraciones de los capítulos 1 y 2. Aquí se traen a colación otros nueve. En ellos se analizará básicamente la presencia de cada uno de los géneros establecidos y la noción que en Colombia se tiene de ellos, pero también la relación con otros asuntos propios de la literatura en general y del periodismo literario en específico, y entre todos se hará un recorrido por las diversas manifestaciones del conflicto presentes en una sociedad, la colombiana, que lo padece y no pierde la esperanza de superarlo, y contadas a través de una revista, *El Malpensante*, la última que del antiguamente rico universo de publicaciones literarias —impresas— y no académicas subsiste en el país.

3.2.1. DE CIERTOS PROCEDIMIENTOS DE LA ESCRITURA LITERARIA EN EL PERIODISMO

Caso: El Remanso de Beltrán

Autor: Juan Miguel Álvarez

Género más evidente: Reportaje

El Malpensante 95, marzo de 2009

3.2.1.1. Intertextualidades

Lo primero que puede aventurarse sobre este trabajo de Juan Miguel Álvarez es una relación de intertextualidad con la novela *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. En ambos textos se extiende por el relato una omnipresencia de la muerte y sus personajes conviven con ella de una manera tan natural que esta no los perturba. Sin embargo, hay una oposición en la forma como se desarrolla esta relación. Para comenzar, la obra del mexicano es ficción, una de las novelas más importantes de la literatura en lengua española, en tanto la del colombiano es periodística y, a diferencia de aquella, se atiene estrictamente a los cánones del realismo. Fuera de lo anterior, en Rulfo los personajes a los que el lector “oye” hablar y “ve” actuar de comienzo a fin de la acción narrativa están, en definitiva, muertos, mientras que los personajes de Álvarez son gentes igual de comunes y corrientes, campesinos de un país latinoamericano enfrentados al despojo de la tierra, pero están definitivamente vivos y el elemento constante de sus vidas es la forzada convivencia con los muertos. Ahí, la mayor confluencia: en ambos textos la convivencia de los personajes con la muerte en un área semirrural consigue generar una atmósfera opresiva y triste, una especie de negación de la vida aun cuando en ambos casos la vida se abre camino, sea a través de la rememoración en *Pedro Páramo*, sea a través de la lucha contra el olvido o el anonimato de los muertos en “El Remanso de Beltrán”. Hasta aquí, la relación con Rulfo. El género en el que está inscrito el trabajo de Juan Miguel Álvarez es lo que causa impacto: porque es periodismo, narración estricta de la realidad.

Tanto en la entradilla como en el cuerpo de este trabajo se informa que, al menos en concepto del editor y del autor, se trata de un reportaje. El primero de ellos anuncia que “el río Cauca arrastra más que agua, peces y palos en su cauce” y que “este reportaje sigue el curso de ese trágico equipaje —nutrido durante décadas de violencia por los pueblos de la ribera— hasta que se arremolina en un accidente geográfico y comienza otra historia en una perdida vereda de Risaralda” (Álvarez, 2009, p. 61). Casi al final del relato, y en un ejercicio de autoconciencia narrativa, cuenta el autor-narrador que los pobladores del municipio en cuya jurisdicción se halla la vereda Beltrán se sienten incómodos por el estigma que sobre ellos pesa de ser una especie de depósito de víctimas de la violencia en regiones ubicadas aguas arriba del Cauca:

Durante el tiempo que estuve investigando para este reportaje, cada fuente enfatizaba sobre lo mismo: que Marsella es un pueblo tranquilo, pacífico, y que les ha tocado cargar con todos los muertos de las guerras y las masacres del norte del Valle (p. 72).

La clasificación de los géneros periodísticos no es universal y depende en buena medida del criterio de cada tratadista. Sobre los géneros ya se ha dicho bastante en otros apartados de esta tesis, por lo que aquí se señalarán las características más relevantes de los dos mayores, el reportaje y la crónica, para recalcar que sus límites acaban difuminándose y que en casos como el presente un artículo puede ubicarse más o menos indistintamente en una orilla o en la otra o, mejor, navegar con comodidad en las aguas de los dos géneros. La completa investigación, que muchos tratadistas atribuyen más al reportaje, no está necesariamente ausente de la crónica, en tanto la escritura que se vale de las virtudes del lenguaje literario, que otros tantos atribuyen más a la crónica, tampoco tiene por qué ser ajena al reportaje. Ambas características están presentes en “El Remanso de Beltrán” de tal forma que nadie podrá discutirles al autor y al editor si definen el artículo como un reportaje o como una crónica. Han escogido la primera opción, y en el año de su publicación

Juan Miguel Álvarez obtuvo por este trabajo una mención especial en los premios nacionales de periodismo Simón Bolívar en esa categoría.

En diálogo con el autor de esta tesis (abril 17 de 2025), Juan Miguel Álvarez da luces sobre el proceso de elaboración de “El Remanso de Beltrán” y sobre la adscripción de tal texto a uno u otro género:

Cuando hago mi primera crónica larga, que la publico en *El Malpensante*, yo venía intentando asimilar ese tono de los reportajes literarios de los gringos. Entonces, el trabajo era un poco como temas muy colombianos, de la violencia colombiana, y un acercamiento entre distante y cercano por parte mía. Claro, hay una pequeña confusión en la manera en que se lee, y es que, aunque yo intentaba hacer crónica latinoamericana, por el excesivo respeto que les tenía a los temas políticos y al conflicto armado, terminaba escribiendo con distancia. Con la distancia más cercana al reportaje puro y duro. Total, con el tiempo aprendí a soltarme más, a tomarme más licencias narrativas, y a entender que —ha sido mi apuesta— el periodismo literario, el periodismo narrativo, no puede estar regido por las mismas pautas técnicas de lo que llamamos periodismo informativo. Periodismo informativo, en el cual cabe, claramente, el periodismo investigativo y de denuncia. Entonces, he venido intentado zafarme de eso, trabajar de una manera más libre, una escritura más vigorosa, más suelta, más emocional y menos ligada a la enumeración de acontecimientos noticiosos.

Como es usual en los trabajos de este autor, el relato está estructurado en forma fragmentada. Para el caso, son once fragmentos. Los mismos se encabezan con números (en otros trabajos lo hace con espacios en blanco, asteriscos e incluso entretítulos). Los diez primeros se emplean en narrar los diversos tópicos de la historia, en tanto el último, a manera de post scríptum, sirve para poner al día los sucesos ocurridos después de la fase de inmersión y para relacionar al reportaje de Álvarez con otras obras de la literatura de ficción y de no ficción, el cine y las artes plásticas que se refieren también al tema de los muertos del conflicto colombiano dejados a la deriva en corrientes de agua.

Antes de entrar en especificidades sobre los sucesos y personajes de los que habla el texto, es importante mencionar que las fotografías —esa suerte de correlato al que se hace referencia con mayor detalle en otras reseñas— son de Rodrigo Grajales y se presentan en blanco y negro, tal vez como una forma simbólica de acompañar el tono luctuoso de la historia. Se emplean ocho de ellas, amén de un mapa del departamento de Risaralda, este sí a color y acreditado a Julio César Gómez Penagos. “El Remanso de Beltrán” no se reprodujo en otros medios. *El Malpensante* lo incluye en su página web.⁸³

Imagen 8



El Malpensante 95, pp. 60-61. La imagen muestra el accidente geográfico al que alude el título y en torno al cual gira la historia.

⁸³ La página web no ha sido nunca el medio de expresión mejor atendido por *El Malpensante*. Con frecuencia se la ha rediseñado y se ha tratado de utilizarla como repositorio de la revista y como medio de dinamización de otros productos de su casa matriz, pero en ella ni siquiera los suscriptores —es preciso tener tal calidad para acceder al material— pueden encontrar la totalidad del contenido. Esto sucede especialmente con las cien primeras ediciones. Ver: <https://elmalpensante.com/articulo/828/el-remanso-de-beltran>

3.2.1.2. El relato

El centro del relato lo ocupan los sucesos relacionados con la violencia que afectan a la vereda Beltrán, municipio de Marsella, departamento de Risaralda. En dicha vereda existe un accidente geográfico ocasionado por la confluencia del río Cauca y la quebrada La Nona. Las aguas de los dos afluentes forman en ese lugar, como se anuncia desde el título mismo, un remanso propicio para el recreo y labores domésticas de los lugareños. Este mero apaciguamiento de la corriente es tan importante en la vida de la vereda, que el sustantivo empleado para denominarlo adquiere la connotación de nombre propio y por eso se lo escribe con mayúscula: el Remanso. Y este, el de Beltrán, es propicio, también, para que allí se estanquen las cosas que trae el río: a los peces y los palos que se anunciaban en la entradilla, y a la basura de diversa índole y las guaduas, maderas, arenas que se agregan luego (p. 62), el interminable conflicto de la historia de Colombia suma los muertos que han sido arrojados al Cauca en los departamentos por los que ha pasado antes, en especial el Valle. Hombres, mujeres, niños, cuerpos enteros y cuerpos descuartizados, cuerpos que venían flotando y cuerpos anclados al fondo mediante pesos y amarres y que reflataron por acción de los gases propios del proceso de descomposición, se estancan por el cruce de corrientes en el Remanso y causan problemas a los locales.

El inicio muestra un paisaje en movimiento, porque este, a pesar de ocurrir en los escasos diez kilómetros que separan a la vereda del casco urbano del municipio, es el relato de unos seres que siempre se están moviendo: los habitantes que van de la vereda al pueblo para notificar la llegada de los muertos y para enterrarlos o desenterrarlos según indiquen las circunstancias, los muertos que trae la corriente, los familiares que vienen desde lejos en busca de sus muertos, las aguas del río que nunca dejan de estar en tránsito. Informan las primeras líneas del fragmento inicial, en lo que parecería el comienzo de una crónica de viaje de no ser porque el lector está advertido desde el titular, la entradilla y la fotografía principal de que se le va a contar una historia de muchas muertes:

En invierno, la lluvia convierte la ruta desde Marsella hasta Beltrán en un lodazal transitado únicamente por bestias de carga y conductores de Jeep Willys, mientras en épocas de sol el barro se resquebraja y los vehículos levantan polvaredas que los viajeros se tragan durante el trayecto (p. 61).

La narración discurre por una ruta en que el paisaje pasa gradualmente del verde intenso de las montañas hasta las “landas pálidas en altorrelieve” de las tierras bajas. Van poco más de diez líneas, cuando la belleza del paisaje colisiona con la rispidez de la historia nacional y el texto de connotaciones bucólicas es tocado por el primer dato periodístico que informa sobre el malestar: la más grande de las haciendas “a las que no se les ven los límites” pertenece a Macaco, el paramilitar que por esos días ha sido extraditado a Estados Unidos y del que se especula que antes de la extradición vendió aquellas tierras.⁸⁴

Entra en juego de inmediato otro elemento proveniente del estilo literario, los diálogos. Aquí, los que en textos periodísticos diferentes serían citas entrecomilladas se convierten en intervenciones dialógicas señaladas mediante guiones y en las que a veces participa una fuente determinada, como una voz que surge del silencio para decir algo que complementa la narración, y otras veces se vuelven animadas conversaciones entre distintas personas y el periodista. “—¿La verdad? —me pregunta alguien que pidió reserva—. ¿Quién puede pagar los millones de dólares que vale?”: esta es la primera de las mencionadas intervenciones, se la usa para referir la posible venta de la hacienda del jefe paramilitar y narcotraficante, y en ella se advierten aspectos literarios y periodísticos (p. 61). De los literarios se puede destacar la narración en primera persona por parte de un testigo no protagonista del relato (más adelante —p. 72— se verá, además, que este narrador testigo es también consciente de que está inmerso en un

⁸⁴ El texto informa, de paso, que Macaco se sometió a la Ley de Justicia y Paz promulgada durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez para facilitar los acuerdos entre el Estado y los paramilitares. Nombre de pila Carlos Mario Jiménez Naranjo, natural de Marsella, donde posee o poseía esta que ha sido una de sus propiedades más queridas, y además de ejercer como jefe paramilitar formó parte del Cartel del Norte del Valle, autor de masacres y responsable de arrojar numerosos cadáveres al río Cauca.

reportaje, recurso, el de la autoconciencia, más usual en el periodismo que en la literatura de ficción). De los aspectos periodísticos vale destacar la protección de identidad, recurso que se otorga en situaciones extraordinarias a las fuentes cuyo testimonio podría significarles un real peligro.

Las intervenciones dialógicas están presentes en los nueve primeros fragmentos del reportaje. alguna de ellas sirve, por ejemplo, para que un personaje cuestione la utilidad del trabajo periodístico:

—Yo veo que acá vienen muchos periodistas —dice Carlos Mesa, el presidente de la Junta de Acción Comunal—, toman fotos, hacen filmaciones, ¿y eso sí nos va a servir? El agüita, señor periodista, diga que nos pongan el agüita potable, ayúdenos con eso (p. 62).

3.2.1.3. Personajes

En el segundo fragmento se introducen datos históricos sobre el poblamiento de Beltrán y sobre las numerosas violencias que han signado a la región desde el asentamiento de los primeros colonos no indígenas a mediados del siglo XX. De la Violencia política de los años cuarenta a los innumerables agentes del conflicto en la segunda mitad del siglo. Esos innumerables agentes se pueden englobar en narcotráfico, guerrilla, paramilitares y fuerzas armadas del Estado: “Han sido, pues, siete décadas de violencia que han depositado sus muertos en este tranquilo caserío de pescadores” (p. 63). Se entrecruzan el estilo literario de la narración y los datos específicamente periodísticos, del tipo “el único estudio estadístico que ha dado a conocer Medicina Legal del Cauca como fosa común dice que...”.

A partir del tercer fragmento entran en escena algunos de los personajes que concentran la acción de la vereda y del municipio en torno a los muertos del Remanso. El primero de estos personajes es una antigua maestra de escuela de Beltrán que un día se percata de que hay un cuerpo a la deriva en el Remanso y lo recoge, y luego otro y otro, pero pronto ella y otros lugareños se sienten tan atosigados por las trabas que las autoridades les ponen por el hecho de denunciar

la presencia de cadáveres en el río, que toman la decisión de no seguir haciéndolo. “Lo que ocurrió después fue que muchos cadáveres permanecían semanas a orillas del río y se pudrían y el olor se metía a las casas y a la escuela y los gallinazos y los perros se comían el resto”, cuenta la maestra (p. 64).

Los personajes son introducidos mediante el procedimiento de la descripción sucinta de ellos en combinación con el paisaje:

María Inés Mejía es una mujer de unos 45 años. Vive en una finca sembrada con café, plátano, maíz y frutales, cercana al caserío del Alto Cauca, corregimiento de Marsella. Desde la cima del caserío se ve el paisaje cafetero y, si hay cielo despejado, los nevados del Ruiz y Santa Isabel, así como Manizales a un lado y Pereira al otro, además de varios pueblos que aparecen como pequeñas manchas plateadas sobre el verde de los cafetales (p. 65).

Llamada “la rescatista de cadáveres” por la gente de Beltrán y Marsella, esta exfuncionaria del municipio es, según el relato, la persona que más ha trabajado por el rescate e identificación de los muertos que arrastra el río, al grado de llegar a guardar cuerpos o partes de los mismos en su rancho “para que no se pierdan” (p. 65). Tanta es su abnegación, que mucho tiempo después de dejar su cargo oficial sigue ocupándose de esta labor hasta convertirse en una especie de autoridad por derecho propio y a la que acuden las mismas autoridades del Estado y los familiares que vienen de muy lejos en busca de sus desaparecidos.

María Inés vive una situación similar a la del personaje central del perfil “Chava no vino a enamorarse”, también de Juan Miguel Álvarez (*El Malpensante* 216): la amenazan y, aunque ella dice desconocer la fuente y la causa de las amenazas, el autor intuye que sí las conoce y, en su papel de periodista que verifica y contrasta información, apunta:

Se nota, sin embargo, que lo sabe y prefiere olvidarlo o no contarlo. Más tarde, el secretario de gobierno encargado, Néstor Galvis, me dijo que la iban a matar porque

ella se había dado cuenta de quiénes eran los que estaban robando gasolina y gas de los poliductos que pasan por Marsella, paralelos al río Cauca (p. 68).

Si el trabajo de Juan Miguel Álvarez fuera literatura de ficción, se diría que en la intertextualidad de lo que sucede con las dos mujeres hay un elemento recurrente, una especie de rasgo estilístico del autor y algo que lo familiariza con los personajes de Juan Rulfo, tan marcados por la muerte. Como dicho trabajo es periodístico, la coincidencia de esas mujeres agueridas y entregadas a una causa social que son amenazadas y prefieren guardarse para sí el origen de las amenazas —o, incluso, la existencia de las mismas en el caso de Chava— no es otra cosa que el sino que persigue a los líderes sociales en Colombia, identificado y puesto de relieve por un periodista acucioso. No deja de haber, en todo caso, un rasgo de autor: aquel cuya sensibilidad lo lleva a fijarse en detalles de la realidad como este.

Otros personajes importantes son los sepultureros del cementerio de Marsella, Narcés Palacio y su sucesor Luis Cortés. El camposanto está marcado por dos características opuestas. Por un lado, ha sido declarado Patrimonio Arquitectónico de la Nación, pero por otro lado ha tenido que dar albergue a una gran cantidad de muertos no identificados y provenientes de lugares ajenos al municipio:

Es uno de los atractivos que la gobernación de Risaralda se ha encargado de promocionar en sus portafolios turísticos, lo cual constituye toda una paradoja: la popularidad del cementerio se debe a los más de 450 restos humanos que han sido sepultados sin que alguien los reconozca (p. 68).

Palacio y Cortés han tenido que vérselas con las inconsistencias legales —y humanas— que les obligan a marcar las tumbas de los NN y a llevar registros que permitan el posible reconocimiento de los mismos, pero también con la sevicia de los asesinatos, con el desprecio de muchos habitantes de Marsella hacia los muertos foráneos o con el oportunismo de numerosas personas que vienen de otros lugares fingiéndose familiares en busca de sus desaparecidos para tomar nota de las características de los cadáveres y luego aparecer cobrando seguros de vida a

costa de muertos ajenos que ya no podrán ser identificados. “No sé cómo no me enloquecí viendo tanta brutalidad”, comenta Palacio (p. 68). La condición misma de Patrimonio del cementerio se convertirá en otro obstáculo, cuando una administración municipal mande a pintar de blanco todas las tumbas, incluyendo aquellas que el sepulturero ha destinado a los NN y que marcaba con las características que pudieran más adelante ayudar a la identificación de los restos allí depositados.

3.2.1.4. Los ríos de las tumbas: nuevas intertextualidades

En el paroxismo de esta locura —y son muchos los detalles del relato que omite la presente reseña—, el narrador identifica elementos de la historia de Beltrán y Marsella que son comunes a los de otros lugares del país a cuyos ríos los agentes de la violencia lanzan muertos a la deriva: “Pero hay algunos habitantes de Marsella que les tienen fe. Van, les hablan, les rezan, les piden favores y hasta les dejan flores. Sobre la hierba de una tumba que tiene más de quince restos humanos sin identificar alguien siempre deja un clavel rojo” (p. 72).

Pocos años después del reportaje de Juan Miguel Álvarez, la periodista Patricia Nieto publicó su célebre trabajo de periodismo narrativo *Los escogidos* (2012). Nieto se vale de numerosos recursos propios de la literatura, entre ellos la manipulación del punto de vista, para contar la historia real de un grupo de habitantes de Puerto Berrío, Antioquia, en su relación con los cadáveres que llegan al municipio enredados en la corriente del río Magdalena y son llevados al cementerio local como NN.

A continuación, un ejemplo de dicho procedimiento. Muchas de las crónicas incluidas en *Los escogidos* lo emplean. Para el caso, “El policía de las ánimas”, en el que un “yo” que no es el de la periodista-narradora habla de sí mismo: ella le “presta” la voz narrativa al personaje central del relato, quien a su vez, como en el juego de cajas chinas, se la presta al sacerdote y le “permite” hablar en una primera

persona que está incluida en el relato más extenso del personaje y sin entrecomillar su discurso. El párrafo de inicio dice:

Me llamo Hugo Hernán Montoya y soy el animero de Puerto Berrío. Conseguí este cargo porque quise. Nadie me lo ofreció ni me nombró. Yo dije: voy a ser el animero. Y así fue. Primero fui a hablar con el padre Pedro Claver. ¿Por qué quiere usted ser animero? Porque soy católico, apostólico y romano. ¿Y por qué más? Porque no le tengo miedo a los difuntos. Si usted quiere ser animero aprenda que no hay ánimas sino almas y váyase a leer la Biblia (p.58).

La relación de intertextualidad del libro de Patricia Nieto con el trabajo de Álvarez es clara.

En el fragmento final de su reportaje, Álvarez menciona algunas obras de la narrativa literaria, pero también del cine y de las artes plásticas, que se ocupan del tema de los muertos a la deriva. Como es usual en sus trabajos, en este fragmento se aparta del estilo narrativo o, más bien, lo complementa con datos de corte informativo y académico. Así, da cuenta de las novelas *Viento seco* (1953) de Daniel Caicedo y *El sepulturero* (2002) de Juan Manuel Ruiz (esta última, sobre la vida de Narcés Palacio); de la película *El río de las tumbas* (1964) de Julio Luzardo; del videoarte *Treno* (2009) de Clemencia Echeverri y de la “procesión-instalación de *land art*” *Magdalenas por el Cauca* (2008) de Gabriel Posada (p. 73).

El narrador vuelve al estilo literario al final del último fragmento para, mediante una analepsis⁸⁵, remarcar que el uso del río como vertedero de cadáveres no se detiene:

Recordé entonces lo que tanto me habían dicho pescadores del río, campesinos de Beltrán y habitantes de Marsella: “No hay mes que no veamos cinco o seis cuerpos. La gente piensa que ya no es como antes en que se rescataba de a cadáver diario

⁸⁵ Analepsis: anacronía o alteración del tiempo narrativo “consistente en la retrosección temporal o salto hacia el pasado que se produce en el relato con respecto al tiempo de la historia [...] Alteración temporal retrospectiva que relata acontecimientos anteriores al momento presente de la acción” (Valles Calatrava et al, 2002, p. 221).

y había jornadas de tres, cuatro o cinco, y por eso creen que ya no bajan muertos por el Cauca. Pero no es así. Esto no ha parado” (p. 73).

Obras posteriores dan fe de que los narradores y los artistas permanecen atentos al drama. Además del reportaje de Patricia Nieto, cabe mencionar el documental *Réquiem NN* (2013) de Juan Manuel Echavarría, que se ocupa del mismo tema que Nieto, pero a través del lenguaje audiovisual.⁸⁶ También en el cine, se destacan las películas argumentales *El silencio del río* (2019) de Carlos Tribiño Mamby, sobre un niño que persigue corriente abajo el cadáver de su padre asesinado por paramilitares; *Tantas almas* (2021) de Nicolás Rincón Gille, sobre un viejo pescador que sigue el rumbo de un río cuando descubre que sus dos hijos han sido asesinados y echados a la corriente por los paramilitares; y *Memento mori* (2024) de Fernando López Cardona, sobre un animero de Puerto Berrío que escoge un cadáver decapitado que desciende por la corriente del Magdalena.⁸⁷ Tal vez haya un fenómeno de intertextualidad entre todos estos títulos, así no se citen unos a otros. Es muy probable que Patricia Nieto conociera el reportaje de Juan Miguel Álvarez cuando escribió el suyo, lo mismo que Echavarría, Tribiño Mamby, Rincón Gille y López Cardona cuando hicieron sus películas, como también es probable que ninguno de estos creadores conociera el trabajo de los demás. Tal vez la intertextualidad se produce entre la vida y la historia, que no dejan nunca de citarse.

⁸⁶ Martha Cecilia Herrera y Alfonso Torres Carrillo (2023, p. 257) informan que el trabajo de Juan Manuel Echavarría se complementa con una exposición fotográfica que lleva el mismo título de la película y una serie de videos cortos titulados en conjunto *Novenario en espera* (ver: <https://jmechavarria.com/es/work/novenario-en-espera/>).

⁸⁷ Es pertinente mencionar otras dos películas. La primera de ellas, el largometraje documental *Cantos que inundan el río* (2021) de Luckas Perro (seudónimo de Germán Arango). Si bien aquí el relato se centra en las cantoras del río Bojayá en tiempos posteriores a la masacre cometida por las Farc el 2 de mayo de 2002, y no en la deriva de cadáveres lanzados a la corriente, la presencia del río como escenario y víctima del conflicto armado establece una clara conexión con las otras obras aquí relacionadas. La otra película es el argumental *Yo vi tres luces negras* (2023) de Santiago Lozano. Esta no se centra en los muertos que arrastra un río, pero la presencia de ellos y la de sus espectros en varios ríos del Chocó es parte importante de la trama.

3.2.2. LA FOTOGRAFÍA, QUE TAMBIÉN NARRA

Caso: El capo en la cámara

Autor: Fernando Mora Meléndez

Género más evidente: Crónica

El Malpensante 102, octubre de 2009

En “El capo en la cámara”, Fernando Mora Meléndez indaga sobre la transformación de la imagen pública del narcotraficante Pablo Escobar a partir de la fotografía periodística de las décadas finales del siglo XX; para ello se sirve de la historia de Giovanna Pezzotti, fotógrafa italiana que, durante un tiempo, acompañó a Escobar, el capo de capos, en lo que fuera el inicio de su labor política como suplente a la Cámara de Representantes.

Desde el principio, el artículo advierte al lector que su tema principal es la faceta desconocida de Escobar retratada en un archivo inédito de más de 1.500 fotografías tomadas por Pezzotti. En cierto sentido, el autor presenta una imagen carismática de un individuo que, a través de acciones en supuesto beneficio de la comunidad —realizadas gracias a una fortuna cuyo origen era un secreto a voces—, se estaba abriendo paso en la política nacional. Para ello, la prensa y, tal vez más aún, la fotografía, desempeñaban un papel fundamental. Es ahí donde entra la protagonista del relato:

Desde la multitud que lo vitoreaba, Giovanna Pezzotti bregaba por capturar el halo que irradiaba este defensor de los desposeídos, este redentor de los descamisados de Moravia, que antes vivían en las laderas de las montañas de basura del municipio y ahora él les había construido un barrio digno, lejos del detritus y los gallinazos (Mora Meléndez, 2009, p. 22).

Durante la primera mitad de los ochenta, el capo era, sin duda, un personaje de gran interés para la prensa y no faltaba algún medio que lo presentara al público como un Robin Hood criollo⁸⁸.

La anécdota que narra la crónica de Mora Meléndez es simple: Pezzotti, “que había seguido los pasos de este hombre durante dos años, sin más armas que una cámara” (p. 22), logra por fin que Escobar se fije en ella y le permita fotografiarlo más de cerca; ella lo sigue por calles y canchas de barrios, lo acompaña a encuentros de su movimiento político Civismo en Marcha, presencia sus discursos y su interacción con personas de todas las clases sociales, e incluso llega a estar con él en la mítica Hacienda Nápoles. Posteriormente, Pezzotti debe viajar a Italia con el fin de resolver asuntos personales. Regresa a Colombia un tiempo después de la muerte del narcotraficante (2 de diciembre de 1993) y decide donar a un periódico antioqueño, cuyo nombre prefiere omitir el autor, el archivo fotográfico que acumuló sobre el capo (si bien el archivo mencionado se encuentra desaparecido, el artículo, por primera vez, presenta algunas fotografías de Pablo Escobar tomadas por Giovanna Pezzotti). La partida de Pezzotti a Italia es el punto de quiebre narrativo del que se sirve el autor del artículo para presentar unos matices más oscuros que empiezan a aparecer sobre el capo en la prensa.

De manera sutil, Mora Meléndez hila anécdotas relacionadas con Escobar y distintos corresponsales, reporteros y fotógrafos de medios nacionales. De fondo suscita en el lector la reflexión acerca de la importancia de la fotografía dentro del lenguaje propio del periodismo; es más, se torna inevitable reconocer en este artículo la importancia de la imagen, la fotográfica para el caso, como elemento narrativo de una calidad similar a la del texto. Como ilustran los académicos españoles Pilar Irala y Jorge Miguel Rodríguez, a propósito del fotoperiodismo narrativo,

⁸⁸ “Un Robin Hood paísa”, perfil publicado en la edición número 50 de la revista *Semana*, correspondiente a abril 19 a 25 de 1983. Puede consultarse en línea: <https://www.semana.com/nacion/articulo/un-robin-hood-paísa-el-primer-articulo-sobre-pablo-escobar/258650-3/>. Verificado: octubre 14 de 2024.

en buena cuenta, las fotografías refrendan la verdad de las historias, porque las narran con un lenguaje gráfico de gran calado documental y unívoco, y a la vez capaz de revelar la hondura humana que el texto también describe con excepcional maestría (2009, p. 2).

Porque si bien las palabras dan cuenta de un hecho, la imagen complementa y da rostro a quienes forman parte del hecho narrado; en cierto sentido, el espectador se acerca a la noticia en ese encuentro entre palabra e imagen. De ahí la potencia que llega a adquirir la fotografía para la prensa.

Imagen 9



La doble página 24-25 de *El Malpensante* 102 ilustra bien la importancia de la fotografía como elemento de la narración, casi en un nivel igual al de la palabra escrita. Asimismo, la presencia de un aviso publicitario es seña de ese otro elemento paratextual, crucial para la existencia de la publicación periódica, que es la información publicitaria.

Y es que si hasta entonces algunos medios habían convertido a Pablo Escobar en un benefactor popular, despertando con ello el interés de todo un país, también sería

la prensa, en este caso el periódico *El Espectador*, quien difundiera una icónica foto suya, tomada a mediados de los setenta, en la que se le veía sonriendo ante la cámara de un juzgado tras haber sido capturado escondiendo 39 kilos de cocaína; y con ello, una transformación de la imagen pública del capo.

No es de extrañar entonces que, como lo cuenta Mora Meléndez, tras un largo intento de intimidación hacia periodistas de *El Espectador*, Pablo Escobar les hiciera saber que “no le chocaban tanto las denuncias contra él, sino el hecho de que publicaran siempre la misma foto suya; que les faltaba esfuerzo y creatividad para buscar nuevas imágenes” (Mora Meléndez, p. 27). El narcotraficante acepta la cercanía de Pezzotti por creerla inofensiva, mientras que corresponsales de otros medios corren con una suerte distinta. Esto último permite inferir que la imagen que crea la prensa de un individuo nunca es del todo inofensiva: genera una interpretación pública.

El resto es historia. Habiendo ganado Escobar notoriedad como personaje público, vino el tiempo de la infamia declarada: una guerra sangrienta contra la sociedad civil y las instituciones del Estado. Como afirma Mora Meléndez, “a finales de la década de los ochenta, las fotos que seducían a Escobar, como a tantos héroes del hampa con ansia de celebridad, también lo convertirían en el enemigo público número uno” (p. 26). Luego, a finales de 1993, tras un asedio de meses, el capo fue dado de baja; sin embargo, las imágenes que relatan su ascenso a la política, sus excentricidades y hasta sus facetas más desconocidas, siguen generando un gran interés por parte de distintos espectadores para quienes, en palabras del académico español Alfonso García Pérez, a propósito de la fotografía periodística, “solo basta tener un ojo crítico delante de la fotografía para leer más de lo que ponen los periódicos” (2012, p. 1), indicando con ello que la fotografía es un complemento indiscutible en la narración del hecho noticioso.

3.2.3. REPORTAJE, EL GÉNERO MAYOR

Caso: El veneno de los dragones

Autor: Juan Miguel Álvarez

Género más evidente: Reportaje

El Malpensante 198, julio de 2018

3.2.3.1. Contexto

Puede no ser su intención, pues él simplemente está contando una historia que ha reportado con rigor, pero en este párrafo el periodista Juan Miguel Álvarez sintetiza los elementos que dan forma al conflicto en Colombia:

En los años siguientes la comunidad reaccionó, los líderes denunciaron en medios de comunicación lo que estaba pasando y exigieron que las oficinas encargadas detuvieran las máquinas. No hubo respuesta inmediata del Estado, pero sí de bandas de tipo paramilitar que aparecieron de súbito y se erigieron como guardianes de los empresarios del oro. Hubo amenazas y asesinatos. Luego, saltó la fuerza pública y desde 2008 comenzaron los operativos esporádicos de incautación y neutralización de maquinaria y arresto de personas. En 2011, el Consejo Comunitario de Paimadó, con apoyo de organizaciones no gubernamentales, radicó una acción popular contra la minería mecanizada por violación de derechos fundamentales. En 2015, un juez falló a favor. Les ordenó a varias oficinas — Alcaldía, autoridades ambientales, ministerios— que elaboraran un plan para detener la explotación devastadora en Río Quito, recuperar la producción agrícola, asegurarles el sustento a los pobladores y revitalizar la dinámica social del municipio. Además, para hacer comparecer a los responsables de la minería ilegal ante la justicia. Y en 2016, la Corte Constitucional visitó el municipio. Escuchó, observó, tomó nota. Fue un momento en que la comunidad recuperó la confianza en el Estado.

Pero fue un momento fugaz porque en los meses sucesivos no pasó nada (2018, p. 41).

Los ingredientes del conflicto están ahí, pues: ante la inacción y el abandono por parte del Estado, acción no armada de la organización comunitaria, en respuesta a

la cual aparecen los grupos paramilitares de izquierda o de derecha, según quien sea el causante del daño a la comunidad —para el caso, los empresarios mayoritariamente extranjeros de la minería ilegal—, amenazas, asesinatos, breve atisbo de intervención estatal y consecuente esperanza de la comunidad, pero tras dicha intervención de nuevo se produce el abandono y se reinicia el ciclo ad infinitum.

En “El veneno de los dragones”, Juan Miguel Álvarez da cuenta de una de las aristas menos mencionadas del conflicto armado colombiano hasta la suscripción en 2016 de los acuerdos de paz entre el gobierno nacional y la guerrilla de las Farc: el daño ambiental y social provocado por la extracción ilegal de oro, para el caso en las selvas del Chocó. Emplea para ello los recursos del estilo narrativo, sin exceso de florituras verbales y siempre apegado al tono preciso de la escritura periodística. No por ello el estilo es ajeno al uso de algunas figuras literarias. El título mismo del trabajo es una metáfora del poder devastador de las máquinas que están presentes en todo el relato y, peor, en la región de ese departamento donde la acción se desarrolla. La investigación y el subsecuente relato se centran en Río Quito, un municipio conformado por varias comunidades dispersas a lo largo del cauce del río que lleva ese nombre y a la vez, según datos citados por Álvarez (p. 41), el más pobre del país, con un 98% de necesidades básicas insatisfechas.

Volviendo al título: la metáfora con la que está construido proviene directamente del habla de las gentes con las que el periodista hubo de familiarizarse en el desarrollo primero de su investigación y, luego, de la escritura. Así se refiere a los aparatos que día y noche, semana tras semana, carcomen la selva en busca del metal precioso:

La primera de las dragas es enorme —las otras dos lo son menos—. Parece una casa flotante y estacionaria, con 25 o 30 metros de largo y dos plantas. De la parte delantera se desprenden los pilares de la polea sumergida que dan forma en el aire a una escuadra de tubos y tensores. Por detrás se eleva la boca de expulsión de residuos. A distancia, esta draga se asemeja a un atemorizante animal de tamaño

jurásico —boca colosal, colmillos afilados y cola—. Los lugareños las llaman “dragones” (p. 45).

Con esta imagen metafórica, dichos lugareños reconocen el devastador poder de estos artefactos, que a la vez les permiten sobrevivir de un trabajo más o menos lucrativo, aunque terriblemente desventajoso en términos de salud pública e individual, y destruyen la selva: los árboles, la tierra, el agua. A los primeros los tumban, a la segunda la convierten en lodazal yermo y a la tercera, el recurso más indispensable, ya no para sobrevivir sino para existir, la envenenan con el mercurio que en grandes, excesivas, cantidades se utiliza en la extracción del oro que yace bajo la corriente o en la orilla de los ríos. “No es exagerado decir que toda el agua que circunda este lugar está contaminada”, informa el narrador refiriéndose a la aldea de Villa Conto (p. 46), pero es una situación generalizada. Sobre la última voluntad de resistencia de los pobladores, ilustra en la misma página: “La única fuente de agua pura que les queda es un chorro subterráneo que cae a la quebrada Bagaradó y que la gente protege con fiereza”.⁸⁹

3.2.3.2. Género y estructura

En el encabezado de la página de apertura, este artículo de Juan Miguel Álvarez se enuncia como una crónica, y en buena medida lo es. Sin embargo, quizá pueda argumentarse que el texto y las fotografías (estas, de Víctor Goleano) que a lo largo de esas catorce páginas (36-49) se despliegan ante el lector constituyen más bien un reportaje.

A la luz de las características que distintos tratadistas atribuyen a ambos géneros, lo más claro es que la diferencia final entre la crónica y el reportaje consiste en el afán totalizante del segundo y en la predominancia del estilo narrativo de la primera. En resumen: el reportaje lo cuenta todo sobre un hecho, mientras que en la escritura

⁸⁹ La situación de salud de los rioquiteños es tan grave que, según datos aportados en el cuerpo de este artículo (p. 44), un muestreo efectuado al azar por el Instituto Nacional de Salud en 2016 arrojó como conclusión que el 80 por ciento de ellos padece algún grado de envenenamiento por mercurio en la sangre.

de la crónica prima el afán estético y puede contar una porción del hecho, aunque también el hecho completo. Los tratadistas están de acuerdo con que el afán totalizador, unido a un estilo virtuoso, literario, le da al reportaje el predominio como género mayor del periodismo, a tal grado que un gran reportaje puede incluir, de hecho, una o varias crónicas o un grupo de crónicas y otros trabajos de distintos géneros (perfiles, entrevistas, etc.).

A pesar de ser la crónica el género que mejor se identifica con el valor estético, no puede decirse, pues, que dicho valor sea ajeno a las intenciones del reportaje. Esto es, en la forma de este género también se nota la presencia de una intención estética, en tal medida que los cultores del Nuevo Periodismo estadounidense lo identificaron como el género predilecto de esa escuela y Tom Wolfe, el primer compilador de la misma, incluso afirmó que este género periodístico había llegado “a destronar a la novela como número uno de los géneros literarios” (Wolfe, 2018 [1973], p. 9). Así las cosas, puede observarse en el trabajo de Juan Miguel Álvarez una historia escrita con profusión de recursos literarios y que se cuenta completa hasta donde es posible: la de la irrupción, presencia y consecuencias de la minería ilegal en una región del Chocó selvático. Aquí se sostiene, en consecuencia, que si bien en “El veneno de los dragones” están presentes las características de una crónica y por consiguiente no es incorrecto identificarlo con dicho género, a la hora de las clasificaciones el artículo navega con más soltura en el reportaje, por dos razones: porque si bien en su forma narrativa se denota el cumplimiento de la función estética, esta no se sobrepone al fondo del relato; y porque se investigan y cuentan todos los aspectos de la historia que necesitan y pueden cubrirse.

La narración está estructurada en catorce fragmentos a la manera de capítulos breves, nunca de más de una página. Están separados unos de otros por dobles espacios en blanco y carecen de marcas formadas por asteriscos, letras, números o entretítulos. El único entretítulo presente en todo el reportaje es el del fragmento final y su función es muy clara: señalar que dicho fragmento es un “post scriptum”

(p. 49) y que las acciones narradas en él, en breves párrafos, se produjeron con posterioridad al trabajo de campo del periodista y el fotógrafo en Río Quito.

Tratándose de un relato escenificado en una geografía amplia, la del municipio de Río Quito en sus diversos caseríos y confines selváticos, y con gran cantidad de personajes, los fragmentos —capítulos— cumplen variadas funciones. Los hay que buscan generar una atmósfera y aportar datos y descripciones, como el que ocupa el centro de la página 38, que a la vez es el segundo de todo el relato. Este fragmento, siempre empleando los recursos del estilo narrativo, se concentra en la descripción del territorio. Comienza por ubicar al lector con un dato preciso: la región se halla a casi 600 kilómetros al occidente de Bogotá. En seguida comenta que el nombre del municipio se debe al afluente que lo atraviesa, “un vasto caudal paralelo al río Atrato, de meandros rítmicos que desde el aire se ven como una infinita serpiente ocre”. Enumera unos datos cuyo doble propósito es informar e ilustrar al lector. Así, cuenta que Río Quito alcanzó la categoría municipal en 1999, “integrando una decena de caseríos levantados en la ribera del río desde hace dos siglos”. Informa, además, que los principales de dichos caseríos son Paimadó —donde se encuentran la alcaldía y el comando de policía—, Villa Conto y San Isidro, y que entre todos congregan un aproximado de nueve mil habitantes: “Gente negra, moradores de esta tierra desde la Colonia”, amén de algunos indígenas, ningún mestizo y unos cuantos individuos de “piel blancuzca” que aparecen de vez en vez para explotar las riquezas de la selva y marcharse “cuando ya han llenado sus bolsillos (p. 38). Estos últimos están de paso en la región para, trágica paradoja, enriquecerse a la vez que se enferman por el azogue que utilizan para extraer las riquezas: son los administradores y los operarios de las dragas y las retroexcavadoras de la minería ilegal, esos dragones de los que habla el título.

La función de otros fragmentos es mudar la acción entre escenarios y niveles narrativos. Así, por ejemplo, el que se inicia en la página 38 y pasa a la 39 cuenta la historia de Francisca Palacios, una mujer que a la llegada de las dragas tuvo que abandonar el oficio ancestral del barequeo para buscar el ripio del oro en el lodazal

en que dichos aparatos convierten la selva. Gravemente afectada en su salud, Francisca no tiene más opción que seguir buscando pepitas en el lecho del río contaminado con mercurio y presenciar cómo su propia hija de seis años sufre las consecuencias del envenenamiento. Al terminar en la página 39 la digresión dedicada a Francisca —un pequeño perfil, una breve crónica—, el siguiente fragmento pasa a describir cómo se llega de Quibdó a Paimadó a través de los ríos y la selva, que deja de ser densa para caer derrotada por la acción de las mineras ilegales:

Poco antes de pasar por Villa Conto, a unos 25 minutos de viaje, el paisaje cambia. Se tuerce. Se estrangula. Los árboles colosales, el follaje y los nudos de hojas desaparecen de los bordes. En su lugar queda una suerte de tierra molida del gris más árido con piedra desmenuzada. A veces, puesta en cierto orden geométrico como si la hubieran fijado a manera de dique. A veces, arrojada sin tino ni estrategia dando forma a cúmulos de desechos de construcción. Y a cada nada, una draga apática arrimada sobre una playa, o su esqueleto herrumbroso tras haber sido destruida por la policía (p. 40).

Otros fragmentos, como el de la página 41 citado al comienzo de esta reseña, tienen como función dar a conocer las impresiones y reflexiones del periodista, en tanto otros utilizan recursos del estilo narrativo como la puesta en escena y el diálogo. El que se ubica entre las páginas 41 y 43 (con un interludio fotográfico de una página completa en la 42), por ejemplo, da cuenta de un encuentro del periodista con Heraclio Mena, a la sazón alcalde municipal. A esta altura del reportaje, el lector encuentra con sorpresa que el funcionario no está cooptado por la corrupción de los empresarios ilegales y que en cambio asiste con impotencia a la destrucción de su territorio. Mediante el diálogo con el alcalde, el narrador cuenta la historia de la relación del pueblo con la explotación del oro, desde cuando se ejercía la minería artesanal y esta, anota el alcalde, “apenas era una ayuda para la canasta familiar” (p. 43), hasta cuando llegaron las dragas de los mineros ilegales, casi todos brasileños, “y se quedaron porque la misma comunidad lo permitió”. Señala el narrador:

Cambió la vocación agrícola y pesquera. Desaparecieron los cultivos de chontaduro, maíz, cacao, arroz, todo el pancoger. Y los que antes eran campesinos dueños de varias hectáreas se convirtieron en rentistas: sentados en sus mecedoras solo se preocupan por recibir el 10% de la producción semanal de la draga.

El procedimiento narrativo de la descripción está presente en varios de los otros fragmentos. Se lo usa para mostrar la paradoja de la acción del deletéreo mercurio como aglutinante de las partículas de oro y platino extraídas de la tierra arrasada: “Y lo que sucede a continuación es bello y sorprendente: como si fuera movido por una fuerza inteligente, el mercurio líquido corre a adherirse selectivamente a los metales familiares” (p. 44). Se usa la descripción, también, para ilustrar la destrucción de la selva:

En un kilómetro de orilla tres dragas carcomen la jungla las 24 horas, siete días a la semana. El área permite ver el contraste. Desde la salida del caserío hasta unos metros antes de llegar a las dragas, se mantiene el cauce original. Después, se confunde, se torna laberíntico por los boquetes en trayectos elípticos que han hecho las dragas (p. 45).

Finalmente, la descripción se emplea para mostrar la dimensión del paraíso que se está echando a perder:

Al sobrevolar el departamento del Chocó, lo primero que sorprende es el tamaño de la selva, cercada cada tanto por ríos caudalosos. La vegetación y el bosque primario se ven hasta donde lo permite la ventanilla del avión. Pero hay un momento en que el paisaje se corta o se interrumpe por unos manchones pardos que se notan como desgarraduras en la jungla. No hay ríos cercanos ni carreteras ni nada que aparentemente permita alcanzar esos parajes. Y sin embargo, esos manchones son hectáreas y hectáreas arrasadas por la codicia minera (p. 46).

En el periodismo, tanto como en la literatura, los datos son directo resultado de la investigación y, en este caso, a la presencia del periodista en el lugar de los hechos

se suma la pesquisa de carácter documental. Luego de un número indeterminado de conversaciones con la gente de la región, las necesarias para entender —y sustentar— el fenómeno, indica, por ejemplo: “En algún momento que los rioquiteños no precisan muy bien perdieron el control de la minería de oro” (p. 38). Llegado el relato a este punto, el periodista le hace comprender al lector que, en efecto, no hay posibilidad de saber cuándo los pobladores abandonaron sus prácticas tradicionales, no enemigas del medio ambiente, y pasaron a ser simples empleados o arrendadores, además de principales víctimas, de los señores extranjeros de las dragas que destrozan la selva y envenenan el agua.

La labor de reportería a lo largo de una carrera y no específicamente la que se hizo para el texto actual permite que el periodista, como cualquier escritor avezado, haga en el relato observaciones que emparentan el fenómeno con los que también afectan a otros muchos lugares y gentes. De esta manera, cuando menciona las formas tradicionales de subsistencia de los lugareños —caza, pesca, cultivos de pancoger, producción maderera y minería artesanal—, el experimentado reportero puede decir con conocimiento de causa que en esto los habitantes del Chocó se asemejan a los de cualquier otro territorio selvático del país. En la literatura de ficción este aspecto funciona igual, por supuesto: es la experiencia, el conocimiento del mundo y de los fenómenos tratados en sus relatos, lo que brinda al escritor la autoridad para describir la naturaleza intrínseca de los mundos relatados más allá de los datos específicos.

Imagen 10



La doble página de apertura del reportaje incluye varios elementos paratextuales que complementan el relato escrito: una gran fotografía con su respectiva leyenda al pie, el titular diseñado con intención dramática, los créditos de reportero y fotógrafo y la entrada.

3.2.3.3. Papel del reportero gráfico

Si bien no son inalienables uno del otro, el relato periodístico ha buscado el complemento de la imagen desde el desarrollo de la fotografía a finales del siglo XIX. Esto es válido tanto para el estilo informativo como para el narrativo, pero en este último el uso de la imagen fotográfica ha llegado casi al nivel de una co-narración. Aludiendo a “los viejos editores”, Pilar Irala y Jorge Miguel Rodríguez sostienen que la fotografía concede sentido a los trabajos propios del periodismo literario y que texto e imagen forman una sola historia, con rigor informativo e intención estética y con una presencia paritaria —con frecuencia, incluso mayor la de la imagen— en las revistas dedicadas a este género (2009, pp. 2-3). Los tratadistas españoles sentencian que

Al igual que el periodista literario, el fotoperiodista es consciente de que cumple una función social, que no se queda en la mera captación de unas circunstancias. Por el contrario, es testigo de las penurias del hombre, de sus dramas... y, en ese sentido,

su trabajo aporta documentos con la capacidad de cambiar esas realidades. Tanto el fotoperiodista como el escritor tienen en cuenta las lecturas y reacciones del público (p. 8).

En “El veneno de los dragones”, la unión entre el reportero y el fotógrafo cobra especial importancia, al punto que en la entrada tanto de la versión impresa (Álvarez, 2018, p. 37) como de la versión digital se advierte que “un cronista y un reportero gráfico hacen una cartografía de la epidemia”⁹⁰. Aun así, la autoría recae principalmente en el primero de ellos. Este trabajo se publicó en julio de 2018, como crónica escrita por Juan Miguel Álvarez y fotografiada por Víctor Galeano, en simultánea en *El Malpensante* y en el sitio web de Baudó Agencia Pública, de la cual Álvarez es fundador y uno de los principales impulsores⁹¹. El trabajo forma parte de un proyecto más amplio dedicado al uso del mercurio en la minería ilegal en varias regiones de Colombia, titulado “Una parte por millón” y compuesto por crónicas ambientadas en el Amazonas, Antioquia y La Mojana: todas en conjunto, un gran reportaje, o una colección de reportajes, sobre dicha problemática.

Volviendo a la importante relación del relato escrito con el fotográfico, es pertinente comentar que los dos roles suelen estar muy definidos, pero cada vez es más frecuente, en el periodismo de la era digital, que el mismo profesional escriba el texto y se ocupe de las imágenes. En todo caso, tradicionalmente los fotógrafos son también periodistas de formación (fotorreporteros, reporteros gráficos, etc.), si bien esta no es condición sine qua non para que hagan su labor de acompañamiento o correlato. Sea cual sea la relación, lo cierto es que la autoría del trabajo suele reconocérsele al periodista que escribe; tal es el caso de “El veneno de los dragones”.

⁹⁰ La epidemia a la que se refiere esta entrada es la de la “fiebre del oro” que según el relato de Juan Miguel Álvarez (¿y de Víctor Galeano?) se esparce por la región de Río Quito “como el mercurio en la sangre de sus habitantes”.

⁹¹ Este es el enlace de la publicación en su formato virtual: <https://baudoap.com/cobertura/choco-menu/choco-cronica/> (revisado: octubre 14 de 2024). “El veneno de los dragones” apareció también en medios digitales como *La Cola de Rata*, en 2019. En las versiones en internet —salvo la del propio sitio de *El Malpensante*, bastante precaria— tiene el complemento visual de otros elementos caros al periodismo narrativo como el video y la ilustración.

Como ya se ha dicho con insistencia, tanto en los créditos de la edición impresa como en los de las versiones digitales se hace hincapié en que el artículo es una crónica de Juan Miguel Álvarez con fotografías de Víctor Galeano. Al aceptar que se trata de una especie de correlato es importante anotar que las imágenes no son en este trabajo un simple elemento gráfico para hacer más amable la lectura. Las doce fotografías incluidas en la versión impresa (en las digitales son más y adicionalmente se agregan videos) se han tomado con sumo cuidado para complementar el relato escrito del cronista y para recoger en imágenes el espíritu de lo que este narra con palabras. Ellas muestran la amenazante imponentia de las dragas, la desolación causada en el paisaje selvático por las retroexcavadoras, el interior extrañamente acogedor de estos aparatos (a los que el texto ha descrito como desbordados por el ruido de los motores), la serena actitud de los habitantes de Río Quito y los estragos que el envenenamiento por mercurio provoca en sus cuerpos. Para acentuar el cuidado con que se han tomado y seleccionado tales imágenes, en el proceso de edición se las ha sometido a un virado a blanco y negro (en términos técnicos, se las ha pasado a medio monocromático), tal vez a fin de aumentar su afinidad con el tono y la atmósfera del relato.

Esta relación es una de las grandes diferencias entre el periodismo literario y la literatura de ficción, que no suele incluir imágenes⁹². No obstante, y como ya se dijo antes, la fotografía y otras formas de lenguaje gráfico no son en definitiva inalienables de los textos periodísticos de carácter narrativo para los que han sido producidas. Ni siquiera en un trabajo como “El veneno de los dragones”. Tal cosa se pone en evidencia en las antologías de crónicas, reportajes, perfiles o entrevistas, adonde llegan los textos, pero casi nunca las imágenes que los acompañaron en la publicación original. Para la muestra, el propio trabajo de Juan Miguel Álvarez: varios de sus reportajes y crónicas, dos de ellos presentes en el presente corpus, se incluyeron en el libro antológico *El veneno de los dragones*:

⁹² Desde luego, es preciso mencionar el género de la novela gráfica, de gran desarrollo durante los últimos años, y en la cual tienen igual peso los textos escritos y los gráficos. Este género acoge con frecuencia, también, trabajos de origen periodístico.

historias del río al socavón, publicado en 2023 por la Caja de Compensación Familiar Comfama y el Metro de Medellín.⁹³ Al libro no llegaron las fotografías de Víctor Galeano. ¿Por qué?

Comenta Diego Agudelo, editor de la colección Palabras Rodantes, de la que forma parte la antología de Álvarez:

No las incluimos en el libro por dos razones. Primero, en el trabajo con el autor él no expresó la necesidad de publicarlas. Trabajamos solamente el texto; por otro lado, en Palabras Rodantes son pocas las ediciones que van con trabajo visual, aunque si Juan Miguel hubiera dicho que las fotos son esenciales, hubiéramos hecho el esfuerzo.⁹⁴

3.2.3.4. La respuesta del periodismo

En la misma página que se citaba al comienzo de esta reseña, la 41, el autor informa lo que sigue después de ese “no pasó nada”. El tono de aparente asepsia propio del estilo periodístico se toma una de las libertades del literario para mostrar con sutil ironía el desencanto del narrador, teniendo cuidado, por supuesto, de no deslizarse hacia el territorio de la ficción y asumiendo la función crítica de los géneros mayores como la crónica y el reportaje:

Las dragas siguieron engullendo las entrañas de la selva y arrojando el residuo tóxico en el río Quito. Lo máximo fue lo de siempre: helicópteros y aeronaves ligeras sobrevuelan la zona; identifican los lugares en que están operando las dragas y las retroexcavadoras. Transcurren unos días. De repente, aparece un pulposo operativo de fuerza pública: policía reforzada con ejército. Asaltan una draga —o dos o tres—, la forran en dinamita, la vuelan. Capturan a un operario —o a dos o tres—. Transcurren unos días. Un mes, quizás. Y otra draga —o la misma pero reconstruida— retoma la extracción (p. 41).

⁹³ “El veneno de los dragones” (*El Malpensante* 198) y “Metal, viscoso animal” (*El Malpensante* 204).

⁹⁴ Comunicación personal vía Whatsapp, agosto 28 de 2023.

En la misma página de la que proviene esta cita, el periodista muestra la conversación poco amable que ha sostenido con un líder comunitario de la región. Bernardino Mosquera, cuenta, inicia el diálogo mencionando el hartazgo de los pobladores con los numerosos profesionales de todas las ramas de las ciencias sociales que visitan el territorio en busca de apoyo para investigaciones cuyos resultados no comparten luego con la comunidad. El líder le pregunta: “¿Lo que ustedes van a hacer para qué le va a servir a la gente?” (p. 41). El “ustedes” específico de la pregunta son el cronista y el reportero gráfico.

Con seguridad, “El veneno de los dragones” es la respuesta al cuestionamiento del líder comunitario. El periodista es un actor social no carente de intención y la acción de contar una historia no es tan simple. Es posible que no sea una respuesta del todo meritoria y que el periodista tenga que encogerse de hombros con cierta timidez, pero también es posible que la respuesta sea más o menos entusiasta. A fin de cuentas, el periodismo, en tanto género literario, o, al menos, en tanto oficio que se ocupa de narrar las historias de la gente y evidenciar sus preocupaciones, logra de entrada lo mismo que el cuento o la novela: evitar el silencio y aliviar la soledad de los individuos y de las comunidades, y que sus asuntos no perezcan del todo en el olvido. Es una de sus funciones principales.

Última nota del fragmento titulado “Post scríptum”, escrita en típico estilo de crónica. Se observa al final de la misma un recurso interesante: una apelación directa al lector, similar a la que en los lenguajes teatral y cinematográfico se denomina “ruptura de la cuarta pared”, cuando uno de los personajes transgrede las fronteras de su universo diegético para dirigirse al público o a la cámara. En este caso, el narrador intradiegético, al que, sin duda, puede identificarse con el autor, anota:

Julio de 2018. Llamo a varios líderes comunitarios de Paimadó y de Villa Conto. Cuentan que, por los días en que el Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible decretó la suspensión de la minería en la zona, hubo operativos de fuerza pública —lo mismo de siempre—, desactivaron algunas máquinas, permanecieron un tiempo más mientras transcurrían las elecciones presidenciales y luego se fueron.

Al otro día, los operadores de las dragas volvieron a encender los motores. Y en este momento, querido lector, en que usted está terminando de leer esta crónica, sepa que entre Paimadó y Villa Conto hay no menos de 25 dragones convirtiendo en escombrera la selva más frondosa, y haciendo del agua un veneno *matalento* (p. 49).

Como se ve, este es un trabajo de gran riqueza en recursos narrativos. La escritura es efectiva en el mensaje que pretende enviar, el de la preocupación por los daños que en el ecosistema producen los métodos de explotación ilegales y asociados a los grupos armados en conflicto. También lo es como producto estético.

3.2.4. CRÓNICA Y PARATEXTO

Caso: Paulina busca a su hija

Autor: Juan Miguel Álvarez

Género más evidente: Crónica

El Malpensante 177, agosto de 2016

En esta crónica, Juan Miguel Álvarez relata una serie de sucesos que van más allá de lo que anuncia el título. En los demás trabajos suyos incluidos en el corpus, en cambio, el autor pone al título en el centro de la narración: todo lo que en ella ocurre se relaciona directamente o está en función de lo enunciado en la variable cantidad de palabras que conforman la oración mediante la cual se nomina al respectivo artículo⁹⁵. Aquí, por su parte, no todo tiene que ver con el paratexto “Paulina busca a su hija”. Si bien la mayoría de acontecimientos narrados entran en el escenario geográfico que conforman el municipio de Calamar y la ciudad de San José del Guaviare, y en el marco temporal de 2003 a 2014 (aunque el suceso más antiguo de la acción narrativa se remonta a la década de los setenta, cuando Paulina tenía

⁹⁵ Dos en uno de ellos, “Cocaine Boys” (ed. 126). Tres en otro, “Metal, viscoso animal” (edición 204). Cuatro en otro, “El Remanso de Beltrán” (edición 95). Cinco en los demás, “Los positivos del cabo Mora” (edición 159), “El veneno de los dragones” (edición 198), “Lo que el abrazo abarca” (edición 202) y “Chava no vino a enamorarse” (edición 216).

menos de veinte años y vivía con su primer esposo y padre de sus dos hijas en un municipio del departamento del Meta), la Paulina del título y su búsqueda no lo son todo en el relato. Esto no significa que no haya relación entre Paulina y su búsqueda y las otras cosas que aquí se cuentan, pues lo que sí está en el centro del relato es la serie de hechos que en el periodo mencionado se presentan en ese territorio por cuenta del conflicto armado, del que la tragedia de la familia de Paulina es una entre muchas peripecias.

La hija de Paulina fue secuestrada, torturada, asesinada, desmembrada y desaparecida por paramilitares en abril de 2004, durante uno de los periodos más aciagos de la guerra que las fuerzas de la extrema derecha, en complicidad con las fuerzas armadas del Estado —era el gobierno de Álvaro Uribe Vélez—, libraban contra las guerrillas izquierdistas, siendo las Farc las que en ese momento hacían presencia en el territorio.

Circunstancia que propició el asesinato de la hija de Paulina: en su calidad de enfermera tenía que atender a personas de todas las procedencias y filiaciones políticas, lo que la llevó al señalamiento de ser cómplice o hasta integrante de la organización guerrillera. Por su parte, siendo apenas un ama de casa de estrato bajo de la ciudad de Villavicencio, Paulina dedicó los siguientes diez años de su vida a esclarecer la muerte de su hija —cosa que logró—, a recuperar al menos una parte de sus restos —cosa que no logró— y a buscar el acto de reparación simbólica que es la noticia, el hecho comprobable, a partir de la cual el periodista emprende la realización de su crónica. Estudiando el conflicto armado y sobreponiéndose incluso a la rabia que en un momento determinado la tuvo a punto de atacar contra los victimarios, la mujer logró que se bautizara con el nombre de la víctima el centro de salud de Calamar y se ubicaran sendas placas marcadas con el resumen de su historia allí y en el sitio de la carretera donde fue interceptada por el comando paramilitar.

Esta es, claro, la historia principal que aquí se narra. Pero el relato de Juan Miguel Álvarez va más allá de Paulina y su hija. Sí puede decirse que, en el aspecto narrativo, aunque no en la relación de causalidad, hay un acontecimiento central del cual se desprende todo lo demás. Este acontecimiento es la visita de Paulina a la población de Calamar, en el departamento del Guaviare, con ocasión del bautizo del centro de salud en 2014. Y aquí es pertinente una digresión para señalar que el tiempo de la publicación difiere en dos años del tiempo de la historia.

Los hechos narrados comienzan en un momento temprano, no determinado con exactitud, de la década de 1970. En esa época se presentan dos sucesos fundantes de la vida adulta de Paulina: establece su familia junto a un agente de la policía, quien pronto perece en un enfrentamiento armado —desde temprano, esta mujer es víctima de la guerra—, y se traslada con las hijas a Villavicencio, donde al poco tiempo ocurre un accidente casero que deja a la niña mayor muerta y a la sobreviviente con cicatrices visibles en todo el cuerpo. La narración da un salto rápido a los inicios del siglo XXI, cuando la hija sobreviviente termina sus estudios de enfermería y es contratada por la alcaldía de Calamar para que primero haga allí su año rural y se dedique luego a desarrollar programas de salud dirigidos a la población, y finaliza en el ya señalado 2014.

Este año corresponde al presente de la diégesis, cuando se produce el encuentro del narrador y su personaje principal. No está claro si coinciden el tiempo de la escritura y el de la publicación, misma que se da un par de años después de los acontecimientos narrados, en agosto de 2016. La última fecha no es un dato fortuito, por cuanto en este momento está a punto de culminar la negociación de paz entre el gobierno nacional y la guerrilla de las Farc. “Paulina busca a su hija” es el relato de la enrevesada violencia que azota a una región en el periodo más aciago del conflicto armado colombiano y tiene como punto de culminación un acto de reparación simbólica —el ya mencionado bautizo del centro de salud con el nombre de la hija— en un momento en que se atisba la salida negociada al conflicto. La publicación se produce cuando dicha salida está a punto de ser una realidad. Tal

detalle hace que esta crónica de la tragedia y de la lucha de una madre por obtener una mínima reparación aparezca no tanto como un testimonio de la guerra y de la tragedia, sino de la esperanza. Así lo indica otro elemento del paratexto, la entradilla, que culmina hablando de “un país que trata de dejar atrás la guerra” (p. 13).

La visita de Paulina a Calamar para conocer el letrado con el nombre y los apellidos de su hija en el centro de salud es, puede decirse, la noticia que atrae al periodista Juan Miguel Álvarez y al fotógrafo Federico Ríos: la de un acto de reparación, así sea simbólica e incompleta. Sin embargo, como con frecuencia ocurre, una noticia que podría pasar inadvertida en el mar de la información cotidiana se convierte en el pretexto para contar una historia mayor a través de los géneros narrativos, para el caso la crónica. Una de las virtudes del periodismo literario consiste en fijar la mira en los asuntos de las personas más sencillas para, desde ellas, hacer eco en los acontecimientos que estremecen a las sociedades: cuando el destino de un hombre o de una mujer puede representar el de la humanidad, como proponía Tomás Eloy Martínez en su discurso ante la SIP. En otras palabras, usar lo micro para explicar lo macro, en esa especie de efecto lupa en que el periodismo coincide con la literatura de ficción.

Álvarez y Ríos se citan en Calamar con Paulina a instancias de una funcionaria de uno de los organismos internacionales que acompañan el proceso de paz, pero en el instante culminante en que la madre conoce al letrado (p. 28) se separan, el fotógrafo para captar imágenes de la mujer que recibe el acto de reparación simbólica y el periodista para conversar con otras fuentes que conocen la historia de Paulina y han padecido la del pueblo sometido a la violencia de los grupos en pugna. Aquí es donde el relato, más que alejarse del título, amplía sus perspectivas y da cuenta de un protagonismo colectivo: todos son víctimas, como bien lo dice uno de los habitantes entrevistados por Álvarez (p. 26).

Conviene una nueva digresión para fijarse en ese importante elemento del paratexto que son en el periodismo narrativo las imágenes. Más que en otros trabajos de Juan Miguel Álvarez, aquí las fotografías —de Federico Ríos, como ya se dijo— sirven no solo para hacer esa suerte de correlato que es tan propio de las imágenes en los textos periodísticos, sino para focalizar la atención en el enunciado del título. A diferencia de lo que hace Álvarez en su relato, Ríos se centra en el personaje de Paulina y en el ejercicio de buscar, evocar y reivindicar a su hija.

En general, en el trabajo periodístico el fotógrafo hace muchas más imágenes de las que se seleccionan para publicación. Esta selección suele estar a cargo, en primer lugar, del fotógrafo mismo, que escoge un paquete con las mejor logradas y las entrega al periodista para que este haga un nuevo filtro según las intenciones de su trabajo (no debe olvidarse que, a fin de cuentas, la crónica —o el reportaje, o cualquiera que sea el género— se acredita al periodista porque es él quien la concibe con todos los elementos que la componen). Finalmente, el periodista las entrega al editor con la indicación de en qué puntos de la narración deberían ubicarse y, casi siempre, con los respectivos pies de fotos redactados, a pesar de que estos son otro elemento paratextual que en rigor corresponde al editor.⁹⁶ En este caso, llegaron a la edición impresa seis imágenes, repartidas en cinco de las veinte páginas dedicadas a la crónica y todas centradas en los personajes de Paulina y su hija. Aparece la madre en actitud meditativa —la de apertura— (p. 12), mostrando un cartel con el retrato de la hija y el anuncio de su desaparición (p. 17), dos páginas del diario dedicado a recordar la tragedia (p. 22), una foto del álbum familiar en que aparece la hija con su diploma de enfermera graduada de la Universidad de los Llanos (p. 23), y al final una de la madre con mirada melancólica delante del centro de salud y, visible en segundo plano y con ligero desenfoque, el nombre de María Cristina Cobo Mahecha (pp. 26-27).

⁹⁶ A diferencia de otros trabajos de Juan Miguel Álvarez incluidos en este corpus, en su momento “Paulina busca a su hija” solo se publicó en *El Malpensante*, tanto en la edición impresa como en la digital. Cuando después se incluyó en el volumen antológico de Álvarez *La guerra que perdimos* (2022), también como suele suceder, el texto no estuvo acompañado por las fotografías. Existe un pdf del artículo en la plataforma Scribd y la historia de Paulina ha seguido generando noticias (revisado: noviembre 23 de 2024).

Imagen 11



El Malpensante, edición 177, agosto de 2016, páginas 26 y 27.

No debe dejar de mencionarse otro elemento paratextual que, sin formar parte del artículo, está integrado a la presentación del mismo en el cuerpo de la revista. Se trata en este caso de dos avisos publicitarios que ocupan, cada uno, media página en formato vertical. Importa sobre todo el primero de ellos, ya que da cuenta del carácter de *El Malpensante* como vehículo de otro tipo de publicaciones: el aviso de *Animal de oscuros apetitos*, el volumen de poesía de Nelson Romero Guzmán, de la colección “Un libro por centavos”, que viene como inserto en la edición 177 de la revista (p. 19). El segundo aviso es de una marca de café (p. 31). Se trata de imágenes vinculadas al elemento publicitario, tan caro a la existencia de los medios de comunicación por cuanto cumple varias funciones: nutrir económicamente al medio, proporcionar al lector un tipo de información adicional e independiente al contenido editorial y embellecer gráficamente al artículo en cuyo contexto aparece.

Volviendo al texto, no todo es aflicción en la vida de Paulina. Los personajes del periodismo narrativo, como los de la literatura de ficción, no son unidimensionales. El narrador Juan Miguel Álvarez se sorprende al descubrir en ella a una mujer que también sonríe:

Me encontré con Federico en el parque, frente a la Alcaldía. Me mostró las fotos que le había tomado a Paulina. En alguna le noté una contracción de los labios como si estuviera reprimiendo una sonrisa. Durante la entrevista que habíamos sostenido en la oficina de Victoria [la funcionaria del organismo internacional antes mencionada], Paulina dejó escapar algunas sonrisas y creo recordar que soltó una carcajada. Pero nunca en medio del tema de su hija. Cuando volvíamos al relato del crimen y a su lucha, Paulina endurecía automáticamente el gesto. Tuve la impresión de que había aprendido a escindir su vida en dos momentos que corrían paralelos: uno, junto a su esposo y a su vida como activista, en el que se permitía la alegría; y el otro, un duelo incesante, en el que solo cabía la desolación (p. 30).

El relato tiene como espina dorsal las peripecias de Paulina y la memoria de Cristina. Y si bien la narración se hace en pasado, el presente de la misma —el hito más reciente de la acción narrativa— tiene como referencia la visita de la madre, el periodista, el fotógrafo y la funcionaria del organismo internacional a Calamar con motivo del bautizo del centro de salud. Muchos de los trece fragmentos en que, a manera de capítulos, se divide el texto, detallan hechos presentes o pasados de la vida de Paulina y evocan la de Cristina, pero otros tantos relacionan el viaje del periodista y sus acompañantes a Calamar o los sucesos acaecidos a los habitantes de la región en el periodo en que la madre estaba dedicada a esclarecer los pormenores de su tragedia y a orquestar el acto de reparación simbólica. Visualmente es fácil reconocer los fragmentos por otro elemento paratextual: el diseño gráfico. Aquí se utiliza un recurso sencillo y efectivo, consistente en un triple espacio en blanco entre el último párrafo de un fragmento y el primero del siguiente. Sumado a esto, el nuevo fragmento está encabezado por una letra capitular en tono gris que corresponde a la primera palabra de la oración inicial y por una sucesión

de palabras, las primeras cuatro o cinco de dicha oración, escritas en mayúscula sostenida, en negrita y con un tamaño varios puntos por encima del resto.

A través de sus entrevistas, no transcritas en extenso e introducidas mediante actos de habla estratégicamente escogidos de cada conversación, Álvarez reconstruye las últimas tres décadas del conflicto armado en Calamar. El conjunto de voces, anónimas unas, reconocidas otras, que recoge actúa como una especie de coro. Cada acto de habla —o intervención dialógica— está a su vez señalado por guiones largos, como muchas veces ocurre en la literatura de ficción, y su presencia en la estructura narrativa sirve además para hacer que el relato avance. Dentro de la narración se hacen en uno que otro fragmento citas directas, señaladas mediante comillas, con las que se resumen sensaciones de los personajes o momentos importantes de la historia, o se apoyan relatos secundarios a manera de *mise en abyme*:

En las escasas horas de ocio que le quedaban [Cristina] acostumbraba irse para una caseta junto al muelle, en la que ponían música, vendían cerveza y prestaban equipos de pesca. “Ya no estoy para nadie”, le decía al joven que atendía. “Estoy cansada. Si alguien me pregunta, no estoy”. En la caseta le ayudaban a preparar la vara y la carnada, y la dejaban en la orilla, silenciosa, concentrada en las ondas del agua y en el pulso del anzuelo (p. 24).

Mediante esas entrevistas, además, Álvarez recoge testimonios de cómo vivieron los habitantes de Calamar desde cuando las Farc imponían en el municipio un estilo de vida de corte medieval y sus comandantes eran compinches de los de la policía, quienes a la vez velaban por que los vendedores de hoja de coca no estafaran a los compradores novatos que venían de otras regiones (p. 16), hasta cuando los grupos paramilitares, mezclados con los narcotraficantes, empezaron a hacer presencia para expulsar a los guerrilleros, lo que a su vez tuvo como consecuencia la llegada del ejército y otras instituciones oficiales y el extremo enrarecimiento del orden público. Los pobladores pasaron de disfrutar una forma de vida feliz a su manera a convertirse en las aterradas víctimas de todos los grupos en pugna, el Estado el

más arbitrario. “Cuando llegó el ejército esto fue el terror. Se puede decir que llegó la democracia, pero este pueblo se llenó de terror”, señala una fuente anónima, a quien el narrador denomina “una líder de víctimas” y decide llamar Stella (p. 25).

Entre los actantes de esos relatos secundarios se encuentran dos anónimos más, uno de ellos un periodista de la región que en su testimonio revictimiza a Cristina dando a entender que tuvo la culpa de su propio asesinato (p. 30). No nombrarlo es producto de una decisión de Álvarez para remarcar su disgusto por la actitud de este personaje: la toma de posición del autor-narrador es una de las posibilidades serias del periodismo narrativo.

Otros integrantes de ese protagonismo colectivo de la desgracia en que se sume el pueblo ante la presencia de todos los grupos involucrados en la guerra son mencionados con sus nombres verdaderos, que es la opción más deseable en cualquier producto periodístico (el nombre de una fuente es el mejor aval del elemento *verdad* que es tan fundamental en este oficio).

Para terminar, es interesante señalar una especie de elemento simbólico que el personaje de Cristina comparte con los de otros relatos de Juan Miguel Álvarez, el reportaje “El Remanso de Beltrán” y el perfil “Chava no vino a enamorarse”. Se trata de mujeres de gran determinación que se sumergen en el escenario de la guerra a pesar de ser conscientes del peligro que las acecha: “Mamá, yo sé que es peligroso, pero es que allá la gente me necesita”, cuenta Paulina que le dijo su hija cuando decidió cumplir el año de servicio rural en Calamar (p. 15). Igual que las mujeres de los otros dos relatos, Cristina sabe cuál es el destino que puede correr, pero se niega a reconocer las amenazas: “Nunca me dijo: ‘Temo que en algún momento me maten’”. Ella fue inocente, no sabía que eso le iba a pasar. O no me lo compartió”, cuenta su mejor amiga (p. 29). La diferencia respecto a sus contrapartes de aquel reportaje y aquel perfil es que la protagonista muerta de esta crónica sí sucumbe a esa suerte de actitud tanática que la conduce a su inevitable destino: “Y [Paulina] fue comprendiendo que quizás no había decisiones mal tomadas, que el azar

inescrupuloso de la guerra había caído sobre ellas” (p. 22). En la literatura, con frecuencia el periodismo se emparenta con la tragedia.

3.2.5. CRÓNICA BIOGRÁFICA

Caso: El benjamín

Autora: Sandra Botero

Género más evidente: Crónica

El Malpensante 90, septiembre de 2008

La crónica es el género con que el editor de *El Malpensante* identifica esta historia (p. 23), la de un hombre que a pesar de haber nacido en un medio que lo proveía de las suficientes oportunidades para el bienestar optó por una vida signada por los vicios, el crimen y la desgracia. Carlos, el primo de la narradora —pues no hay duda de que como tal funge quien además es la autora: una narradora testigo—, es el menor de una familia de clase media bogotana conformada por cuatro hijos, un padre y una madre. Ya el hecho de denominarlo “benjamín” desde el título constituye una marcación de clase social, si se tiene en cuenta que son las clases media y alta capitalinas del siglo XX quienes aún emplean esta forma, castiza en todo caso, de referirse al último vástago de cada familia. El relato tiene cierta familiaridad con el perfil, en el sentido de que construye el retrato de un personaje, pero el género que más cabe para identificarlo es, en efecto, la crónica y el subgénero, la biográfica.

Daniel Samper Pizano asigna a la crónica la relación de hechos y personajes escrita en un lenguaje atractivo y cercano a la literatura y comenta que dicha relación adquiere diversas formas (2003, p. 38), siendo la más cercana a la presente la testimonial. Por su parte, Carlos Mario Correa insiste en las características de este género como gran explorador de las técnicas de la escritura literaria:

[...] y quizás sea el género que más recursos posee para describir atmósferas, situaciones, asuntos, cosas y personas, resistiéndose a la precisión de la información y al marco estricto del artículo noticioso, para tratar de captar al ser humano en una diversidad de escenarios, temas y eventos (2011, p. 253).

Cada tratadista aborda con diferentes palabras, aunque con similares ideas, al género de la crónica y utiliza diversos apelativos para describir las sutilezas de sus formas. Así, la crónica biográfica puede enunciarse como aquella que se enfoca en narrar la vida de una persona real, refiriendo eventos verídicos y detalles históricos, describiendo sus experiencias, luchas y transformaciones a lo largo del tiempo y profundizando en su carácter, circunstancias y desarrollo. En el presente relato, se ofrece una narración detallada de la vida de Carlos, incluyendo sus luchas con la adicción, sus encuentros con la violencia y sus esfuerzos por redimirse, todo basado en eventos reales y experiencias verificables.

Imagen 12



Doble página de apertura de la crónica, con ilustración de Andy Warhol, pp. 22-23.

En la dimensión fáctica de la crónica, la historia en ella narrada puede sintetizarse como la de un hombre que tuvo acceso a buenas oportunidades, pero prefirió una existencia llena de problemas. Esta decisión, sin embargo, no es caprichosa; se relaciona con sus circunstancias específicas. Desde su infancia más temprana, el personaje protagónico se destacó por su inusual energía y tendencia a las travesuras. A diferencia de sus hermanos, que se convirtieron en profesionales, Carlos se vio envuelto en el mundo del crimen y las drogas. A pesar de múltiples experiencias cercanas a la muerte, como intentos de suicidio, enfrentamientos armados y tentativas de asesinato, ha sobrevivido, aunque con secuelas físicas y emocionales.

Creció bajo la sombra de un padre tiránico, Anastasio, a quien él llamaba “Anasfacho” en referencia a la tendencia autoritaria y violenta de los fascistas (en Colombia se denomina “fachos” a los seguidores de tal ideología o a las personas que por su reciedumbre de carácter son vistas como simpatizantes de la misma). Las palizas y reprimendas eran habituales, especialmente después de que Carlos empezara a saquear la billetera del padre. Se introdujo en el mundo del alcohol y las drogas desde la niñez, influenciado por su entorno y movido por su propia curiosidad. Probó la marihuana a los diez años y luego las pepas, una droga sintética, durante su adolescencia. A pesar de estas experiencias turbulentas, Carlos siempre fue sociable y lograba hacer amigos con facilidad.

Estimulado por el timbre grave de su voz, intentó estudiar locución y medios audiovisuales, pero el consumo y distribución de drogas y su estilo de vida caótico lo llevaron por otro camino. Luego se convirtió en informante del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS, organismo de inteligencia del Estado), que a cambio de no tomarlo prisionero le propuso pagarle para que delatara a conocidos suyos del hampa y de los grupos guerrilleros con los que, sin militar, se relacionaba —facciones urbanas del M-19—: “Me ofrecieron plata por ser sapo, y así empezó la caída de mi vida” (Botero, 2008, p. 27). El bienestar económico que obtuvo por su actividad como delator exacerbó sus problemas con las drogas y lo llevó a cometer

delitos aún más complejos, entre ellos el asesinato de varias personas: “Después del primer muerto uno cambia su forma de pensar. Otra vez empecé a fumar bazuco. Me volví un sangre fría” (p. 28). Sobrevino lo inevitable: la cárcel.

La aparición de Lola, hermana de un compañero de prisión a quien apodaban “el Tripas”, marcó un nuevo capítulo en su vida. Sin embargo, la presencia de la mujer no resultó beneficiosa, pues tan pronto se fueron a vivir juntos lo estimuló a retornar a la delincuencia. La familia no tuvo más opción que tomar distancia. Entonces se produjo el giro dramático que lo llevaría a cambiar de vida: en un intento de robo, la víctima lo sorprendió y le propinó un disparo en la cabeza. Sobrevivió, si bien con secuelas como la parálisis de su pierna derecha. Lola lo cuidó durante un tiempo, se cansó y se fue. Carlos se recuperó un poco. Finalmente se retiró de la vida delictiva y luchó contra la adicción y la depresión, aunque el mundo se le cerró: “Porque en Colombia hay oportunidades para los guerrilleros que secuestran y los paramilitares que torturan, y se entregan, pero no para los delincuentes que se quieren redimir” (p. 31). El amor por el hijo que había tenido con su primera novia fue su principal fuerza motivadora. Regresó al lado de sus padres. En el presente de la narración, Carlos vive en una finca, trabaja para una empresa de confecciones y recibe la visita del hijo. En el cierre del relato le dice a la narradora, como entendiendo la gran paradoja de su vida: “Es que, prima, le juro que yo me voy a morir de una gripa” (p. 31).

En la dimensión estética, “El benjamín” es una crónica narrada con economía de palabras y riqueza de detalles. Esto quiere decir que el estilo no se excede en el uso de figuras de retórica, aunque utiliza unas cuantas. alguna de ellas es una metáfora que el personaje usa para contar el momento crucial en que por primera vez se vio obligado a asesinar a alguien: “Apáguelo ya, Charlie, que es él o nosotros —mandó el jefe de la banda—. ¡Apáguelo ya!”. La narradora, que hasta entonces ha usado un lenguaje limpio, sencillo y de gran corrección, retoma la metáfora: “Y lo apagó” (p. 28). En otra metáfora, como la anterior sutil y producto del lenguaje de las calles trasladado a la narración periodística/literaria por la escritora, Carlos

relaciona sus vivencias con un acontecimiento mundial que fue noticia durante su primera juventud, la guerra civil en el Líbano (1975 a 1990): cuando estando en la Cárcel Modelo fue torturado hasta casi producirle la muerte por unos falsificadores de dólares a los que había delatado durante sus tiempos como informante del DAS, en el último instante estalló una gresca de paramilitares que deseaban hacerse al control de uno de los patios. Aunque los amotinados intentaron matarlo como a todo aquel que encontraron en su camino, este hecho le salvó la vida. Declara: “Se armó un Beirut en esa cárcel” (p. 29).

Un procedimiento del estilo narrativo presente en la crónica son las descripciones, como esta de Lola, sucinta y efectiva: “Una mujer de unos 40 años, con buena figura, menos de 1,50 metros de estatura, rubia, blanca, sin maquillaje, con un blue jean de marca ceñido y una chaqueta entallada azul oscura [...]. Sentí miedo” (p. 30).

El relato está estructurado por dos recursos principales. El primero de ellos, la narración a cargo de la narradora testigo, que desde la oración inicial se identifica como prima del personaje, una no muy cercana, pero sí lo suficiente para en determinados momentos darle consejos definitivos: “Ya no más, primo”, cuenta que le susurró al oído cuando lo visitó en el hospital después del disparo que recibió en la cabeza. “Para ya. Si no te moriste es por algo. Para ya” (p. 30). Este recurso se encuentra en el comienzo de cada uno de los ocho fragmentos en que se divide la crónica, se elabora en tiempo pasado y la narradora cuenta una historia que conoce completa.

El segundo recurso es un diálogo en el que se hacen explícitas, principalmente, las intervenciones de Carlos (hay una en la que habla la mamá). Estas se indican mediante guion largo y tipografía redonda; las pocas intervenciones de la prima también se indican mediante guion largo, pero la tipografía está en cursiva, como suele suceder con las intervenciones del periodista en las entrevistas (lo que sugiere un nuevo parentesco del artículo: además de con el perfil, con la entrevista en formato romanceado). Estimulado por las preguntas, casi siempre implícitas en la

narración, de su prima, va contando su historia en un orden que no coincide necesariamente con el cronológico. El relato en voz del personaje también se hace en tiempo pasado, aunque las escasas acotaciones de la narradora tienen lugar en el presente de la acción. Aquí pareciera haber una incongruencia respecto al momento en que (o desde el que) ella narra: en el extenso diálogo con su primo, el tiempo de la narración coincide con el final de la acción narrativa (el presente de la vida de Carlos en la finca de sus padres), mientras que su propia narración es ulterior a la secuencia de sucesos. Esto indica una estructura más compleja que la que sugiere la aparente sencillez del estilo.

Un tercer recurso, aunque no tan presente como los anteriores, son las analepsis. Estas se encuentran una poco después del inicio y otra al final de la narración, así: en el segundo fragmento se reconstruye la infancia de Carlos bajo el influjo de un papá violento, una abuela que lo despreciaba y una mamá tímida en su defensa (p. 24). En esta analepsis se combinan los dos primeros recursos. La segunda se ocupa, mediante sendas entradas dialógicas en que la narradora pregunta y el personaje responde, de reconstruir el momento de inflexión de la vida de Carlos, cosa que hace con algo de patetismo: “No le pude comprar a Cristian el Play Station que quería para su cumpleaños, que era al día siguiente. Para eso estaba trabajando ese 15 de agosto del 2001, cuando me pegaron el tiro” (p. 31).

Un último recurso que se puede destacar en la narración es el gráfico. No hay fotografías en “El benjamín”, lo que no deja de ser curioso. El hombre que le cuenta sus peripecias a la prima sin asomo alguno de timidez, para que ella por su parte se las transmita a su audiencia, no se deja, en cambio, fotografiar: como si la imagen fuera más capaz de ponerlo en evidencia que las palabras. A diferencia del relato vehiculado por un libro, el que se halla en la revista necesita el acompañamiento gráfico. En ausencia de fotos, aquí se emplean una serie de ilustraciones de Andy Warhol que en algún sentido recogen el espíritu de lo relatado: revólveres (pp. 22-23 y 30), una calavera (p. 24) y unos cuchillos (p. 26). De esta manera, en vez de constituir el tradicional correlato de las fotografías, las ilustraciones cumplen en esta

crónica el papel de acompañar al relato de una manera más cercana a la estética que a los datos específicos; sugieren más que informan; dan matices inesperados al sentido del relato, con ese estilo kitsch del artista norteamericano, tan colorido, y hacen pensar en esas cosas que no se dicen sobre la vida de un personaje que en gran medida ha vivido una historia que, más allá de las palabras, está cargada también de color y extravagancia.

3.2.6. CRÓNICA QUE NO EMULA UN CUENTO

Caso: Metal, viscoso animal

Autor: Juan Miguel Álvarez

Género más evidente: Crónica

El Malpensante 204, febrero de 2019

Estructural y temáticamente, “Metal, viscoso animal” tiene hondas similitudes con otro texto de Juan Miguel Álvarez reseñado en esta tesis: “El veneno de los dragones” (*El Malpensante* 202). Sin embargo, si la intención del relato aparenta diferenciarse de la de aquel trabajo lo cierto es que en últimas se le asimila en el objetivo último de hacer una denuncia sobre el mismo tópico, la minería del oro y el perjudicial uso en ella de sustancias como el mercurio. Ambos títulos tratan sobre los efectos de la absorción de dicho metal en los organismos de personas que entran en contacto con él por cuenta de su intensa relación con la extracción del oro, pero aquí las víctimas hacen lo posible por minimizar en el discurso la peligrosidad de la sustancia, que ingresa en sus organismos por la absorción de sus vapores o por la ingesta de alimentos de origen animal y vegetal contaminados. La razón principal de esa negación: la baja confianza en el Estado. Estas personas sienten que el gobierno se ha aliado con las empresas multinacionales para despojarlas de sus minas ancestrales y que por tanto las advertencias y la prohibición del uso del mercurio son una forma pasiva de ejercer violencia sobre ellas: “—La gente en Segovia ha sido resistente al cambio —observó Medardo—,

pero es porque nos ha tocado aguantar y sobrevivir a mucha infamia” (Álvarez, 2019, p. 71).

El escenario es el nordeste minero de Antioquia y específicamente el municipio mencionado en el párrafo anterior. El periodista se ha desplazado hasta esta zona en compañía del reportero gráfico y socio suyo en Baudó Agencia Pública Víctor Galeano, con quien tiempo atrás había estado en la región de Río Quito, en el Chocó, durante la reportería de “El veneno de los dragones”.⁹⁷ Como se dice en aquella reseña, las fotografías de Galeano son componentes esenciales del relato, fundiéndose con él y ampliándolo en los códigos del lenguaje gráfico, aunque es evidente que existe una precedencia jerárquica del texto sobre las imágenes, como puede comprobarse en un par de detalles. El primero de ellos, notorio, el hecho de que solo el texto se incorporó a la antología que en formato de libro se publicó de los trabajos de Juan Miguel Álvarez en 2023. El segundo es más sutil: en los créditos de la revista se acredita la crónica a Álvarez y las fotografías a Galeano, pero, a diferencia de lo que ocurría en “El veneno de los dragones”, al final de “Metal, viscoso animal” se incluye la semblanza biobibliográfica del escritor y no la del fotógrafo (p. 73).⁹⁸

Como es usual en Álvarez, la crónica está dividida en fragmentos a manera de capítulos, pero aquí cambia la forma de enunciarlos: son siete y cada uno está encabezado por un cardinal en números romanos y un entretítulo. Como también

⁹⁷ Estas dos crónicas (quizás un reportaje la primera, como se indica en el apartado respectivo), acogidas en sus ediciones impresas y digitales por *El Malpensante*, integran el proyecto “Una parte por millón”, que entre 2018 y 2019 emprendió un equipo interdisciplinario de Baudó Agencia Pública para denunciar los efectos nocivos de la minería —no solo la ilegal— en varias regiones de Colombia. Además de los textos de Álvarez y las fotografías de Galeano, el proyecto tuvo componentes multimediales que se incluyeron en la página de la Agencia y se replicaron en parte en otros medios.

⁹⁸ “Metal, viscoso animal” fue publicado también en la edición digital de la revista *Semana* el 19 de marzo de 2019, como un informe especial. Había transcurrido un mes desde su aparición en la página de la Agencia y en *El Malpensante*. Aquí no se le da crédito al escritor ni al fotógrafo, sino a Baudó Agencia Pública. Llama la atención el hecho de que las fotografías empleadas en cada medio coinciden hasta cierto punto, pero varían en cantidad y orden de ubicación en las ediciones digitales. Todas, desde luego, corresponden a la serie tomada en campo por Víctor Galeano. <https://www.semana.com/especial-metal-viscoso-animal/881/>

es tradicional, el último fragmento está por fuera de la acción narrativa y aquí específicamente se lo redacta en formato de periodismo interpretativo para enunciar las dificultades de carácter político, económico y técnico que significa el enfrentamiento entre los mineros y el gobierno por el uso y la prohibición del metal líquido: “La gente no se va a dejar morir de hambre y va a defender con la vida sus mecanismos de subsistencia”, expresa el narrador, y concluye: “Toda la minería a pequeña escala, que es la minería que va para cinco décadas en Segovia, requiere del mercurio” (p. 73).⁹⁹ Una pequeña diferencia respecto a los fragmentos de cierre de otros trabajos de Álvarez: en el caso presente no se le denomina “Post scriptum”, sino “Apuntes finales”.

Imagen 13



⁹⁹ En el periodismo interpretativo o de análisis se profundiza en la explicación de las causas y consecuencias del fenómeno noticioso; esto es, se hace énfasis en la pregunta del por qué. No suelen usarse en su escritura las figuras propias de la retórica literaria, aunque también son frecuentes los trabajos en los que se combinan el llamado periodismo investigativo, que se enseña de la función interpretativa, y el periodismo literario, que hace énfasis en la función estética. Es importante mencionar que muchos teóricos del periodismo proponen la pertenencia del reportaje y la entrevista a los géneros interpretativos; para ellos, la narración de tipo literario es más un estilo que un género en sí misma.

En esta crónica, Juan Miguel Álvarez se acerca a modalidades del periodismo como el interpretativo.

La mayoría de los fragmentos están compuestos internamente, a su vez, por fragmentos menores y no numerados ni subtítulos que se usan para separar escenas, periodos narrativos y explicaciones de contexto. Las excepciones son el último, del que ya se habló, y el tercero. En este, la narración cambia de foco para explayarse en una nota de contexto sobre Minamata, una ciudad del Japón donde a mediados del siglo XX la contaminación por mercurio produjo severas afecciones en seres humanos y animales. El caso Minamata fue tan ejemplarizante, que se bautizó con el nombre de la ciudad al conjunto de esas afecciones y al tratado internacional, suscrito por Colombia, que pretende regular el uso del mercurio.

En el fragmento IV se indica que Segovia podría haber llegado a ser el municipio más afectado por este tipo de contaminación en todo el mundo (p. 67), aunque en el fragmento siguiente se pone en duda este dato y se señala que el mismo se divulgó “sin que hubiera un estudio con rigor científico que comparara, bajo criterios sólidos, a Segovia con otros pueblos de otros países” (p. 69). Los habitantes del pueblo son conocedores del problema, si bien muchos de ellos prefieren minimizarlo o se sienten injustamente señalados por el resto del país: “Yo no sé por qué la gente en otra parte maltrata tanto a Segovia”, se queja Albeiro Luján, un lugareño cuya casa se levanta al lado de la quebrada La Cianurada, en la que la empresa Gran Colombia Gold descarga los desechos de sus minas (p. 62). En uno de los diálogos que sostiene el narrador con las personas del pueblo se alude, por ejemplo, al rumor convertido en noticia por el portal *La Silla Vacía* según el cual junto a La Cianurada han nacido niños con malformaciones genéticas. Comenta, con intención evidentemente crítica y reconociendo de paso el poder de las informaciones periodísticas: “Aunque la nota no refiere ningún informe que demuestre la existencia de estos niños con malformaciones, fue suficiente para darle realidad al chisme” (p. 62).

Predomina en el texto la narración en primera persona del singular y en tiempo presente. Es el propio periodista —o el narrador creado por él— quien cuenta la historia de su visita a Segovia y sus encuentros con numerosas fuentes, y son sus impresiones personales las que guían al lector: “Como habla con vigor y no lo veo ahogado o agotado, y a simple vista no se le notan los síntomas más evidentes de este envenenamiento...” (p. 62). Y es él mismo quien funge como focalizador de las numerosas analepsis que dan cuenta de la historia a la vez violenta y esperanzadora de Segovia, así como de las digresiones que se usan para explicar aspectos del fenómeno.

No hay citas en esta crónica, como las habría si se tratara de un artículo informativo. En vez de citas, lo que se presenta son diálogos y es el mismo narrador quien los introduce. Estos son uno de los recursos provenientes de la narración literaria que predominan en “Metal, viscoso animal”. Para empezar, después de la entradilla la primera oración del cuerpo de la crónica es precisamente una intervención dialógica: “—El mercurio es un animal —dice José Gaviria, comerciante de oro—. Es un monstruo con vida propia” (p. 62). Se los señala con guiones y con acotaciones del narrador y están presentes en los fragmentos I, IV, V y VI. En todos participa el periodista, que recoge bien sea las quejas de diferentes personajes por la imagen del pueblo como lugar contaminado o violento, las explicaciones de alguno de ellos sobre por qué la presencia del mercurio reviste menos gravedad de la que registran los medios de comunicación y los informes gubernamentales (“eso no quita que no sepamos que el mercurio es un riesgo para la salud y para el medio ambiente”: p. 63), y, en el penúltimo fragmento, el caso del único hombre afectado de gravedad que el cronista y sus colegas encontraron en el municipio (“en la historia clínica consta que el mercurio ya se enquistó en mis células y que en los años que me quedan de vida ya no lo voy a eliminar, porque tardaría doscientos y punta de años”: p. 71).

En el trasfondo del relato principal sobre la relación del pueblo con la minería, la crónica de Juan Miguel Álvarez expone también la presencia de diversas

manifestaciones del conflicto armado colombiano que han tenido a Segovia por escenario y que a su vez se relacionan con la actividad minera. Así, recoge, por ejemplo, el caso de las guerrillas que impulsaron la invasión de tierras por parte de los campesinos (pp. 63-64), la toma de las minas por parte de las multinacionales apoyadas por el gobierno (p. 68), la retoma de algunas de ellas por parte de los mineros (p. 69), la extorsión a las empresas mineras por parte de guerrilleros y paramilitares (p. 69) y el hecho más grave de la historia local: la masacre de 43 civiles por parte de paramilitares el 11 de noviembre de 1988 como respuesta al posicionamiento de los partidos de izquierda en las elecciones municipales (p. 70).

El tercer procedimiento narrativo más presente en la crónica son las descripciones. Estas son numerosas, breves en todos los casos, y se combinan con figuras literarias como la metáfora. Así se encabeza, por ejemplo, la descripción del ya señalado José Gaviria: “Luce una calvicie sin segunda oportunidad...” (p. 62). En el mismo párrafo y en la misma página se describe su lugar de trabajo: “Su oficina, en la que estamos, son cuatro paredes apretadas, un escritorio, un archivador y un ventanuco por el que entra luz mañanera”. En la página siguiente se describe a Candy, una prostituta y la única mujer que tiene participación directa en el relato: “Candy es de Medellín, tiene 22 años, piel nívea con tatuajes de medio lado, ojos saltones y una sonrisa de coquetería profesional” (p. 63). En alguna otra se utilizan símiles: “Andrés Castellanos es un ingeniero de minas al que le faltan pocos años para llegar a los 50. Es alto, calvo, de ojos oscuros como canicas de petróleo, dilatados por gafas de lente redondo” (p. 66).

Un último recurso de la retórica literaria presente en “Metal, viscoso animal” es la anáfora. Esta aparece una sola vez y no se emplea para repetir, con fines expresivos, un sonido corto, sino una fórmula con fundamento en la conjunción condicional “si”. Se la emplea para contrastar los recursos de la primera empresa grande que se constituyó para explotar las minas de oro de Segovia, la Frontino Gold Mines, con los de los mineros informales. Tres veces en el mismo párrafo se emplea la fórmula “si” seguida de una secuencia de palabras de estructura similar:

Si en los socavones de la Frontino los mineros extraían el material y lo sacaban a la superficie en vagones sobre rieles [...] Si en la Frontino ese material pasaba a una trituradora y después a una planta de beneficio en la que obtenían el oro por métodos de flotación, colado y cianuración [...] Si la Frontino se encargaba de valorar la calidad del oro, de ponerle precio, fundirlo en bloques y venderlo a un banco en el exterior [...]” (p. 64).

En todo caso, los recursos propios de la narración literaria se emplean aquí con sobriedad. Contrario a lo que sucede con tantas otras de distintos autores —lo que no es de por sí criticable—, esta crónica no pretende emular una pieza de ficción literaria. Emplea recursos propios de la escritura literaria, sí, pero en ningún caso se aparta de su condición de texto periodístico que pretende ante todo informar con exactitud sobre un hecho de gran importancia y ponerlo en relación con la vida del país. Para ello investiga. Presenta pruebas. Verifica, contrasta y narra. Como una crónica de carácter informativo.

3.2.7. ENTREVISTA COMO GÉNERO NARRATIVO

Caso: Cocaine Cowboys

Autor: Juan Miguel Álvarez

Género indiscutible: Entrevista

El Malpensante 126, diciembre de 2011

3.2.7.1. Aproximación al género de la entrevista

De los trabajos de Juan Miguel Álvarez incluidos en este corpus, el presente es tal vez el único sobre cuyo género no cabe duda. Es una entrevista. Y lo es, además, en el formato de pregunta y respuesta, el más común entre los formatos de ese género y el que en apariencia es menos cercano al estilo narrativo.

La entrevista tiene dos usos en el periodismo. El primero de ellos, como herramienta o método para recabar información. En esta función, está presente en prácticamente

todos los trabajos periodísticos, pues en la acepción básica de la palabra *entrevista* se encuentra su condición de diálogo entre un entrevistador —por lo general, un periodista— y una fuente o personaje, el entrevistado, con el fin de que el primero obtenga del segundo la información que le será útil en su trabajo (en el mejor de los casos, que le será útil al público para conocer y entender una parte de la realidad). El ejercicio de hacer preguntas —entrevistar— es, pues, la base de todo en el periodismo: de la noticia más sencilla al reportaje más elaborado tienen como fundamento el diálogo entre quien formula preguntas para obtener información y quien las responde para entregar la información que posee.

El segundo uso es el que aquí interesa: la entrevista como género periodístico. Esta se produce cuando se entrega al lector o usuario una versión más o menos completa del diálogo que han sostenido el periodista y su fuente. Cuando tal cosa sucede, se reconoce a la entrevista, además, como uno de los géneros narrativos del periodismo. Comenta Daniel Samper Pizano (2002):

La atracción de la entrevista como género radica en su carácter dramático. Es directa: el lector tiene la sensación de que no hay intermediarios entre él y el entrevistado. Es documental: emplea el lenguaje del interlocutor. Es testimonial: “yo vi”, “yo oí”, “yo pienso”, “yo viví”, “yo vivo”. La propia apariencia visual de su formato se alivia por el juego tipográfico entre las preguntas y las respuestas (p. 26).

Al hablar de “la propia apariencia visual de su formato” y del “juego tipográfico entre las preguntas y las respuestas”, Samper Pizano se refiere a la manera como suelen presentarse las intervenciones del periodista y el personaje: siempre en concordancia con el manual de estilo propio del medio en que se publica, unas y otras se presentan de tal manera que el lector las reconozca al instante. Casi siempre los medios prefieren que las intervenciones del periodista —que no en todos los casos tienen que ser preguntas— aparezcan en tipografía en *itálica* o en **negrita**, en tanto las respuestas del entrevistado se suelen presentar en redonda o normal. Sobre este aspecto puede haber tantas variaciones como medios, pero lo cierto es que en todos los casos se procurará facilitar al lector su trabajo de

reconocer al primer golpe de vista dónde habla el periodista que pregunta o interpela y dónde el personaje que responde.

En el diálogo que presenta “Cocaine Boys” se reconocen con facilidad los roles de periodista y entrevistado por la tipografía empleada. Como suele hacerse en el género, la entrevista de Juan Miguel Álvarez a Billy Corben consta de una introducción y del diálogo propiamente dicho. En la primera, usando un estilo narrativo, el periodista da cuenta del contexto: interés del personaje y de su accionar, datos históricos, circunstancia en la que se produce la reunión entre ambos. Informa, por ejemplo, que Corben “es un tipo de 33 años graduado con honores de la Universidad de Miami en ciencias políticas, escritura de guiones y teatro” (Álvarez, 2011, p. 61), para luego entrar en detalle sobre su trayectoria como realizador de documentales. Antes, el relato ha hecho un recorrido histórico cuyo punto de partida es la recesión que vivía Estados Unidos en 1975, en contraste con la febril actividad económica del sur de la Florida: “Solo en Miami, los negocios de propiedad raíz valían unos mil millones al año, las joyerías no daban abasto importando Rolex de oro y las agencias de carros tipo Ferrari vendían sus existencias en menos de un mes” (p. 60). La razón de tal vitalidad: la presencia del Cartel de Medellín y el consiguiente tráfico de cocaína.

Imagen 14



Páginas 60 y 61 de *El Malpensante* 126. Se han señalado con resaltador las intervenciones del entrevistador, que a su vez la revista presenta en cursiva.

Una vez hecha la introducción, viene el diálogo propiamente dicho. Este se presenta con un cierto grado de fidelidad a la conversación que han sostenido periodista y personaje, pero no se espera que la recoja completa ni que las preguntas y respuestas se presenten en el orden en que se hicieron ni que, en últimas, se utilicen todas las palabras y expresiones del periodista o del personaje. Daniel Samper Pizano alerta sobre el peligro de resultar ilegibles si en periodismo se transcribiera un diálogo con la literalidad con que lo haría una secretaria o un estenógrafo, caso en el cual se incluirían todos los vicios e incorrecciones gramaticales propios del lenguaje hablado (2002, p. 22). Por esta razón, “el talento y la pulcritud profesional de cada periodista le señalarán hasta qué punto, a fin de serle fiel, puede o debe modificar la estructura y aplicar una sana economía de palabras a lo que textualmente ha expresado un personaje” (p. 23). En consecuencia, media entre la conversación original y el diálogo que se entrega al lector un proceso de edición en el que se ha recortado todo lo que el periodista, único depositario y responsable del material recogido durante dicha conversación, considera innecesario; además, se

han corregido y suprimido vicios gramaticales —dejando, si es del caso, unos pocos que sirvan para caracterizar al personaje—, se han verificado y contrastado datos y se ha adecuado la extensión a los requerimientos acordados con el editor.¹⁰⁰ Por todo esto, subraya Miguel Ángel Bastenier:

La entrevista es el género de ficción veraz por antonomasia. Difícilmente encontraremos algo más literario, más directamente creativo que la entrevista. Las entrevistas en alguna medida se inventan todas, pero no por ello tienen que dejar de responder a la verdad, y eso es así porque la misma idea de la entrevista es una utopía periodística: llevar a cabo una transcripción del lenguaje hablado al escrito, como si eso fuera posible, y, sobre todo, como si pudiera tener algún sentido (2001, p. 136).

Aun partiendo de la aparente paradoja de proponer al género como una “ficción veraz”, estas palabras de Bastenier sustentan con claridad la naturaleza narrativa, y por ende literaria, de la entrevista. Ni siquiera en la eventualidad de que el diálogo puesto a ojos del lector recoja en su plenitud las palabras pronunciadas durante la conversación por el periodista y el entrevistado pierde la entrevista su carácter de puesta en escena, por la simple razón de que el texto ha hecho la conversión a un universo nuevo, el de la palabra escrita, de lo que se habló y se hizo en el universo de la palabra hablada. Esto puede significar, en el texto de llegada, un trastoque en el orden en que se hicieron y se respondieron las preguntas originales o una disminución en la cantidad de palabras empleadas durante aquel diálogo. Por eso, insiste Bastenier, “la entrevista es una obra hasta cierto punto de ficción, porque prácticamente nada ha ocurrido tal y como lo contamos; pero lo que *debería haber ocurrido*, lo que de verdad expresa lo que los protagonistas querían que ocurriera, eso es lo que contamos” (p. 138). Y al identificar de esta manera al género de la

¹⁰⁰ El editor es la única persona aparte del periodista que puede en determinado momento acceder al material antes de la publicación y proponer eventuales ajustes. La deontología del oficio periodístico niega esta prerrogativa a la fuente, de manera que una vez entregadas sus declaraciones en el espacio convenido para ello con el periodista —las coordenadas de tiempo y lugar en que se ha producido la conversación fijada entre ellos como base de la entrevista— pierde toda potestad para introducir cambios.

entrevista con el elemento ficción, puede aventurarse una implícita referencia a ese elemento, en cierta forma problemático para la identidad de la escritura periodística con la literatura, que señalaban los citados en el primer capítulo René Wellek y Austin Warren: la característica, según ellos *sine qua non*, de la ficción como elemento identificador de la obra literaria (1985 [1948], p. 31).

Existe en la clasificación de Miguel Ángel Bastenier un formato de entrevista en el que no se presenta el diálogo “completo” que se ha sostenido con la fuente a manera de preguntas y respuestas. Se trata del modelo romanceado. En este, en vez de mostrar el material como un despliegue de preguntas del periodista y respuestas del entrevistado, se hace una narración en estilo de crónica y en ella se intercalan las intervenciones del periodista y del entrevistado que el primero considere oportunas, mismas que son tomadas, por supuesto, del diálogo que ambos han sostenido.¹⁰¹

Sea que se presente en un formato o en otro, la entrevista es considerada por casi todos los tratadistas uno de los géneros mayores del periodismo. Cada autor le reconoce mayor o menor grado de cercanía a géneros como la crónica, el reportaje y el perfil, y lo que sí es fijo es que los alimenta —es una de sus herramientas básicas, uno de sus imprescindibles métodos para obtener información— y dialoga con todos ellos. Juan José Hoyos promulga que en la entrevista y los demás géneros aquí mencionados los escritores-periodistas

hallaron un estilo con el rigor de los hechos, la precisión del reportero y la gran libertad expresiva del escritor. Todos esos son elementos que se conjugan entre sí para dar lugar a esos géneros híbridos entre periodismo y literatura, que son el reportaje, la crónica, la entrevista y el perfil [...] son periodismo narrativo y también pueden llegar a ser literatura. Literatura de la ‘realidad’, llena de verdad, de precisión y de belleza. Literatura de urgencia, pero, en todo caso, gran literatura” (2009, pp. 149-150).

¹⁰¹ Un ejemplo concreto de entrevista en formato romanceado se presenta en el trabajo “Los positivos del cabo Mora” de Juan Miguel Álvarez, en la edición 159 de *El Malpensante* (diciembre de 2014) incluido en el corpus y que se reseña en el presente capítulo.

3.2.7.2. “Cocaine Cowboys”, la entrevista sobre el documental

En 1979 ocurre en el centro comercial Dadeland Mall de Miami un doble homicidio que rompe con la sosegada existencia de la ciudad. A partir de entonces, cada día se hace más evidente que algo está sucediendo: es la irrupción del narcotráfico, fuente a la vez de violencia y de desafuero económico, asociado al surgimiento, por esos años, del Cartel de Medellín. En la década siguiente, la metrópoli de la Florida se convierte en epicentro del tráfico de cocaína en Norteamérica. Tres personajes, Rafael Cardona, Max Mermelstein y Griselda Blanco —dos colombianos y un estadounidense—, son las figuras claves de un fenómeno cuyos ecos alcanzan el cine y la televisión a través de la película *Scarface* (Brian de Palma, 1983), la serie *Miami Vice* (NBC, 1984-1989)¹⁰², la telenovela *La viuda negra* (Caracol Televisión, 2014, basada en el libro homónimo de José Guarnizo) y la serie *Griselda* (Netflix, 2024).

En 2006, Billy Corben dirige *Cocaine Cowboys*, documental que explora este turbulento período. Corben se ha destacado en la industria del cine de no ficción con una serie de documentales que han causado controversia. Según su testimonio, tiene recuerdos de la opulencia enraizada en Miami durante la era del narcotráfico, pero no los tiene del tráfico de drogas en sí: “Parecía que, sin importar el tipo de negocio al que se dedicara [...], una familia ganaba mucha plata. [...]. No eran familias involucradas en el negocio de las drogas; había tanto dinero en la economía de Miami que cualquier trabajo era rentable” (Álvarez, 2011, p. 61) y los narcodólares “corrieron por múltiples vías hacia la economía básica de toda la comunidad” (p. 66).

La motivación para hacer *Cocaine Cowboys* le surge a Corben del interés por la historia de la ciudad en sus años de niñez y juventud. Tanto en su trabajo

¹⁰² *Miami Vice* tuvo una adaptación cinematográfica dirigida por Michael Mann y estrenada en 2006. Sobre estas emblemáticas realizaciones se destaca en la entrevista de Juan Miguel Álvarez a Billy Corben su papel como productos de entretenimiento, pero también se plantean inquietudes sobre su influencia en la percepción un tanto heroizada que de los criminales tiene el público (p. 66).

documental como en la entrevista que ahora le concede a Álvarez, reflexiona sobre la guerra contra las drogas y sugiere que para la mayoría de los estadounidenses, incluyendo grupos de influencia económica, esta es un fraude y la legalización podría ser una solución más sensata: “Las vidas perdidas y destruidas han sido producto, más que nada, de la prohibición y la criminalización, no del abuso de drogas o de la violencia” (p. 67).

En las preguntas de Álvarez y las respuestas de Corben se da cuenta del proceso de producción de la película y esto hace que el diálogo se llene de personajes e historias (como en un relato literario, sí). El documentalista recuerda, por ejemplo, que el testimonio del sicario Jorge Rivera Ayala, alias “Rivi”, quien estaba en prisión y había logrado un acuerdo con la Fiscalía que le permitía hablar de sus crímenes a cambio de una condena a tres cadenas perpetuas en vez de la pena de muerte, se consiguió gracias a la cooperación de las autoridades de Florida. Es amplio en la descripción plagada de matices del personaje, sobre quien concluye: “Su presencia era magnética; era guapo, envolvente, se podía entender por qué había sido tan bueno en su oficio [...]. Tanto que, al escucharlo, teníamos que recordar que estábamos conversando con un asesino” (p. 63). Corben admite, además, haber sentido miedo frente a Miguel Pérez, alias “Miguelito”, al que describe como el criminal más aterrador que había conocido el detective Al Singleton, colaborador del documental, en su carrera. Miguelito, un inmigrado del Mariel cubano, generó temor en Billy Corben y su equipo.¹⁰³

Dialogaron con él en prisión, pero no pudieron llevar a cabo entrevistas en cámara, pues en el momento en que iban a grabar cambió de idea sobre la conveniencia de aparecer en pantalla. Su estatura, corpulencia y presencia general les causaron honda impresión: “Si un detective de homicidios, que había pasado casi tres décadas trabajando en lo que era una de las ciudades más peligrosas de Estados

¹⁰³ La historia reciente de Miami recuerda como un hito la llegada masiva de cubanos en una especie de éxodo tolerado por el régimen de Fidel Castro entre abril y octubre de 1980. El punto de partida de Cuba hacia las costas de la Florida de los ciudadanos participantes en el éxodo fue el puerto de Mariel, de ahí la denominación genérica de ‘marielitos’.

Unidos, sentía miedo por este tipo, nosotros estábamos realmente asustados” (p. 64).

Corben recuerda que varios sicarios, además de Miguelito, rechazaron por motivos legales aparecer en cámara, mientras que el personaje más interesante de todo este tinglado, la madrina de la droga Griselda Blanco, no llegó siquiera a responder a las solicitudes de entrevista por parte de la producción y fungió como una suerte de protagonista ausente.¹⁰⁴ Blanco fue el pilar primigenio del accionar criminal del Cartel: “Con lista de clientes propios, sus matones importados de Medellín y Pereira eran los más sanguinarios de Estados Unidos” (p. 60).

El acercamiento a agentes de policía retirados, como el ya mencionado Al Singleton, resultó más positivo, ya que compartieron sus recuerdos con entusiasmo y cierta nostalgia. Otros involucrados en el narcotráfico en Miami, como John Roberts, Mickey Munday y el antes mencionado Max Mermelstein, muestran en el documental diferentes grados de arrepentimiento y Billy Corben lo recuerda en la entrevista (p. 65). Aunque algunos lamentan las consecuencias para la sociedad, señalan que la falta de conciencia inicial sobre la gravedad del tráfico de drogas por parte del gobierno y la sociedad estadounidenses contribuyó a la proliferación del negocio: “Para el gobierno, la cocaína no era una amenaza. Por eso descuidó su tráfico y permitió a los carteles, frente a sus narices, llegar a Estados Unidos a través de Miami, construir una infraestructura y lograr que todo el país se volviera adicto” (p. 64). Mermelstein, autor del emblemático libro *El hombre que hizo llover coca* (1991, con adaptación cinematográfica en preproducción al finalizar 2024), dialogó con el equipo de producción, pero no accedió a ser entrevistado a través de su nueva identidad en el Programa Federal de Protección a Testigos.

Corben señala que, históricamente, Miami ha dependido de ciertos atractivos, legales e ilegales, para mantener su economía, y concluye que el resto del país ve

¹⁰⁴ El propio Juan Miguel Álvarez, en una acotación de contexto, cuenta que Griselda Blanco es el personaje central de una especie de secuela del documental, realizada también por Billy Corben y su equipo, titulada *Cocaine Cowboys II: Hustlin' with the Godmother* (p. 61).

a la ciudad como si esta le fuera inferior: “Nos dejan sin validez o nos hacen a un lado. Por lo menos, nos ven como un país del tercer mundo dentro de Estados Unidos. Y no están necesariamente equivocados” (p. 67). El documental destaca que en los años setenta y ochenta Miami era una ciudad dividida entre el esplendor turístico y las sombras del crimen, y Billy Corben declara en la entrevista que todo procede del hecho de que en esa ciudad todo el mundo tiene un precio: “Sigue siendo así, aunque hoy es peor. Las personas de Miami siempre estamos pendientes de una avivatada y cuando se presenta una oportunidad, aunque sea ilegal, estamos dispuestos a cometerla: desfalcos al sistema de salud, lavado de dinero, tráfico de drogas” (p. 66).

3.2.8. CUANDO LA ENTREVISTA SE HIBRIDA CON OTROS GÉNEROS

Caso: Los positivos del cabo Mora

Autor: Juan Miguel Álvarez

Género más evidente: Entrevista

El Malpensante 159, diciembre de 2014

3.2.8.1. Hibridación de géneros

En el apartado anterior se habló con amplitud sobre el género de la entrevista periodística y en especial sobre el modelo de entrevista conocido como “Pregunta/Respuesta” o P&R, al que corresponde el artículo “Cocaine Bowboys”, y se mencionó de paso el modelo romanceado. Aquí se ampliará la relación sobre este último modelo o formato, pues en él se inscribe —principalmente— el trabajo “Los positivos del cabo Mora”. Se presenta aquí una conversación directa con dicho personaje, donde se abordan sus experiencias, pensamientos y sentimientos en relación con su situación en el Ejército y las repercusiones de su denuncia de irregularidades ante la Fiscalía.

En el modelo de entrevista romanceada no se presenta el diálogo “completo” que se ha sostenido con la fuente y en cambio se entrega al lector un relato en el que

se entrelazan con la narración las declaraciones del periodista o de la fuente que aquel considere necesarias y oportunas. Explica Miguel Ángel Bastenier que el formato romanceado consiste en una narración similar a la de la crónica, en la que el periodista-narrador lleva la voz cantante y en su relato se intercalan algunas citas del personaje entrevistado. Aquí, entonces, no necesariamente se explicitan las preguntas del periodista y las consecuentes respuestas del personaje, ya que la información contenida en unas y otras puede pasar a integrar el cuerpo de la narración. En lugar de ello, en el formato romanceado

el material fundamental de la entrevista no es lo que se supone que nos están diciendo tal como nos lo están diciendo, sino el cómo contamos eso que nos dicen, permitiendo solo incursiones puntuales del entrecomillado, porque en esos momentos la voz directa del personaje nos parece tan especialmente valiosa como para consignarla en lugar de nuestro *romanceado* (Bastenier, 2001, p. 140).

Romancear, ha dicho el autor páginas antes, se entiende como “reescribir enriqueciendo” los textos “para hacerlos más explicativos, más digeribles, completando con mucho contexto [...]” (p. 36). Así las cosas, la entrevista romanceada vive un proceso de hibridación con otros géneros del periodismo, en especial la crónica y, en el caso del trabajo aquí reseñado, el perfil. “Los positivos del cabo Mora” se anuncia en la entradilla como una entrevista (Álvarez, 2014, p. 30). En efecto, lo es, en la medida en que el material de origen de lo que aquí se narra es el extenso diálogo que han sostenido el periodista Juan Miguel Álvarez y el cabo del Ejército Carlos Eduardo Mora, el suboficial que en 2008 denunció el caso de los ‘falsos positivos’ (asesinato de civiles por parte de miembros de esa institución para presentarlos como bajas de la guerrilla producidas en combate). Dicho diálogo, además de servir como material de base del trabajo, es también la columna vertebral del relato, en tanto este se estructura en torno a las intervenciones dialógicas de periodista y personaje. No obstante, como en cualquier otro trabajo periodístico, ese diálogo no es suficiente y el periodista ha debido complementarlo con una investigación que le permitiera comprender, hasta donde fuera posible, el fenómeno o hecho informativo del que está tratando con su

entrevistado (los falsos positivos y la odisea que por denunciarlos ha debido vivir el suboficial).

Siguiendo con la idea de la hibridación con otros géneros, la propia naturaleza del formato romanceado lo convierte también en una crónica, debido a que el diálogo (o, al menos, las citas del personaje y quizás algunas del periodista) se entrelaza con la narración de una historia: para el caso, la del cabo Mora desde cuando siendo un niño soñaba con ser soldado hasta el momento presente (el año 2014) en que lucha por no ser defenestrado del Ejército mientras rinde testimonio sobre el principal escándalo que dicha fuerza ha vivido en el último siglo. En numerosos casos, sin embargo, la historia en medio de la cual se entrelazan las declaraciones del personaje, y acaso las del periodista-narrador, es la del encuentro mismo que ambos están sosteniendo en el momento en que dialogan. Estos casos suelen tratarse de entrevistas relacionadas con la actualidad informativa.

Pero “Los positivos del cabo Mora”, además de ser una entrevista en formato romanceado y de asemejarse estructuralmente a una crónica, puede considerarse también un perfil, el del personaje central de la narración, por cuanto a lo largo del relato se despliega tal cantidad de características físicas y psicológicas de dicho personaje, que el lector bien puede hacerse la idea completa de quién es, cómo piensa y cómo siente Carlos Eduardo Mora. No es definitiva la diferenciación entre los géneros, y será el instinto del propio periodista (lo que en el medio se denomina el “olfato periodístico”) el que le indique en cada ocasión cómo abordar la historia de la que se esté ocupando. Una anécdota del propio Juan Miguel Álvarez es ilustrativa:

El año pasado estuve en Calamar. Queríamos hablar sobre los incendios forestales en el norte de la Amazonía, queríamos hablar del grupo de bomberos que atienden esos incendios, de lo precario y de lo voluntariosos que son. Ahí había dos maneras de resolver eso: o hacer una crónica compleja de varios personajes, de varios bomberos, o centrarme en el comandante de bomberos. Entonces, la crónica quedó mitad perfil, mitad relato general. Al principio, antes de llegar allá, pensé que iba a

ser un perfil. Pero cuando estuve trabajando, hice entrevistas, salí a campo con ellos, me di cuenta de que no podía seguir la línea de un perfil completo, sino que el texto iba a quedar como un semiperfil: la mitad perfil, la mitad relato general. Nunca es fácil seguir decisiones absolutas tomadas previamente, porque en el trabajo de campo las cosas, claramente, siempre se van a voltear (comunicación personal, abril 17 de 2025).

En todo caso, hay que insistir, de los géneros que aquí confluyen el principal es la entrevista y su formato el romanceado. Se analizarán a continuación la estructura y las estrategias discursivas que acomodan en los cánones del periodismo literario a este celebrado trabajo.¹⁰⁵

3.2.8.2. Estructura y estrategias narrativas

“Los positivos del cabo Mora” está conformado por seis fragmentos numerados, cada uno de los cuales se dedica a dos funciones básicas. La primera de ellas es continuar el diálogo entre el periodista y el personaje, diálogo que combina dos tiempos, el pretérito perfecto simple y el presente de indicativo, a través de las intervenciones del personaje para narrar su historia (pretérito) y las del periodista para narrar el encuentro que ambos están sosteniendo (presente). Dicho diálogo constituye la columna vertebral del texto.

La segunda función de los fragmentos es relatar, a la manera de una crónica, en tiempo pasado y a cargo de un narrador que puede identificarse con el periodista, diferentes aspectos de la historia de Carlos Eduardo Mora, desde su niñez en el sector de Ciudad Bolívar, en Bogotá, hasta su presente tormentoso en la misma ciudad, pasando por las varias etapas de su carrera en el Ejército. Es pertinente anotar que los tiempos verbales elegidos para la narración por el periodista son de

¹⁰⁵ Con “Los positivos del cabo Mora”, Juan Miguel Álvarez fue finalista en 2015 del premio de periodismo Gabriel García Márquez, que otorga la Fundación Gabo, y dos años más tarde obtuvo el premio “Los justos en el conflicto armado colombiano”, concedido por el Centro Nicanor Restrepo Santamaría para la Reconstrucción Civil (CeNiRS), la Universidad de los Andes y la Especialización en Comunicación Política de la Universidad EAFIT. El trabajo fue incluido también en el volumen *La guerra que perdimos*, con el que el autor ganó en 2022 el premio Anagrama de crónica.

su entera potestad, pues, como sucede en la ficción, los géneros narrativos del periodismo otorgan a sus practicantes completa libertad en asuntos de carácter estilístico.

La conversación entre el periodista y el personaje tiene tal presencia en el texto, que, como ya se ha indicado, de los varios géneros en que el mismo navega el que más certeramente puede identificarlo es la entrevista en formato romanceado. El presente trabajo de Álvarez no es, sin embargo, el más usual en este formato. Por lo general, en las entrevistas romanceadas las declaraciones del personaje escogidas por el periodista para integrarse al cuerpo de la narración se entrelazan con el cuerpo de la misma en el desarrollo de los párrafos. En cambio, la versión de la conversación con su personaje que Álvarez ha decidido consignar en su trabajo se presenta al lector a la manera de un diálogo literario, con guiones largos para introducir las intervenciones de ambos interlocutores y para señalar las acotaciones del narrador:

—Sabían de pronto que mi general Montoya... —Mora se frena. Piensa mejor lo que va a decir—. Mi general Montoya ha dicho que lo que mataron allá fueron delincuentes y que no pasaba nada (p. 32).

Al contrario de lo que sucede en el formato P&R, en el que las intervenciones del periodista se presentan en cursiva o itálica en vez de introducirse mediante guion largo, y casi siempre son preguntas a las que siguen las respectivas respuestas, en el formato romanceado no suelen explicitarse aquellas intervenciones. Por lo general, las mismas se hallan implícitas en el relato y lo que se pone de relieve son las intervenciones —respuestas o aseveraciones— del entrevistado, casi siempre entrelazadas en la narración (el romanceado) que se puede atribuir al periodista. El formato, ya se ha dicho, se caracteriza por la libertad creativa que ofrece a su autor. De esta manera, es perfectamente válida la estructura que aquí propone Juan Miguel Álvarez: unas intervenciones dialógicas en las que está mucho más presente la voz del personaje que la del periodista. Cada una de estas intervenciones tiene lugar en el tiempo presente del relato; es decir, durante la charla que supuestamente

están sosteniendo Álvarez y Mora como base de la entrevista y como disculpa para que el primero de ellos vierta en su trabajo el testimonio que el otro le ha entregado sobre las dificultades que le ha acarreado el haber sido quien con más vehemencia denunciara los falsos positivos.

No sobra insistir en que en el género de la entrevista prepondera un ejercicio básicamente ficcionalizante, y por ende literario, en la medida en que la sola trasposición del diálogo de la dimensión oral a la escrita es, en esencia, una ficción; la entrevista, según oxímoron propuesto por Miguel Ángel Bastenier, es en este sentido el “género de ficción veraz por excelencia” (2001, p. 138). Como ya se ha explicado antes, las dimensiones oral y escrita están regidas por leyes y dinámicas diferentes: no es en absoluto igual hablar que escribir. Para comenzar, el discurso oral se transmite a través del habla y el sonido, mientras que el escrito se comunica a través del texto impreso o digital; el primero, por su inmediatez, permite un alto grado de interactividad entre el hablante y el oyente, así como de espontaneidad en la emisión de mensajes de ida y vuelta, mientras que el segundo está destinado a permanecer, por lo que tiende a ser más planificado y revisado y por lo mismo es poco ágil en la interacción. En el discurso oral son de vital importancia la expresión vocal y la entonación, además de la gestualización, que pueden transmitir matices y enfatizar intenciones, aspectos que en el escrito más o menos pueden ser reproducidos mediante la puntuación, el estilo, el tono y el acompañamiento gráfico. El discurso oral tiende a ser efímero y olvidado, mientras que el escrito suele estar destinado a permanecer. Todo esto, sin dejar de tener presente el hecho primario de que la escritura alfabética suele ser una representación exacta del habla.

Por esta razón es que prepondera la entrevista sobre la crónica y sobre el perfil a la hora de definir el género en el que se inscribe este trabajo, a pesar de que está mucho más presente en el cuerpo del mismo el relato en voz del narrador-periodista que el diálogo explícito entre ambos.

Aspecto interesante de la narración es su inicio *in media res*. Al contrario de lo que postulan numerosos tratadistas del género de la crónica —no hay unanimidad al respecto, desde luego—, quienes suelen abogar por un relato hecho en estricto orden cronológico y teniendo como punto de partida el comienzo de la acción narrativa, en “Los positivos del cabo Mora” la narración se inicia en un momento bastante alejado del comienzo: en lugar de la niñez en que el personaje sueña con llegar a ser un soldado (p. 32), la mañana de septiembre de 2008 en que aterriza en Bogotá con el fin de denunciar ante el ministro de Defensa, Juan Manuel Santos, los irregulares asesinatos de civiles de los que ha tenido conocimiento (p. 31).

A la escena de la llegada sigue una analepsis en la cual se ubica al lector en el centro del drama que conmueve la vida del personaje: cuando siendo un exitoso agente de inteligencia del Ejército se percató de que él sabía bien lo que sucedía con el caso que venían denunciando varios medios de comunicación. En estos se agitaba la historia de un grupo de jóvenes del municipio de Soacha, a las afueras de Bogotá, en el centro del país, cuyos cadáveres habían aparecido en fosas comunes muy lejos de allí, en el nororiente, en las afueras de Ocaña, Norte de Santander.

La decisión del cabo Mora de denunciar la naturaleza criminal de los falsos positivos, primero ante sus superiores en el Ejército y luego ante el Ministro de Defensa, ante el propio Presidente de la República, Álvaro Uribe Vélez, y ante la Fiscalía General de la Nación, dio al traste con su promisorio carrera (pp. 40-41) y lo puso en la mira de los conjurados: “Todos estos militares supieron que fui yo el que puso todo al descubierto. Inmediatamente me empezaron a tratar de sapo, de traidor” (p. 32). Estos señalamientos, como bien ha experimentado Mora durante varios años, solo significan las dificultades que a lo largo de la entrevista se enumeran: el riesgo de que lo obliguen a pedir la baja del Ejército, lo que daría pie a su asesinato (p. 41); la traición obligada a sus propios informantes (p. 34); la tortura psicológica y la orden de internarlo en una clínica psiquiátrica (p. 38); y hasta

la resignación de su familia al que podría ser su destino. Informa Álvarez en un pico de tensión del relato:

Quizá para él lo más conveniente hubiera sido retractarse, evadirse de la situación. Pero no. No aceptaba la impunidad para los culpables de los falsos positivos y se convenció de que tenía que seguir acudiendo a las citaciones de la Fiscalía. Su familia lo vio tan determinado y a la vez tan vulnerable que su esposa, resignada, lo sentó una noche y le dijo: “Bueno, si te matan, estamos seguros de que tú estás haciendo lo correcto” (p. 38).

El inicio, típico de la entrevista en formato romanceado, antecede al diálogo formal entre el suboficial y el periodista, que recién se inicia después de cinco extensos párrafos. Así pues, la estructura de “Los positivos del cabo Mora” juega con el tiempo de una manera no lineal, como cualquier relato de orden literario, alternando al menos dos momentos de la historia: el presente en que el personaje y el periodista sostienen el diálogo y el pasado que el periodista-narrador reconstruye a manera de resumen gracias al testimonio del personaje y a su propia labor de investigación. Por otro lado, es importante mencionar ese aspecto del trabajo periodístico, tan caro a las publicaciones seriadas —periódicos, revistas—, que es el acompañamiento fotográfico. Ya se ha hablado del papel de correlato que se les puede reconocer a las fotografías y demás expresiones gráficas. En el caso de “Los positivos del cabo Mora” se opta por el acompañamiento de una suerte de instalación elaborada por el fotógrafo estadounidense Chad Springer, si bien no se informa si dicha elaboración se hizo específicamente para este trabajo. La misma consiste en una serie de tres fotografías en las que aparecen en medio de matorrales algunos soldaditos de juguete en pose de combate. Ni el editor ni el periodista explican la razón por la que no se incluye alguna imagen real del cabo Mora. Podría suponerse en consecuencia que es una forma de proteger su identidad, al menos la visual, aunque en otras publicaciones de la época el personaje aparece con amplitud en imágenes fijas y de video.

Imagen 15



En el correlato fotográfico de "Los positivos del cabo Mora" se optó por una instalación en vez de por imágenes reales del personaje (pp. 40-41).

Y, para terminar, un recurso literario que suele estar presente en los trabajos periodísticos en mayor proporción que en los de ficción, a pesar de que se lo considera un recurso más propio de los segundos: la autoconciencia narrativa. En dos oportunidades, los actantes de este relato se refieren al mismo. Primero, el periodista: "Cabo, durante esta entrevista usted ha estado dividiendo al Ejército en dos: un sector ajustado a la legalidad y otro que no" (p. 41). Y, después, el entrevistado:

Si yo tuviera dinero —añade— o si yo... y esto me va a traer muchos problemas el día que sea publicado este artículo... si yo fuera un oficial del Ejército, un capitán, un mayor, un coronel, y hubiera denunciado a suboficiales y soldados, estoy ciento por ciento seguro de que ya habría salido del país junto a mi familia, ¡ciento por ciento seguro! (p. 41).

La autoconciencia narrativa puede definirse como la capacidad de un narrador o de un personaje de ser consciente de su propia narración y de la naturaleza, ficcional o no, de la historia que está contando; o, para el caso, en la que está participando, así como de su propio lugar en lo narrado. Puede presentarse en una obra de ficción literaria, texto periodístico, película u otro medio, y manifestarse de diversas maneras, como cuando el narrador rompe la cuarta pared para dirigirse directamente al lector o espectador, comenta sobre la estructura o los elementos de la narrativa, reconoce su papel como creador de la historia, identifica el género de la misma o señala su participación en calidad de actante.

En últimas, la autoconciencia narrativa permite que el narrador o el personaje reconozcan la artificialidad o construcción de la historia que está siendo contada, lo que puede añadir capas de complejidad y reflexión a la narrativa. Este recurso puede utilizarse para explorar temas como la naturaleza de la realidad, la relación entre el autor y la obra o la relación entre el texto y el lector/espectador.

En el periodismo literario, la autoconciencia narrativa puede manifestarse de diversas maneras. Por ejemplo, el narrador puede comentar su propia investigación o proceso de escritura, discutir las decisiones que tomó al estructurar la historia, o incluso reflexionar sobre su propia posición como observador o participante en los eventos que está narrando. Estos momentos de autoconciencia pueden agregar profundidad y contexto a la historia, así como proporcionar al lector una visión más íntima del proceso detrás de la creación del relato periodístico. En este sentido, mientras que la expresión *autoconsciente* del personaje de ficción es creación del narrador (o del autor a través del narrador), la misma expresión del personaje inmerso en un relato periodístico es parte del testimonio que el periodista recoge para su lector.

Por su parte, igual que en la literatura de ficción, el personaje o los personajes pueden también manifestarse conscientes de que forman parte de una historia que alguien está relatando: él o ellos —las fuentes— al periodista y este al lector. No

hay duda, pues, de que el periodista-narrador hace las veces de autor. El cabo Mora habla por voluntad propia en el diálogo que sostiene con su entrevistador, pero es el periodista Juan Miguel Álvarez quien decide qué partes de esa acción de habla incluir en su versión de la entrevista.

3.2.9. PERFIL, RETRATO CON PALABRAS

Caso: Chava no vino a enamorarse

Autor: Juan Miguel Álvarez

Género más evidente: Perfil

El Malpensante 216, marzo de 2020

3.2.9.1. Una cuestión de género

Por lo general, los artículos de Juan Miguel Álvarez se desplazan con comodidad en la crónica, género al que corresponde la mayoría de sus trabajos y con cuyo modo de expresión, en todo caso, está construida la totalidad de ellos, aunque con frecuencia roza también los terrenos del reportaje y se adentra en terceros géneros (o subgéneros, según como se los entienda) como la entrevista y el perfil. Es el caso de “Chava no vino a enamorarse”.

Para empezar, entonces, es importante hacer algunas anotaciones sobre el perfil periodístico. Todos los autores coinciden con Jon Lee Anderson, el exponente más destacado de este género en el periodismo contemporáneo, en definirlo como “el arte de dibujar, con las palabras, a una persona”. Así lo denominó el periodista estadounidense en un taller que dictó en 2005 para la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (hoy, Fundación Gabo), cuya relatoría se recoge en la página web de la Fundación (Anderson, 2016, en línea). Y tanto él como los demás están de acuerdo con que casi siempre lo que amerita elaborar un perfil es que el personaje objeto del mismo cumpla un papel determinante en un hecho o fenómeno de la actualidad, sea porque lo protagoniza, porque lo atestigua o porque es arquetípico del mismo.

En la forma de clasificarlo es donde surgen las diferencias en torno al perfil. Para unos, como Miguel Ángel Bastenier (2009), el perfil es un subgénero del reportaje. En palabras de Bastenier, se trata de “un reportaje básicamente retrospectivo y virtual, no una simple biografía, sino que aspira a dar cuenta de la realidad interpretada —luego siempre subjetiva— de un personaje” (p. 88). Para Jon Lee Anderson, en cambio, el perfil es una forma de crónica. Así lo deja entrever Juan Villoro en el prólogo al volumen del estadounidense titulado *El dictador, los demonios y otras crónicas*.

Al destacar a Anderson como una de las figuras preponderantes del perfil periodístico en el mundo, Villoro lo menciona indistintamente como periodista, como perfilador y como cronista, e indistintamente se refiere a sus artículos como crónicas y como perfiles. Otros autores, como María Teresa Ronderos, le reconocen estatus propio al perfil: “Al igual que el reportaje o la crónica, es una manera de contar una historia y no solo un complemento. Es una realidad vista a través de la historia detallada de una persona” (Ronderos et al, 2002, p. 175).

Pero así como hay diferencias en la concepción de la relación del perfil con la crónica y el reportaje, las hay en su relación con otros géneros que le son cercanos y que hasta podrían ser subgéneros suyos. El más destacado de estos es la biografía, que para Bastenier se reduce a la calidad de simple semblanza en el ámbito del periodismo informativo, mientras que Ronderos y sus colegas coinciden con Anderson en que el objeto de la biografía es la historia completa de un personaje, en tanto los perfiles “muestran la naturaleza de la vida humana y esta, por definición, es compleja: buena y mala, perfecta y defectuosa, grande y mezquina” (Ronderos et al, 2002, p. 177). Por su parte, Anderson conceptúa:

Si se logra escribir un buen perfil, si se alcanza a abordar al personaje desde todas sus dimensiones, fácilmente se podrá dar un salto para componer una biografía. En ambos géneros se busca recrear un mundo entero e interior que arroje alguna luz sobre aspectos fundamentales de un momento histórico (2016, en línea).

La discusión sobre la relación entre la biografía y el perfil no conduce a conclusiones definitivas. Si Bastenier ubica a la segunda como una especie de subproducto periodístico del primero y Anderson parece reconocerla como un punto de llegada de la narración de la vida de un sujeto determinado que rebasa los límites del perfil, muchos autores la ubican a la altura del periodismo, la historia, el diario íntimo, la correspondencia y otras disciplinas del relato verídico como formas paraliterarias. En concepto de Albert Chillón, la biografía es un género de amplia envergadura en el cual se presenta una serie de acontecimientos hilados por las técnicas de la narración literaria (2014, p. 203), y, un poco en confluencia con las ideas de Bastenier, ilustra: “De hecho, la biografía es a menudo utilizada en el periodismo, bien sea como tal, bien sea insertada en géneros como el reportaje, el retrato, la entrevista de personalidad o la semblanza biográfica”. Chillón no menciona específicamente al perfil, pero es evidente la relación de este género con los mencionados en la cita.

Géneros o subgéneros afines a la naturaleza del perfil son la semblanza y el obituario, menores que aquel en sus alcances por cuanto se dedican a hacer un trazo más superficial de la personalidad o la historia de vida de un sujeto que por alguna razón está inmerso en un hecho de actualidad. Como sea, en todos los géneros y subgéneros mencionados el interés está puesto en un personaje específico y la principal técnica de trabajo para abordarlo es, necesariamente, la entrevista. “Un perfil busca que *múltiples voces* ayuden a descifrar al personaje”, sostiene Jon Lee Anderson, y agrega: “Se convierte en una herramienta con la que se pueden explorar, a través del protagonista, temas históricos, sociales o políticos, cruciales para entender el mundo contemporáneo” (2016, en línea).

Estas ideas constituyen material valioso para analizar el caso de “Chava no vino a enamorarse”. Dicho análisis debe empezar con el reconocimiento de que aquí el encuentro con esas múltiples voces que dan testimonio sobre el personaje funciona al revés de lo usual. Y lo usual es que sea el periodista quien busca y contacta a los

sujetos que a través de sus testimonios le van a ayudar a completar la imagen del personaje perfilado. En este trabajo de Juan Miguel Álvarez, en cambio, es el propio personaje quien presenta a su perfilador las fuentes que le van a brindar los testimonios necesarios para hacer un trazo amplio —si no completo— de sus acciones y su personalidad; es ella quien guía al periodista en el recorrido por la cuenca del San Juan y lo pone en diálogo con las personas con las que trabaja o se relaciona.

No hay, desde luego, interés de autoexaltación en Chava, pues su objetivo al generar el encuentro periodista-fuentes es que él se haga una idea completa no de ella, sino de la situación del río, espina dorsal del territorio en el cual esta mujer y la organización que preside tienen injerencia. Es aquí donde podría defenderse la hipótesis esbozada en el sumario que el editor ubica en la apertura del artículo (p. 36): la de que este es un perfil tanto de la líder social como del río.

En un sentido amplio, cualquier cosa —animada o inanimada— susceptible de prosopopeya lo es también de convertirse en objeto de perfil. Este es un género periodístico que se ocupa principalmente de personas destacadas, pero también puede hacerse el perfil de un personaje de ficción, de un animal o de un elemento de la naturaleza como... un río si, en un gesto netamente literario, se los personifica. Desde la óptica del editor que suscribe el sumario, el San Juan, para el caso, funciona más como un personaje que como el escenario en el que tiene lugar el drama de Chava, sus amigos y sus posibles adversarios.

Podría en este punto volverse a Juan Villoro, quien recalca que “la técnica del perfil depende de dos recursos básicos: la entrevista y la composición de lugar” (p. 14). Sobre el primero de estos recursos podría aclararse que aquí se usa la entrevista como técnica y como herramienta para recabar información y no como género en sí misma¹⁰⁶, y aunque al mencionar a la composición de lugar se corre el riesgo de

¹⁰⁶ Aunque en algunas clasificaciones existe el subgénero de la entrevista de perfil o de personalidad.

entrar en contradicción sobre la condición de personaje que el editor de *El Malpensante* le reconoce al río San Juan en el trabajo de Juan Miguel Álvarez, también es importante identificar la indisociabilidad del personaje periodístico —y literario— de su entorno. Por esta razón, dice Villoro, “Anderson habla durante horas con sus informantes en busca de frases sugerentes y pone especial cuidado en describir los escenarios que explican la historia” (p. 14).

Siendo así las cosas, cabría preguntarse si la mención, por parte del editor, del río San Juan como uno de los dos sujetos del perfil elaborado por Álvarez, no será más un recurso literario —una suerte de símil— que una certeza objetiva sobre la naturaleza del texto. Lo cierto es que no hay una respuesta concluyente y que, como elemento estético, bien vale la pena conceder que este perfil es, en efecto, el de Chava y el río.

3.2.9.2. El paratexto y la estructura narrativa

De las veintidós páginas que ocupa “Chava no vino a enamorarse” en la edición impresa de *El Malpensante*, las dos primeras corresponden a la presentación del artículo por parte de una instancia no identificada de la que, se presume, forman parte el editor y el diseñador gráfico de la revista. Dicha presentación está compuesta por el título, que se explaya por las dos páginas en una tipografía de gran tamaño; el crédito del periodista que elaboró el perfil; una fotografía en blanco y negro del personaje, que se acredita al fotógrafo Juan Arias; y dos notas de entradilla o sumario. La primera de estas notas aparece en la página 37, mientras que la segunda aparece en la 36. ¿Cómo es esto posible? Las dos páginas constituyen una sola unidad de sentido en la que el cuadrante superior derecho —el más visible— está ocupado por una parte del título y por dicha nota. La segunda nota, en una tipografía de cuerpo un par de puntos mayor que la primera, ocupa el extremo opuesto, el cuadrante inferior izquierdo, y es menos visible.

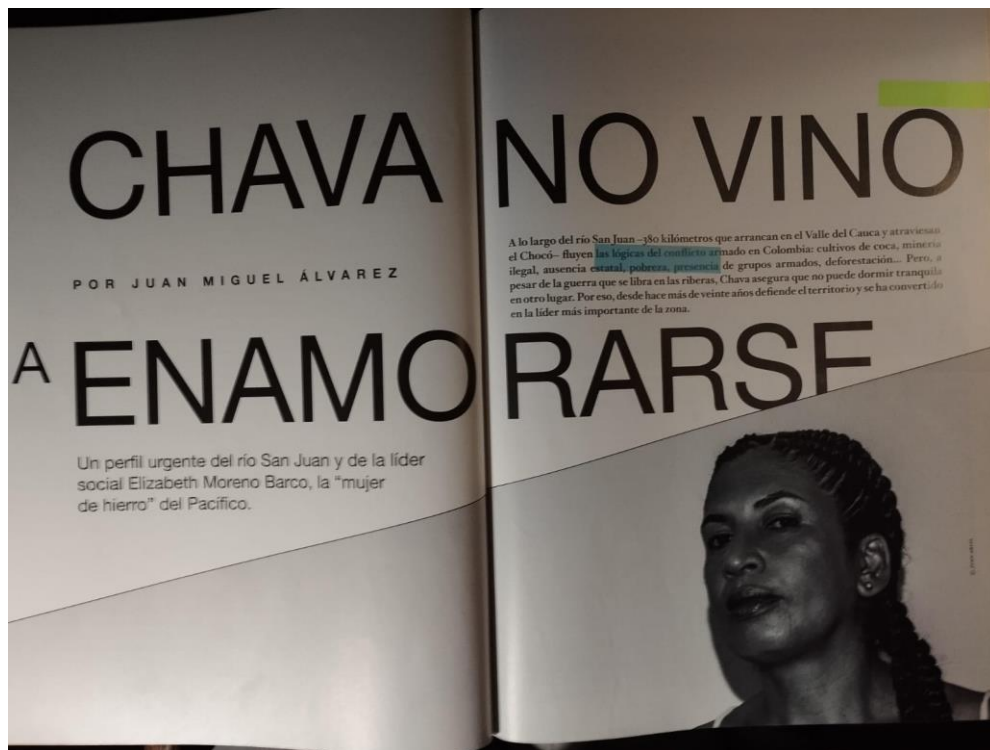
Si el título del trabajo le concede preponderancia a la mujer, la primera nota de la entradilla se la concede al río: ilustra sobre su extensión de 380 kilómetros, “que

arrancan en el Valle del Cauca y atraviesan el Chocó”¹⁰⁷, e informa que en su cuenca confluyen “las lógicas” del conflicto colombiano: cultivos de coca, minería ilegal, ausencia estatal, pobreza, presencia de grupos armados, deforestación... Entonces une a los dos personajes, mujer y río, para indicar que a pesar de todos estos factores ella “no puede dormir tranquila en otro lugar” y terminar diciendo que Chava lleva veinte años defendiendo el territorio y que se ha convertido en la líder más importante de la zona. La segunda nota señala que el trabajo de Juan Miguel Álvarez es un perfil “urgente” del río y de la mujer, informa que el nombre completo de ella es Elizabeth Moreno Barco y la apoda “mujer de hierro del Pacífico”.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Este “arranque” se produce en sentido opuesto a la corriente del río; esto es, en su desembocadura y no en su nacimiento, de conformidad con el viaje que en el relato emprenden el periodista-escritor-narrador y su personaje.

¹⁰⁸ Es pertinente mencionar que, en general, en la estructura del artículo periodístico el sumario y la entradilla no se adjudican al autor del mismo, sino al editor del medio que lo publica. Aunque los tratadistas más rigurosos del campo periodístico reconocen sutiles diferencias entre sumario y entradilla, los periódicos y revistas utilizan indistintamente uno u otra en el encabezado de cada artículo. En síntesis, la función de estos elementos consiste en ilustrar al lector sobre los aspectos más importantes del contenido. Esta es la razón por la que entradilla y sumario se adjudican al editor (que no siempre los redacta —con frecuencia esto lo hace el propio autor del artículo—, pero sí los suscribe) y por la que, además, las publicaciones que reprodujeron “Chava no vino a enamorarse” presentan el artículo con entradillas o sumarios diferentes. Dichas publicaciones son, fuera de *El Malpensante* en sus ediciones impresa y digital, el sitio del proyecto *Tierra de resistentes* el 22 de abril de 2020 y el periódico *El Espectador* en su edición digital del 6 de mayo siguiente. Es pertinente anotar, además, que “Chava no vino a enamorarse” se incluyó en el volumen *La guerra que perdimos*, con el que Juan Miguel Álvarez obtuvo en 2022 el Premio Anagrama de Crónica.

Imagen 16



El Malpensante, edición 216, marzo de 2020, páginas 36 y 37.

El relato está compuesto por cuatro fragmentos extensos en coincidencia con la duración del viaje del periodista y el personaje por el río. Cada fragmento se encabeza con un entretítulo que numera el día al que corresponde cada momento del viaje e identifica un aspecto preponderante de la situación del personaje protagonista, del río y de las gentes que lo habitan. Así:

- Día 1. Las amenazas (pp. 38-42)
- Día 2. La organización social (pp. 42-48)
- Día 3. La defensa del territorio (pp. 48-53)
- Día 4. El riesgo (pp. 53-57)

Siendo un perfil, el texto está construido como una crónica de viaje por el río San Juan. La narración principal se hace en orden cronológico: del comienzo del día 1 al final del día 4, pero —aspecto también propio de la crónica—, se interrumpe con numerosas analepsis para ilustrar el pasado del personaje de Chava y sus

coadyuvantes, e incluso el del río, y con otras tantas digresiones que se usan para explicar aspectos importantes de la historia. Las analepsis ilustran, principalmente, la relación de desconfianza de las comunidades con el Estado y de sometimiento con los grupos armados (p. 38), las épocas de paz que han vivido las comunidades (pp. 40-41) en contraposición a la llegada de los grupos armados que hacen presencia para violentarlas —por igual guerrilleros y paramilitares—, pero también sobre las costumbres de las comunidades en relación con los recursos que les provee el territorio —minería, agricultura, caza, pesca, etc.—.

Las digresiones se usan para ampliar información sobre asuntos como los antecedentes de la organización de la que es presidenta Chava y el papel que la misma ha desempeñado en la región (p. 43)¹⁰⁹; las concesiones estatales a las industrias minera y maderera; la trascendental expedición de la Ley 70 de 1993, que reconoce la posesión de la tierra por parte de las comunidades negras (pp. 43-44); la política estatal fruto de los acuerdos de paz entre el gobierno y las Farc en 2016 (p. 46); la contradictoria relación de las comunidades negras e indígenas con el cultivo de la coca (p. 47), o la deforestación y la contaminación del río a causa de la minería (p. 54).

En el último de los elementos mencionados en las digresiones, el de la contaminación del río por cuenta de la deforestación y la minería del oro, se presenta además una relación de intertextualidad con, por lo menos, un trabajo anterior de Juan Miguel Álvarez, como se vio en el apartado respectivo: “El veneno de los dragones” (*El Malpensante* 198, julio de 2018).

Del grave deterioro causado sobre todo por el uso de dragas y mercurio en la actividad minera ilegal se va dando cuenta in crescendo desde el segundo día del

¹⁰⁹ Acadesán: Asociación Campesina del San Juan. El narrador explica que la organización surgió en un momento indeterminado entre 1988 y 1990 como respuesta a la llegada del ELN y al anuncio gubernamental de construir en el territorio una base naval, una carretera, un poliducto, un puerto de aguas profundas, la canalización de algunos esteros y varias hidroeléctricas. Asesoraron a las comunidades negras en la conformación de Acadesán las Hermanas Lauritas y la organización indígena del Chocó (p. 43).

recorrido, cuando los viajeros pasan por el caserío de Malaguita y Chava comenta que “esta comunidad no ha padecido la grave violencia del conflicto armado” (p. 43), pero unas líneas más abajo un líder social indica que desde hace unos veinte años el río se tornó turbio y ocre, que los peces están enfermos y que a quienes se bañan en la corriente les salen granos y les da rasquiña. Cinco páginas y un día después, a la altura del caserío de Cucurupí, el narrador informa que el río “lleva hoy una espuma cuajada como nata. Es tenebroso” (p. 48). Chava, otros líderes y algunos estudiosos explican que los problemas del río son causados, además de por la minería y la deforestación, por el conflicto armado y por el abandono estatal (p. 49).

En el último día del viaje, cuando arriban a la aldea de San Miguel, la destrucción de la selva es evidente y se hace inevitable documentar la presencia de las dragas, los llamados “dragones” cuyo veneno (el mercurio, principalmente) produce horror en el relato de “El veneno de los dragones”, al que se hace referencia implícita. “La devastación corre a una velocidad angustiante”, testimonia el narrador para en seguida desviarse de la acción narrativa y, en una amplia digresión, documentar la historia y el presente de la minería ilegal en el Chocó, que incluye la propiedad de dragas por parte del ELN y de la misma comunidad afiliada a Acadesán (pp. 54-55).

Todo lo anterior sugiere una especie de estructura tipo acordeón como la que propone Jon Lee Anderson para el género del perfil:

Una buena estructura narrativa puede lograr lo que consigue un buen acordeón: siempre que se expande y se contrae deja escuchar una nueva nota. Así, cada escena del relato puede abrir un nuevo pliegue que antes no se había revelado, que muestra más profundidad. Cada escena dejará ver distintos olores, colores y acciones, explorará la psiquis del personaje. Cada movimiento determinará la textura con la que se narra. La idea de expandir y contraer nos permite jugar con estructuras que no sean lineales, que vayan adelante y después regresen [...] Así como en una novela, en el perfil debe aparecer el tiempo como una línea que articula las escenas; esa línea se puede alterar, en el relato se puede ir adelante y atrás, podemos expandir y contraer, narrar en pasado, en presente y vislumbrar una parte del futuro (2016, en línea).

Importante elemento del paratexto son las fotografías. Como ocurre siempre en los trabajos periodísticos de la envergadura del presente, la imagen fotográfica es un complemento de la narración escrita. Sin embargo, esta vez el periodista no desarrolla la fase de inmersión en la historia acompañado de un fotógrafo, así que las quince fotografías incluidas en el artículo se acreditan a varias personas diferentes, siendo una de ellas “el autor”; esto es, el propio Juan Miguel Álvarez.¹¹⁰

El relato emplea un narrador testigo de primera persona. El periodista acude a los lugares donde sucede la historia y lo hace en compañía de su protagonista, presencia parte de los acontecimientos y a través de la investigación se entera de otro tanto, pero, aunque se hace presente en el relato en primera persona —para dar testimonio—, tiene claro que no es su propia historia lo que está contando. En esto hace caso a los mandatos de Miguel Ángel Bastenier y de Jon Lee Anderson. Dice el primero de ellos: “Para hacer las cosas como es debido, el perfil solo debería pergeñarlo quien conociera de verdad al tipo de que se trate, preferentemente en persona” (Bastenier, 2009, p. 88). Dice el segundo:

Para obtener un acercamiento vital al personaje hay que inspeccionarlo por dentro. Hacerse muchas preguntas en torno a su vida y en torno a lo que queremos decir: ¿Quién es para mí ese personaje? ¿Cuál es su historial? ¿Cómo contar los múltiples lados de esa persona? ¿Cómo piensa, cuál es su psiquis? ¿Cuál es la relación de ese personaje con la historia del país? ¿Cuáles son sus aspectos vulnerables y cuáles son sus aspectos fuertes? ¿Cómo aprender a leer en él las señales que son importantes? Hay que establecer las dudas que existen en torno al personaje, aquellos aspectos que el público no conoce (Anderson, 2016, en línea).

¹¹⁰ Es pertinente anotar que la cantidad de fotografías incluidas en “Chava no vino a enamorarse” difiere entre los medios que publican el artículo. Esta cantidad es mayor en las publicaciones digitales (*Tierra de resistentes* y *El Espectador*). En cuanto a la propia revista *El Malpensante*, la edición digital emplea las mismas imágenes y las ubica más o menos en los mismos espacios del cuerpo del artículo que su par impresa, pero con variación en los tamaños y, por supuesto, en el diseño.

En el cierre del artículo se hace presente otro elemento del paratexto digno de mención: de nuevo, como en la apertura, dos anotaciones atribuibles al editor de la revista (en la época de publicación de “Chava no vino a enamorarse”, Karim Ganem Maloof). En la primera de estas se explica que el artículo “forma parte del proyecto *Tierra de resistentes*, que documenta ataques contra defensores ambientales en diez países de América Latina” (Álvarez, 2020, p. 57). Además, se lo identifica como un reportaje. Y, desde luego, así como en su estructura narrativa es claro que este trabajo se elabora en forma de crónica, también lo es que tiene el afán totalizante del reportaje. Esto se consigue por medio de una labor de inmersión que sobrepasa con amplitud los cuatro días de duración del viaje relatado y por medio, también, de una narración que se enseñorea de los recursos propios de la literatura, como en la crónica, pero que además sabe ir y venir entre el pasado y el presente de los hechos, así como abstraerse en la interpretación de esos mismos hechos y en su vinculación a una historia mayor, que es la del país.

El editor termina sus intervenciones con un elemento que siempre está presente en los artículos publicados en *El Malpensante*: una semblanza biobibliográfica del autor.

3.2.9.3. La historia

“Sería muy bueno que algún día, cuando llegue un actor armado, yo le pueda decir: ¿Qué busca con ese fusil? ¿Vivienda? Ahí está. ¿Salud? Ya tenemos. ¿Educación? Ya tenemos. Entonces, no hay ninguna razón para que usted cargue ese fusil”, declara el líder social José Díaz, a quien le presenta Chava a Juan Miguel Álvarez en el poblado de Corriente Palo durante el segundo día de su travesía (p. 48). En esta declaración se sintetiza el drama que se entrevé en el trasfondo del texto. El o los personajes perfilados —Chava y, si se quiere, el río San Juan— son víctimas de todos los factores que perpetúan la violencia en Colombia. El conflicto es, pues, el tema, y el perfil de una líder social que lucha para atenuar, ya que no evitar, sus consecuencias es la excusa narrativa que en este caso se usa para mostrarlo.

En el inicio de la acción narrativa se congregan sendos elementos que a la larga son comunes a la narración literaria de ficción y a la periodística. Por un lado, la puesta en escena del comienzo del viaje: “La llegada al punto de embarque es a media mañana. El cielo está encapotado y el suelo húmedo. Ha llovido y lloverá, aunque todos estos días hubo un sol intenso” (p. 38). Estas pueden ser las primeras oraciones tanto de una crónica de viaje como de un cuento o de una novela. Unas líneas más abajo, un dato del más puro interés periodístico, si bien no ajeno al de un narrador literario de ficción: “Si desde aquí uno pudiera trazar una línea recta en dirección nororiental, Bogotá quedaría a casi 500 kilómetros de distancia”. Con estas líneas y con estos datos se introduce tanto al río como a la mujer objeto del perfil, y lo que sigue es una veintena de páginas en las que la narración, y con ella el periodista y el camarógrafo, van literalmente a contracorriente del San Juan y al encuentro de ese ser humano llamado Elizabeth o Chava y que, más allá de su propia biografía, encarna la situación de unas comunidades en medio de un conflicto armado que se les impone desde afuera: “[...] la guerra les desbarató el mundo” (p. 41). A través de la experiencia vital de esta mujer, el perfil —la crónica, el reportaje— explica por qué los habitantes de un territorio pleno de recursos naturales aguantan hambre (p. 49).

En el periplo por el río, que es también el de la narración, se van poniendo a ojos del lector las claves para entender por lo menos dos cosas. Por un lado, la razón por la que el conflicto se prolonga; por el otro, de qué materia está hecha esa mujer cuyas peripecias la hacen objeto de interés del trabajo periodístico. De episodio en episodio, el relato llega a contarle al lector que cuando Chava comenzó su andadura de líder una señora de la comunidad manifestó que una mujer joven y bonita como ella no podría liderar procesos delicados como los del San Juan porque “se puede salir enamorando” (p. 56). “Aquí nadie vino a enamorarse”, replica Chava al evocar el momento de su elección como representante legal de Acadesán. Más aún: “Demostré que ser mujer, joven y bonita no es impedimento para liderar estos procesos”.

El cierre de la acción narrativa tiene lugar, como es natural, en el último día del viaje, cuando este ha terminado y periodista y personaje están tomando unas cervezas. El narrador analiza con cierta amargura el valor estratégico que podría tener el asesinato de Chava para cualquiera de las partes envueltas en el conflicto, sea guerrilla, paramilitares o el mismo Estado, y le pregunta si está amenazada de muerte. El asunto se ha ventilado tangencialmente durante el viaje, al punto que el día anterior, en el encuentro con una monja de la comunidad de las Lauritas, esta comenta que “a diario rezamos para que no la vayan a matar en este país en que a los líderes sociales los matan todos los días” (p. 53). Como haciendo caso de las consideraciones de Jon Lee Anderson —con bastante probabilidad, Juan Miguel Álvarez conoce puntualmente estas consideraciones— cuando en el documento citado decía que la intuición del periodista podría brindarle la capacidad de “ingresar por esas ventanas que se abren solo en un instante, durante los encuentros con la persona”, el periodista aprovecha el momento de intimidad para reiterar la inquietud que ya le ha planteado a su personaje sin que en el pasado este le diera una respuesta convincente. Mediante una intervención dialógica señalada con guiones, ella responde y el narrador acota con las últimas palabras del relato:

—No, o no que yo sepa —me dice con la misma tranquilidad de la primera vez—. Si alguien está tramando mi muerte no me lo ha hecho saber. Lo estará conversando sin yo darme cuenta (p. 57).

¿Hay algo más literario que un personaje que comenta las probabilidades de su propia muerte? ¿Algo más periodístico que preguntarle al respecto?

CONSIDERACIONES FINALES Y CONCLUSIONES

El 17 de enero de 1976, al recibir un doctorado honoris causa por la Universidad Ludwig-Maximilian de Múnich, el escritor de origen búlgaro Elias Canetti (1905-1994) pronunció un discurso en que reflexionaba sobre el oficio de las letras. Como parte de sus pensamientos incluía una idea que muy bien puede acoplarse a las de un trabajo sobre las relaciones entre la literatura y, de las otras formas de escritura, una de las que mejor acomodo encuentran en esta forma del arte: el periodismo. La literatura es el oficio que tan arduamente ejerció Canetti a lo largo de una vida marcada por la convulsión de dos guerras mundiales y sus consecuencias, así como por una constante persecución contra la cultura judía de la que era descendiente, en tanto que el periodismo es un oficio que el autor, a la vez un severo crítico del papel que cumplían los medios de comunicación en las trágicas tensiones de su época, no llegó a ejercer.

Entre las innumerables coincidencias que marcan a los dos oficios, las palabras de Canetti son, pues, adecuadas para acompañar la reflexión sobre el entramado de sus relaciones. Decía, por ejemplo, que "...hoy en día, nadie puede llamarse escritor si no pone seriamente en duda su derecho a serlo" (2013 [2005], p. 573). Con estas palabras aludía específicamente al escritor de literatura de ficción, pero —no sobra la insistencia— con comodidad pueden usarse para aludir al escritor de textos periodísticos (literarios, a fin de cuentas), si bien Canetti constituye una rara excepción en una constante de autores que, antes y después de él, han hallado espacio en las páginas de los periódicos para ganarse la vida y han encontrado en el periodismo una forma de trabajo que los apasiona: un refugio en la no ficción en el cual parapetarse para el ejercicio de la ficción. Enseguida meditaba el escritor y pensador: "Quien no tome conciencia de la situación del mundo en que vivimos, difícilmente tendrá algo que decir sobre él" (p. 573). Y, todavía hablando sobre el escritor de ficción, pronunció luego una sentencia que parecería interpelar a los

periodistas: “No hay proximidad mayor a los hechos ni relación más profunda con ellos que sentirse responsable de que ocurran” (p. 576).¹¹¹

Entre la literatura y el periodismo existe una serie de conjunciones que hallan su máxima expresión en el denominado *periodismo literario o narrativo* o, si se quiere, literatura de hechos. El periodismo es en realidad una forma de literatura, uno de sus géneros: uno que está marcado por la idea de la verdad factual y la ausencia de elementos ficcionales, aparte del hecho mismo de que, como se ha visto previamente en las referencias a Mario Vargas Llosa y Miguel Ángel Bastenier, el mero relato de una historia en el mundo de la palabra escrita es de por sí un elemento ficcionalizante. Teniendo todo esto en cuenta, los estudios de periodismo deberían considerarse parte de los estudios literarios.

Y, si bien ni Jan Mukařovský ni los otros teóricos de la literatura aludidos en esta tesis (René Wellek, Austin Warren, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Mijaíl Bajtín, Helena Beristáin), hablan directamente del periodismo como una forma o un género de la literatura, tampoco niegan que lo sea y sus consideraciones encajan con comodidad en el análisis del discurso escrito de carácter periodístico. Más aun, y esto quizá parezca una observación elemental, pero sucede: determinados géneros del periodismo son susceptibles de analizarse como textos literarios, porque en su estructura y en sus estrategias narrativas son similares, y hasta podría decirse que idénticos, a géneros de la narrativa de ficción como la novela y el cuento. Esta podría constituir, de hecho, una característica intrínseca del periodismo literario. Tanto en la comprensión como en el estudio de una crónica, un reportaje, una entrevista o un perfil es posible para el crítico y el estudioso aplicar cualesquier criterios que puedan aplicarse también al estudio y valoración de los (otros) textos literarios.

No obstante esto, si, en efecto, el artículo periodístico de carácter narrativo puede considerarse literatura, no debe exigírsele, en cambio, que opere completamente

¹¹¹ “La profesión del escritor” fue luego incorporado a la segunda edición del volumen de 1975 *La conciencia de las palabras* y este, a su vez, al volumen 9, *Arrebatos verbales* (2005), de las obras completas de Elias Canetti.

como el dispositivo narrativo de ficción. A fin de cuentas, como dice Leila Guerriero el periodismo literario es ante todo periodismo y, si bien cumple algunas funciones afines a las del texto literario (la estética y la comunicativa, sobre todo), también cumple otras funciones distintas a las de la literatura de ficción. Estas funciones se resumen en el propósito de servicio y de impacto social que anima a todo periodismo. En consecuencia, aspectos como el carácter del narrador y la autonomía del texto periodístico varían respecto a sus correspondientes de la ficción. El fundador y director de *El Malpensante*, Andrés Hoyos Restrepo, conceptúa:

El periodismo puede hacer parte de la literatura narrativa, pero no siempre lo es. Siempre y cuando el autor sea consciente de la forma de los escritos, no solo de su fondo, podrá haber literatura allí. Se trata de que las soluciones formales sean muy atractivas (comunicación personal, abril 21 de 2025).

En sus consideraciones sobre el valor estético, Mukařovský cita el ensayo “El crítico artista” de Óscar Wilde (1854-1900) para sustentar su idea de la obra artística como totalidad, advirtiendo que “solo la totalidad es un valor estético” (Mukařovský, 2000, p. 182) y dando a entender que totalidad no es sinónimo de inmutabilidad. Wilde habla de la relación entre espectador —representado en el crítico— y artista con respecto a la obra e insinúa la variabilidad de la condición artística en el tiempo. Más aun, en un apartado que no hace parte de lo citado por Mukařovský, pero que se reproduce en la cita siguiente, Wilde da lugar a la impresión propia del observador como requisito para reconocer el valor estético de una obra. En dicho apartado, el escritor de origen irlandés anticipa uno de los elementos que el estructuralista checo promulgará en su propuesta de análisis. Esto es, el papel que desempeña el espectador —en el caso de la literatura y el periodismo escrito, el lector, pero también el crítico y el académico— en el juicio sobre la calidad artística:

[...] el sentido de toda bella cosa creada está tanto, cuando menos, en el alma de quien la contempla como en el alma que la creó. E incluso es más bien el espectador quien presta a la cosa bella sus innumerables significados y nos la hace maravillosa,

en nuevas relaciones con la época, hasta el punto de que llega a ser una parte esencial de nuestras vidas y un símbolo de lo que deseamos con insistencia o quizá de lo que después de haber deseado tememos lograr.¹¹² Cuanto más estudio, Ernest, más claramente veo que la belleza de las artes visibles, como la belleza de la música, consiste ante todo en una simple impresión [...] (Wilde, 1986, p. 48).

Visto lo anterior, es pertinente agregar que los teóricos citados en este trabajo han dejado en sus planteamientos brechas suficientes para que por ellas ingrese el periodismo al campo de los estudios literarios. Desde Mukařovský con sus consideraciones sobre la experiencia estética hasta Bajtín con las suyas sobre la maleabilidad de las fronteras entre los géneros literarios y la equiparación del discurso periodístico (y el de la crónica, a la que enuncia como un género independiente) con otros aparatos discursivos. El ruso afirma que la lengua literaria cobija a los géneros discursivos “secundarios”, no significando por secundarios menos importantes, sino que se producen en la esfera de la comunicación escrita, y entre estos menciona al periodismo (1982 [1976], pp. 251-254).

Conclusión principal es, pues, que en definitiva el periodismo de cualquier género no es otra cosa que una forma de literatura. Esto se debe a que el periodismo —al menos el escrito, se presente en formato impreso o en digital— comparte con la literatura los dos elementos que le son esenciales. En primer lugar, la palabra como materia prima; y, en segundo lugar, el hondo interés por lo humano. Para el fundador y director de *El Malpensante*, “la calidad de la escritura es fundamental. Claro, el interés de la historia narrada y de las personas (personajes) involucradas también son fundamentales, aparte de la necesaria credibilidad” (Hoyos Restrepo, comunicación personal, abril 21 de 2025).

Y si se afirma que el periodismo es una forma de literatura, en vez de una disciplina afín, se debe a que de los dos la literatura es el arte mayor, el que engloba las

¹¹² Hasta aquí, la cita de Wilde en el texto de Mukařovský. El escritor no menciona en este fragmento de su ensayo a la literatura, pero del contexto se infiere que la incluye en sus consideraciones sobre el arte.

diversas formas de narrar con palabras escritas (sin dejar de considerar, por ejemplo, casos como el de la tradición oral, el cómic o la canción, el libreto teatral y hasta el guion cinematográfico, que se valen para completarse de la palabra ilustrada o interpretada por la voz o las acciones del cuerpo). El periodismo se subordina a la palabra. Y esta no es una afirmación que lo menosprecie; por el contrario, al decirlo se admite que el periodismo entra en el campo literario. O, para usar palabras de Mukařovský, es un lenguaje que cumple, como la literatura, una función estética. Y, como la literatura, el periodismo cumple también una función comunicativa, aunque, más que ella, también una instrumental (el periodismo es útil porque informa sobre cosas reales que la gente necesita saber) y una referencial: a diferencia de la literatura de ficción, el relato periodístico apunta hacia la realidad directamente representada por él (Jandová y Volek, 2000, p. 187).

La base de la propuesta mukařovskyana sobre la función, la norma y el valor como aspectos fundamentales de lo estético descansa en la idea de lo bello (Jandová y Volek, 2000, p. 124 y ss). En esta medida, al emprender un juicio cabría la pregunta: ¿es bello determinado relato? ¿Lo es por la forma en que está construido, la estructura que lo soporta? O, más bien, ¿cuál es el conjunto de funciones, normas y valores a que debería atenerse, que debería cumplir o que debería ostentar un escrito para ser considerado literatura? Está claro que el elemento ficcional no es una condición de lo bello. Ergo: ¿es bella la escritura periodística? Puede serlo, desde luego, pero también es preciso volver a aquella propuesta de Eduardo Haro Tecglen citada en el capítulo 1 y replicar que, en últimas, no cualquier escritura con aspiraciones periodísticas es susceptible de considerarse literatura, como no es susceptible de dicha consideración cualquier empalabramiento o conjunto de palabras que en sucesión conformen algún tipo de texto. Para ello se requieren unas condiciones y estas son las que suelen estar presentes en las piezas destacables del periodismo literario.

Las palabras de Haro Tecglen pueden, pues, parecer ciertas en su esencia, pero constituyen de hecho una noción bastante elemental del concepto de literatura. La

literatura es un arte, y en la valoración de toda expresión artística siempre hay un concepto; si se quiere, una teoría. La visión de un teórico, de un estudioso, le concede peso a ese juicio de valor, errático pero necesario, que en últimas cumple la importante función de orientar al profano en la propia búsqueda de una valoración. Los teóricos siempre ofrecerán una visión, quizá sospechosa y parcializada porque a fin de cuentas hablan desde una orilla, la de cada quien, pero luminosa: un filtro a través del cual solo pasarán a considerarse arte las expresiones mayores de cualquier obra.

¿Quién hace estas valoraciones? Se espera del autor que pretenda lo estético, del lector que lo intuya en la pieza que aborda y del crítico o del académico que lo defina —siempre con dudas—. Se supone al último sujeto de la cadena con un criterio más confiable que el del individuo común. Individuo al que, siguiendo los postulados de Mukařovský, también le compete dicho juicio, a pesar de que el teórico praguense acepta el hecho de que “el círculo de personas que entran en contacto con el arte es bastante limitado” (Jandová y Volek, 2000,, p. 127). En todo caso, la valoración de estas condiciones en una obra no suele ser universal ni permanente, pero lo mismo vale para la literatura en general. Y este es otro punto de encuentro de las dos disciplinas. “Los límites de la esfera estética no están dados por la realidad misma y son muy variables. Esto se hace evidente sobre todo desde el punto de vista de la valoración subjetiva de los fenómenos”, continúa el checo (Jandová y Volek, p. 129). Y amplía el concepto:

Todos conocemos personas para las cuales todo adquiere función estética, así como otras para las que la función estética solo existe en una medida mínima. Es más: sabemos por la experiencia personal que los límites entre la esfera estética y la extraestética, siendo dependientes del grado de sensibilidad estética, se van desplazando para cada uno de nosotros con la edad, con el estado de salud y hasta con el humor del momento.

Para matizar el concepto de que todo periodismo es en esencia una forma de literatura, una vez reiterados los argumentos de Haro Tecglen y la posible

contraposición a los mismos a través de los planteamientos de Mukařovský, es importante precisar que, a la larga, no todo empalabramiento es literatura (alta literatura). No hay en esto una contradicción: todo texto periodístico de alta valía es literatura en la misma medida en que lo es todo texto ficcional de alta valía; lo demás es literatura menor o, si se quiere ser más rigurosos, apelando a Mukařovský, se lo considerará por fuera de la esfera estética. Las palabras de Juan Miguel Álvarez, en su calidad de autor de ocho de los artículos incluidos en el corpus, son pertinentes para cerrar la idea:

¿Considero el relato periodístico como un género literario? Yo diría que no, en la mayoría de textos. Una columna de opinión, en general, no es un género narrativo, y sin embargo puede haber algún columnista que escriba sobre un tema con tal destreza literaria, y con tal argumentación, que su texto pueda ser más parecido a un miniensayo narrativo personal, que es un género muy vendido en Estados Unidos, un género absolutamente literario, que a una columna básica de información periodística. Entonces te diría que no, pero hay que mirar cada caso. Y con respecto a la escritura de noticias, al formato básico informativo y noticioso, un académico, básicamente, va a decir que no, porque es una escritura con un fin muy pragmático y muy funcional, [en la que] no hay un riesgo estético, artístico. Sin embargo, hay algunos conceptos contemporáneos que incluso hasta la escritura elemental de noticias puede considerarse un género narrativo porque contiene la estructura central de lo que es un relato, que es algo así como la presentación del problema, el desarrollo del problema y el desenlace del problema. O sea que, en ese sentido, es un relato, y al ser un relato es literatura.¹¹³ Entonces es muy complicado pararse, en este momento, en una postura absoluta. Yo diría que lo más literario que hay en el periodismo es la escritura que se preocupa por narrar, o por construir más bien, emociones en los lectores, no por transmitir datos ni aclarar hechos noticiosos, sino por construir emociones. Y esa construcción de emociones, independientemente de si la persona escribe con solvencia literaria o no, implica un método de creación literaria: porque estás elaborando un relato para causar en los lectores una emoción,

¹¹³ Puede complementarse la idea de Juan Miguel Álvarez precisando que el concepto ampliado de lo literario no se circunscribe estrictamente al relato de una historia. En este sentido, se consideran géneros de la literatura el ensayo y la poesía, que por lo general no “relatan” historias, y en la esfera literaria más amplia caben también disciplinas afines como la Historia y la filosofía.

que es, esencialmente, el fin del arte, más allá de que la persona escriba con poca solvencia literaria o no. Entonces, yo diría que ese tipo de periodismo, claramente, es un género literario (comunicación personal, abril 21 de 2025).

Cuando se enseñoorea en ellos la intención estética y asumen una mayor distancia del hecho noticioso que, a la larga, está en la raíz de todo trabajo periodístico, estos géneros elevan el periodismo a la categoría de objeto literario: no dejan de tener la mira puesta en la realidad, pero estructuralmente son indistinguibles de cualquier otro trabajo del campo literario.

Dado lo anterior, una característica de la obra literaria es que conserva la vigencia en el tiempo, a pesar de que puede suceder que en determinadas épocas la comunidad de lectores desconozca dicha vigencia o le retire a la obra la consideración de valor estético. Como indica Tzvetan Todorov en el estudio citado en el capítulo 1, la obra vale por sí misma (1996 [1978], p. 18). Las crónicas, los reportajes, las entrevistas y los perfiles; es decir, las piezas propias del periodismo literario, participan de estas virtudes.

Por tal razón, igual que las novelas y los cuentos, para mencionar solo a los géneros narrativos de la ficción más comunes en el presente, las piezas propias del periodismo literario son coleccionables y pueden mudar de los periódicos, revistas o libros en que se publican originalmente a diversos soportes que aseguren su accesibilidad por parte de lectores distintos a aquellos a los que se dirigieron cuando fueron publicadas por primera vez. Ejemplo claro de ello son los 32 artículos del corpus fijado para esta tesis doctoral, todos vigentes no solo durante el proceso de investigación, sino en cualquier momento, a pesar de que, como objetos periodísticos, tiene más de dos décadas de publicado el primero (“Un fin de semana con Pablo Escobar”, de Juan José Hoyos, edición 44, febrero 1° a marzo 15 de 2003) y más de tres años el último (“Cuánta selva necesita un hombre”, de Karim Ganem Maloof, edición 228, abril de 2021).

Muchos de ellos, además, se han reproducido en otros medios en el momento de la publicación o han aparecido después en antologías de los autores o del género respectivo. En esto, el periodismo literario se diferencia del informativo, cuya vigencia es fugaz y que casi nunca pasa a distintos soportes a lo largo del tiempo (aunque las noticias y demás objetos informativos siguen siendo susceptibles de consulta en hemerotecas y repositorios digitales por parte de diversas personas: de historiadores y otros profesionales a gente del común).

Puede parecer vano, pues, pero la literariedad de los géneros narrativos del periodismo se manifiesta en su carácter de objetos coleccionables. No se hacen antologías de noticias; una vez publicadas, su relación con la posteridad se reduce a su permanencia en hemerotecas y repositorios, donde eventualmente devienen material para la investigación. En cambio, las crónicas, los reportajes, las entrevistas y los perfiles, cuando están bien elaborados, trascienden el momento y el medio de su publicación original y pueden ser materia de antologías y otras formas de permanencia para la consulta con diversos fines: de la lectura recreativa al interés académico. Igual que las novelas, los cuentos y demás géneros de la ficción, los del periodismo narrativo —y los demás géneros de la no ficción— permanecerán en los estantes de las bibliotecas, o lo que haga las veces de tales en el mundo digital, mientras se identifique en ellos el valor estético que los libere de la fugacidad. El encuentro sucesivo con los lectores revalidará una y otra vez su pertenencia al campo literario.

El carácter de coleccionabilidad y de permanencia hace, de paso, a los trabajos del periodismo literario documentos históricos. El relato literario de ficción también lo es, en la medida en que da cuenta de los rasgos de una cultura en el tiempo, pero en el periodismo narrativo la ilustración sobre las costumbres y modos de estar de culturas e individuos se enriquece con los datos de la coyuntura histórica y le confieren la certeza de lo que fue en vez de la imagen de lo que pudo ser. De nuevo: ejemplo de esto son los 32 artículos del corpus.

Postulados afines a los del estructuralismo son pertinentes para ampliar el estudio sobre las relaciones periodismo-literatura. De la narratología de Gérard Genette se puede tomar la idea de pacto narrativo entre escritor y lector (o entre narrador y narratario) para indicar que, sean cuales sean las características de dicho pacto, el relato periodístico tiene que encaminarse no solo a la verdad o veracidad, sino, como en cualquier objeto de índole literaria, a la apariencia de tal: la verosimilitud. Helena Beristáin señala que “la relación entre la literatura y la realidad es un hecho, pero no consiste en una relación ‘de verdad’ porque no corresponde al propósito de reproducir la realidad con veracidad” (2003, p. 29). Lo que importa es que la percepción del lector —desde luego, estimulada por el éxito del proyecto narrativo del autor— le indique a este que el relato es verosímil: que se pueda creer en él dentro de las reglas establecidas en la diégesis.

Reglas que en el ámbito periodístico, salvo raras excepciones, se establecen dentro de los límites del realismo y el naturalismo, pues en este oficio la imaginación está relacionada con factores ajenos al relato en sí, con factores propios del proceso de investigación, y hasta con las formas que se emplean en su escritura, pero nunca es admisible que se aplique la imaginación a la cosa que se cuenta en el sentido de agregarle datos o notas de color que no se relacionen con lo estrictamente acaecido en la realidad. A estas ideas se adscribe la presente tesis doctoral. Desde luego, es necesario recordar que autores como Albert Chillón, Tomás Eloy Martínez y Gabriel García Márquez admiten la posibilidad de dotar al texto periodístico narrativo de elementos como la conjunción de varias personas reales en un solo personaje o de ciertos rasgos de color que, a juicio del autor, no alteren la verdad auténtica de lo relatado, en tanto otros como Leila Guerriero, Maryluz Vallejo Mejía, Daniel Samper Pizano, Juan José Hoyos y los Nuevos Periodistas estadounidenses son partidarios de la consideración de que cualquier uso, dentro del relato, de un elemento que no sea estrictamente real, deforma el aparato periodístico.

La ilusión de verdad, que tan necesaria es en la literatura de ficción, se torna doble en la de no ficción: tiene que parecer, además de ser. Aquí, pues, de nuevo la

diferencia máxima, quizás en definitiva la única, entre los discursos periodístico y literario, a la vez que su máximo punto de convergencia: si en el primero el relato tiene que ser verdadero y en el segundo puede o no serlo, en ambos tiene que resultar verosímil. Tal vez parezca un contrasentido, pero el relato *verdadero* del discurso periodístico necesita también *parecer* verdadero. En este elemento, el relato periodístico deviene literario por excelencia. La verosimilitud es un punto de encuentro de ambas formas de escritura. Y esto se dice dando por sentado que otros “puntos de encuentro” entre las escrituras periodística y literaria estén adecuadamente resueltos por parte de quien escribe y recibidos por parte de quien lee: hablese, por ejemplo, de la “correcta y bella escritura”. En otras palabras, que el texto periodístico cumpla también con el requisito de la función estética.

No debe abandonarse, por tanto, el énfasis en el elemento “verdad”, tan caro a la naturaleza del trabajo periodístico (y al que se dedicó el capítulo 2). También hay que fijarse en que la propuesta de Tzvetan Todorov de “imponer” una lectura “literaria” a cualquier texto, para el caso al de no ficción, lo pone en el terreno de la simulación. Se simula la lectura literaria y esta simulación confiere al texto un carácter simbólico de ficción, lo que a su vez —por supuesto, si media el cumplimiento de la función estética— lo convierte... en literatura.

Esa simulación está en la vía de la capacidad que tiene el texto literario de imitar la realidad a través del lenguaje. Todorov recalca que dicha imitación no está condicionada por el hecho de que lo narrado sea o no real, en tanto autores como los citados Vargas Llosa y Bastenier insisten en que toda narración con palabras, toda simulación escrita, es en definitiva un acto de ficción.

Todo lo anterior, a despecho de que en últimas la literatura —de ficción—, igual que el periodismo —literatura de no ficción—, está obligada a revelar la verdad sobre los asuntos del ser humano. Solo que para hacerlo ejecuta un recorrido parabólico

a través de los terrenos de la ficción.¹¹⁴ En palabras de René Wellek y Austin Warren, hay una pretensión de carácter mayor en la elaboración de la obra literaria, que “confiere al ingenio literario una ‘autoridad’ profética final, la posesión de una ‘verdad’ distintiva más amplia y profunda que las verdades de la ciencia y la filosofía” (1985 [1948], p. 289).

Es pertinente retomar un aspecto del capítulo 2, cuando se mencionaban los casos de Janet Cooke y su reportaje ficcionalizado —valga el oxímoron— “El mundo de Jimmy”; Gabriel García Márquez y su reportaje o crónica con un personaje inventado “Caracas sin agua”; Truman Capote y su novela de no ficción, aunque con elementos en apariencia inventados, *A sangre fría*; y Alonso Salazar, con su personaje-síntesis en *La parábola de Pablo*. Un García Márquez más maduro que el de su célebre relato sobre la sequía en la capital venezolana es el que veintitrés años después de aquella elogia con ironía las virtudes literarias del falso reportaje de Janet Cooke mientras señala su improcedencia como objeto periodístico, sin reparar en que, a la larga, la circunstancia es similar: el joven García Márquez y la joven Janet Cooke inventan sendos personajes tocados de verosimilitud para ilustrar situaciones reales.

Por su lado, Truman Capote intenta matizar la crudeza de la realidad poniendo en escena, en el cierre de su novela de no ficción, una situación inocua, pero inventada, mientras que Alonso Salazar combina diversos personajes reales en uno de ficción para que sea este quien se ocupe de determinados pasajes de difícil asimilación en la historia que está contando en el libro. Todos estos ejemplos ofrecen una buena oportunidad para observar la diferencia entre verdad y verosimilitud: son dos condiciones muy similares entre sí, pero mientras la una refiere lo que es (asunto medular del periodismo), la otra refiere lo que parece ser (asunto medular de la literatura de ficción). Hannah Arendt recalca en el necesario relato de lo que existe;

¹¹⁴ Téngase en cuenta el sentido ambiguo del vocablo *parabólico*, cuyos dos significados son aplicables al caso: el de la narración ficticia que conlleva una enseñanza moral y a través de esta el descubrimiento de una verdad, y el de la figura geométrica que describe una línea curva, en vez de una recta, para unir dos puntos (DLE).

en otras palabras, la verdad objetiva (1996 [1967], p. 241). Consultado sobre el caso de Truman Capote y sus devaneos con la ficción en *A sangra fría*, Daniel Samper Pizano terea en el diálogo sobre el tema:

No, no creo que la libertad del periodista o cronista periodístico llegue hasta el punto que señala Capote. Con Gay Talese, considero que incluso aquello que pensaba un personaje en determinado momento, por más probable que sea, solo vale si el personaje lo ha dicho. Suponemos que si comentó al periodista que "fue entonces cuando gané el premio de la lotería" parecería obvio que se consideraba feliz. Pero quiero que lo confiese el personaje (comunicación personal, noviembre 26 de 2019).

Por su lado, Juan Miguel Álvarez plantea que no son válidas las intromisiones de la ficción en ningún tipo de relato periodístico:

Me parece que la realidad fáctica es suficiente para construir un relato intenso. Hay que saber mirar. Si uno sabe mirar y tiene tiempo suficiente para investigar, siempre habrá una manera de narrar que no necesite inventarse situaciones ni mucho menos personajes que concentren verdades que otros no pueden decir en boca propia (comunicación personal, abril 17 de 2025).

Entre tanto, el director de *El Malpensante* indica: "En principio todo lo narrado en el periodismo literario debe ser verdad. Es cierto que en el pasado se permitían licencias, pero hoy no se permiten. Si la historia vale la pena, no se necesita agregar nada" (comunicación personal, abril 21 de 2025).

¿Cuál es, entonces, el factor que le confiere al futuro Nobel de literatura colombiano autoridad moral sobre la defenestrada Pulitzer de periodismo? Uno muy importante: aparte de la enorme diferencia de proporciones entre el residente alemán que enmascara al periodista que se afeita con agua mineral ("Caracas sin agua") y el niño consumidor de sustancias alienantes cuyo drama se banaliza por la ficción que se pretende hacer pasar por verdad objetiva ("El mundo de Jimmy"), no era lo mismo esa discusión en 1958 que en 1981 y en Estados Unidos que en Latinoamérica.

Hay que insistir en que, en su visión particular de los géneros periodísticos, García Márquez le concede un cierto derecho de fabulación a la crónica, con la que es factible identificar a “Caracas sin agua”, mientras que sobre el reportaje, el género al que se adscribiría “El mundo de Jimmy” si no fuera ficción, conceptúa: “Puede ser igual a un cuento o una novela con la única diferencia —sagrada e inviolable— de que la novela y el cuento admiten la fantasía sin límites pero el reportaje tiene que ser verdad hasta la última coma” (2000, p. 125). Posición que, en todo caso, no deja de ser problemática: esta tesis insiste en la idea de que no solo en el reportaje, sino en todo el periodismo, tiene que ser verdad hasta la última coma.

Cuando se usan las estrategias discursivas propias de la literatura para servir de vehículo a la información periodística que se pretende entregar a los lectores, se constituye, en resumidas cuentas, el periodismo literario. Sin embargo, este uso y esta expresión no siempre han denominado el mismo fenómeno. Durante el siglo XIX se produjo la explosión de periódicos y revistas que habría de dar comienzo a la era dorada del periodismo impreso, con un predominio, primero, de la información noticiosa, y, segundo, de la interpretación. Al comienzo, en países como Colombia se consideraba al periodismo literario en dos sentidos: por un lado, la información periodística, informativa, respecto a la literatura; y, por otro lado, a aquellas expresiones propias de la literatura —relatos, cuentos, novelas por entregas, crónicas de viajes o de corte costumbrista— que se publicaban en los nacientes medios. Estos, pues, cumplían una función importante en la consolidación de las literaturas nacionales, en una época en que, por demás, la presencia de las imprentas y la circulación de los libros era limitada. Así lo sintetiza el investigador de la Universidad de Antioquia Leandro Garzón Agudelo (2020):

La expresión *periodismo literario* utilizada por Juan José Molina está referida no tanto a las novedades y noticias de la vida literaria sino a la producción de literatura

y a su correspondiente publicación y difusión en el contexto de los periódicos y las revistas (p. 39).¹¹⁵

Durante el siglo XX, el término *periodismo literario* pasó a identificar una forma de producción expresamente periodística que se sirve de ciertos recursos propios de la literatura. Aquí vale la pena detener un poco la mirada en el fenómeno que, si bien no se reconoce como antecedente de las expresiones propias del periodismo literario en América Latina y el resto del mundo, a fin de cuentas no deja de constituir un paradigma ineludible e interesante. Así, para hablar del periodismo literario en todas sus vertientes —nuevo periodismo, literatura de no ficción, paraperiodismo, periodismo personal—, es necesario mirar hacia los norteamericanos. No fueron ellos quienes lo inventaron, pero sí quienes mejor, con mayor rigor y más recursos para publicitarlo, lo han sistematizado.

En Estados Unidos, el género brilló desde los años sesenta con un fulgor tan intenso que dio la sensación de haberse iniciado allí y entonces. Sin embargo, como se ha visto en los estudios citados de Albert Chillón, Tomás Eloy Martínez, Roberto Herrscher, Daniel Samper Pizano, Carlos Mario Correa, Leila Guerriero, Martín Caparrós y Juan José Hoyos, en Iberoamérica el fenómeno ha conocido momentos fulgurantes desde finales del siglo XIX. Martínez sostuvo hasta su muerte que en América Latina se estaba escribiendo el mejor periodismo del mundo y que así seguiría siendo en el siglo XXI (2006, p. 245): idea bastante dudosa, pero con la fuerza suficiente para implantarse en la discusión y, en alguna medida, definirla.

Aunque el Nuevo Periodismo y el periodismo literario son apenas, en definitiva, distintas formas de referirse al mismo asunto, vale la pena intentar la búsqueda de un elemento que los distinga. Ambas denominaciones se refieren a un fenómeno específico del periodismo estadounidense de la segunda mitad del siglo XX, pero en realidad el fenómeno es global y con antecedentes claros en el siglo XIX, si bien,

¹¹⁵ Juan José Molina es el fundador y primer director de la revista literaria *La Miscelánea* de Medellín, que funcionó por intervalos entre 1886 y 1915. A dicha revista dedica Garzón Agudelo su tesis doctoral en Literatura.

en rigor, dichos antecedentes pueden rastrearse hasta el origen mismo de la crónica —género que surgió, en una época imprecisa, como un relato verídico de los fenómenos del mundo y se incorporó gradualmente a la literatura, primero, y al periodismo después— y de disciplinas afines de la no ficción como la historia, la antropología y la sociología. Todas comparten con el periodismo literario el interés por comprender y narrar a los individuos y a las culturas de las que forman parte.

Como se ha visto, los preceptos del Nuevo Periodismo ya eran bastante viejos cuando el grupo así denominado empezó a hacerse famoso en los años sesenta; lo eran incluso cuando Tom Wolfe (2018 [1973]) y otros le pusieron ese nombre a la práctica periodística que consistía en relatar, utilizando las formas expresivas propias de la literatura, las historias de la gente común y corriente, aquella que está en la base de la pirámide social y que por tanto constituye la cultura que sostiene sobre sus hombros a los círculos del poder que antes habían sido el principal objeto de interés de los grandes medios norteamericanos.¹¹⁶

En el periodismo literario, aparte del cumplimiento de las funciones estética, comunicativa e instrumental de la escritura, hay por parte del periodista, devenido autor, un mayor grado de apropiación de las historias que se narran. Norman Sims no acaba de dar crédito a quienes se refieren a esta forma de hacer periodismo como “un híbrido que combina las técnicas del novelista con los hechos que reúne el reportero” (1996 [1984], p. 13). En este sentido, señala Sims, los periodistas que no emplean técnicas narrativas ven a los literarios como los “herejes de la profesión” (p. 17). Habría que contradecir a Sims y matizar el asunto diciendo no solo que el periodismo literario es, en efecto, ese híbrido que él rechaza, sino que dicha condición lo enriquece. El periodismo es un género de la literatura. Ya se ha dicho. Seguirá diciéndose.

¹¹⁶ Es interesante mencionar la coincidencia en el tiempo del Nuevo Periodismo estadounidense con el *boom* de la literatura latinoamericana, al que los estudiosos señalan como surgido en la década de 1960. No sobra recordar, además, que la mayoría de los escritores del Boom fueron también practicantes del periodismo literario. Lo fueron al menos los cuatro más visibles: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Carlos Fuentes.

El periodista literario deja de ser un observador que registra con cierta frialdad e insensibilidad los sucesos, como su colega informativo, y se convierte en un actor de los mismos, pero no con afán protagónico sino con la intención de llegar a conocerlos en toda su dimensión. Cuando Norman Sims publicó su emblemática antología *Los periodistas literarios*, le puso como antetítulo un remoque que pasó un poco mutilado y en forma de subtítulo a la edición en español: “El nuevo arte del reportaje personal” (la edición colombiana de El Áncora Editores, en 1996, eliminó el adjetivo *nuevo*). Sims llama la atención sobre una característica notoria:

A los personajes del periodismo literario se les debe dar vida en el papel, exactamente como en las novelas, pero sus sensaciones y momentos dramáticos tienen un poder especial porque sabemos que sus historias son verdaderas. La calidad literaria de estas obras proviene del choque de mundos, de una confrontación con los símbolos de otra cultura real. Las fuerzas esenciales del periodismo literario residen en la inmersión, la voz, la exactitud y el simbolismo (p. 12).

Señala otra característica que hermana al periodismo literario con la literatura: el periodista es considerado un autor, uno que al escribir evidencia su voz propia. Insiste en que “los nuevos periodistas de los sesentas llamaron la atención hacia sus propias voces; conscientemente le devolvieron al reportaje la caracterización, los motivos y la voz” (p. 14). Pero la mayor parte de las veces se mantuvieron ausentes de las historias que narraban, y además llegaron a ser acusados de vanidosos y faltos de exactitud. En cambio, “los periodistas literarios se meten en sus narraciones en mayor o menor grado, y admiten tener debilidades y emociones humanas. A través de sus ojos, observamos a personas normales en contextos cruciales” (p. 15). Y este interés por las personas normales “en contextos cruciales” es otro punto de encuentro con la literatura de ficción, que en una inmensa mayoría de casos se ocupa precisamente de eso, de las personas comunes y corrientes sobre cuyos hombros se asientan las culturas y las épocas. Concluye Sims: “Caracterizan al periodismo literario contemporáneo un sentido de responsabilidad

hacia los temas y una búsqueda del significado fundamental del acto de escribir” (p. 17). Entre tanto, uno de sus entrevistados, Mark Kramer, sostiene que la gran diferencia entre el periodismo literario y las “formas normales de la no ficción” es que aquel “sirve para todo el arte que pueda uno meterle” (p. 36).

Es interesante agregar un detalle, y es que, aparte de erigirse en autor, el periodista literario suele asumir él mismo la condición de narrador. A diferencia del relato de ficción, donde el primer ejercicio creativo por parte del autor es, precisamente, la creación del narrador (incluso cuando se da el caso de que dicho narrador lleve su mismo nombre y hable en primera persona), en el relato periodístico la voz narrativa es la del propio periodista que ha investigado la historia y como ejercicio definitivo de su trabajo la cuenta. El narrador, pues, no se constituye en personaje del relato periodístico y su papel es el de un testigo que intermedia entre quienes han vivido la historia, o se la han contado al periodista, y quienes la leen, o, si es el caso, el del sujeto que cuenta su propia historia. ¿Por qué sucede esto? Porque el relato periodístico recrea hechos que son reales, no los crea; es literatura de no ficción y por consiguiente asiste al lector el derecho de considerar que todo en él es real y comprobable, empezando por la voz que le habla.

En la ficción, los narratólogos identifican al narrador como el primer personaje al que debe dar vida el autor. Pero si en el relato periodístico la figura suele funcionar de manera diferente, existen excepciones: las crónicas, reportajes, entrevistas y perfiles en que el periodista presta la voz narrativa al personaje principal o a uno de sus coadyuvantes, como es el caso del reportaje “El secuestro de la Chiva”, de Alexandra Samper —2013, pp. 12-74—, en el que la periodista funge como focalizadora del relato que en su propia voz hace el personaje. En casos como este, el narrador periodístico además de actuar como focalizador del relato presta la voz narrativa al personaje principal o a uno o más de sus adyuvantes, sea a través de la manipulación del punto de vista (narración en primera persona “a cargo” de un personaje distinto al periodista) o del recurso de *mise en abyme* (narración a cargo de otros personajes imbricada dentro de la narración principal).

Con frecuencia, se suma a lo que acaba de indicarse el recurso de la autoconciencia narrativa (ver capítulo 3). Tanto en la ficción como en la no ficción, este recurso literario puede ser utilizado como una herramienta efectiva para involucrar al lector y agregar capas de significado a la narrativa. Sin embargo, es posible que en el periodismo literario, donde el enfoque está en contar historias de la realidad, la autoconciencia narrativa tenga una presencia más destacada debido a la naturaleza reflexiva del género.

El ya mencionado reportaje (que Antonio Caballero presenta como crónica) “El secuestro de la Chiva”, de Alexandra Samper, que ocupa la casi totalidad de la edición 143 de *El Malpensante* (julio de 2013), vuelve a ser un ejemplo apropiado. El texto cuenta, en voz del personaje central, el secuestro del periodista Guillermo “la Chiva” Cortés por parte de las Farc durante 205 días, entre los años 2000 y 2001. Está constituido por una nota introductoria (“Noticia para los lectores”), veinticuatro fragmentos numerados y un post scriptum. En el primero y el último fragmentos, la narración en primera persona se hace a nombre de la periodista para escenificar el inicio del diálogo en que la Chiva le cuenta cómo se produjo su secuestro, el primero, y cómo se produjo su liberación, el último.

Los veintidós fragmentos intermedios constituyen una extensa *mise en abyme* en que el personaje da cuenta detallada, en primera persona, de su odisea. ¿Quién narra en ambos casos? La periodista, por supuesto, aunque en el segundo preste la voz narrativa al personaje: ella focaliza el relato de él, y a diferencia de lo que ocurriría en un texto de ficción no deja de ser ella misma, la periodista Alexandra Samper, quien está contando la historia. Es ella quien narra con la voz de un “yo” una historia que le fue contada por el protagonista, y cuando la narración de dicha historia pasa a ser la de tal protagonista, que pormenoriza sus propias peripecias, en realidad es la de la periodista: en su papel de focalizadora, cuando el relato asume “la voz” de la Chiva debe entenderse que es Alexandra Samper quien está narrando (ver el pasaje relativo a la focalización interna en el capítulo 2). Idéntico

recurso empleado en un relato de ficción funciona distinto debido a la característica indicada por Genette, pues allí todo responde a las reglas de la simulación.

Aquí, otra de las posibles diferencias entre los relatos de ficción y de no ficción, una bastante sutil: el concepto de personaje no es el mismo en ambos. El *personaje* del periodismo no deja de remitir nunca a esa persona real que se encuentra en el centro de la acción. Esta es la razón que hace inaceptables a prácticas como inventar un personaje para cargarlo con acciones reales o sintetizar en un personaje inventado las acciones de varios reales.

La cercanía con la literatura, al fin y al cabo, no deja de constituir un esfuerzo plausible por parte de los periodistas para acercarse a sus audiencias y conservarlas, sobre todo en una época de crisis como la actual. Hay disenso entre los tratadistas frente al que podría considerarse el género por excelencia del periodismo literario en Colombia y América Latina. Muchos aseguran que el fenómeno puede sintetizarse en la crónica y en vez de periodismo literario prefieren hablar de la crónica latinoamericana, en tanto para otros ni siquiera debería tratar de establecerse una delimitación estricta entre los géneros porque las líneas que podrían trazar los límites son difusas. Del primer grupo se aparta Albert Chillón, quien no encuentra características especiales en la crónica o en el periodismo literario latinoamericanos que los hagan disímiles respecto a los que se practican en otras áreas geográficas. No los considera ni mejores ni peores, pero en cambio sí tan vitales como los de Norteamérica o Europa. Lo que sí hace Chillón es manifestar su preferencia por la diferenciación entre los géneros (2014, p. 408). Esta tesis, por su parte, está de acuerdo con el profesor catalán en su consideración sobre el periodismo literario latinoamericano, pero no del todo en su creencia en la categorización de los géneros.

Es verdad que numerosos trabajos periodísticos pueden identificarse con un género determinado, pero también lo es que en la mayoría de los casos los periodistas narradores no se fijan, ni es necesario que lo hagan, en si lo que escriben es

estrictamente una crónica, un reportaje, una entrevista, un perfil o cualquier otro miembro de la amplia familia de la no ficción. Para la muestra, los 32 artículos del corpus tomado de *El Malpensante*: salvo en unos pocos casos, ni los editores de la revista ni los autores, ni quien aquí escribe, tienen absoluta certeza de a qué género se adscriben esos trabajos, o la tienen de que los mismos participan de las características de varios géneros a la vez.

Si no se acepta que todo el periodismo escrito es en sí un género literario, pero sí se acepta que lo son los géneros aquí postulados como tales, es cierto que la crónica, y no el reportaje, es el relato periodístico más próximo a la literatura. Es el que más se enseñoorea de sus recursos expresivos y el más afín al mundo sensorial del autor. Aparte de los informativos, es el género más empleado por los periódicos y revistas colombianos y, claro, el de mayor presencia en *El Malpensante*.¹¹⁷ Cualquier tema puede tratarse en él, con cualquier extensión y cualquier nivel de investigación (una experiencia del autor no confrontada con la investigación es tema factible para una crónica). Según Carlos Mario Correa,

periodistas y escritores acuden siempre a ella —muchas veces sin otra alternativa— por su flexibilidad estructural y expresiva para abordar lo humano y lo divino con la inmediatez de la noticia, la fascinación del testimonio y la calidad literaria de la narración (2011, p. 33).

Por su parte, el reportaje es, sí, el género mayor del periodismo, el más completo y el que más amplio despliegue investigativo y de escritura exige. Nada que deba decirse ha de faltar en él. Además de hibridarse con ellos, puede contener a los otros géneros. Señala Daniel Samper Pizano:

¹¹⁷ Se entiende por géneros informativos aquellos que se ocupan del día a día, de la actualidad del mundo, y que se escriben en un estilo llano, claro, directo y desprovisto de artulugios propios del lenguaje literario. El más importante de ellos es la noticia. De acuerdo con la idea de la hibridación entre los géneros, en determinadas circunstancias puede hablarse de crónica, reportaje, entrevista y perfil como géneros al servicio de la información noticiosa, o de noticias escritas en lenguaje narrativo.

Todo reportaje es una suma de trabajos y determinaciones en la cual hay tres etapas fundamentales. La primera, el trabajo investigativo puro y simple. La segunda, la decisión de qué técnicas se utilizarán para el enfoque final del material. La tercera, el proceso de redacción y edición del mismo (1990 [1976], p. 20).

La entrevista es un diálogo que sostiene el periodista con su fuente y que, con cierta fidelidad, se muestra al lector. Varios son los modelos o formatos de entrevista, destacándose el de pregunta y respuesta (P&R), que es el más usual y el menos propenso a la hibridación con otros géneros, y el romanceado, que en su estructura se parece mucho a la crónica. Por su parte, el perfil es el retrato de un personaje hecho con palabras y escrito con un lenguaje atractivo, también similar al de la crónica. Según Bastenier, el periodista que elabora un perfil “se servirá de todos los recursos informativos: contexto, experiencia personal, archivo, opiniones de quienes conozcan al sujeto...” (2001, p. 125).

No todo es entusiasmo en el ámbito del periodismo literario. Es preciso advertir que, desde el análisis de su escritura como expresión literaria, el asunto supera la visión de un oficio que le “sirve” a un lector para conseguir efectos prácticos en su relación con la realidad y en cambio puede verse reducido a mero objeto de estudio. A despecho de lo propuesto por Tomás Eloy Martínez y otros maestros, el lector de un texto de periodismo narrativo no es necesariamente el mismo lector que acude a los medios en busca de información sobre la realidad inmediata. O, cuando sí, lo hace con una perspectiva para la que el periodismo informativo es insuficiente: ya no con el fin de observar una panorámica amplia y más bien superficial de la realidad actual, sino para ahondar en los fundamentos de la misma realidad a través del escrutinio detallado de uno de los aspectos que la conforman.

No deja de ser importante atender otras voces que declaran optimismo frente a los alcances de la narración periodística. El escritor español Jorge Carrión va incluso más allá de lo que proponía Tomás Eloy Martínez en su célebre conferencia de 1997 ante la SIP y ya se refiere a la escritura periodística en el contexto de la crisis vigente; Carrión plantea que

al periodismo le ocurre lo mismo que a las librerías y a los libros en papel: amenazado por la digitalización del mundo, se ha vuelto narrativamente atractivo. En la etimología de la palabra ‘crisis’ se encuentra tanto la idea de conflicto como la de separación y la de juicio (2018, en línea).

A pesar de esto, es menester admitir que el uso de los elementos propios de la narración literaria en los relatos periodísticos es una estrategia que siempre será insuficiente y de la que en alguna medida podría admitirse también que es ineficiente. Mario Morales, periodista y profesor de la Pontificia Universidad Javeriana, además de columnista del diario *El Espectador*, señala que el periodismo narrativo tiende con frecuencia a “hablar con cierta soberbia” y dirigirse a audiencias minoritarias, alejándose del interés de los usuarios, quienes no se reconocen a sí mismos en el relato que los medios hacen de la realidad. Plantea Morales: “El relato periodístico dejó de hacer sentir inteligente al lector”.¹¹⁸ A la vez, cuestiona la idea generalizada de que la crisis se debe al fracaso del modelo de negocio de los medios de comunicación y admite que la mencionada lejanía con el interés de las audiencias no es exclusiva del periodismo narrativo; también se presenta en el informativo. Para el profesor y columnista, la crisis se halla además en el modelo de noticia que practican los medios y en que la escritura periodística ha ampliado la brecha entre los ciudadanos doctos y los menos estudiados.¹¹⁹

Es probable, claro, que los géneros narrativos sean en alguna medida ineficientes, en comparación con los informativos, en su relación con las audiencias. Podría preguntarse, entonces, qué sentido tiene ocuparse de cualquier historia en los medios minoritarios y a través de esos géneros más exigentes, aunque de menor

¹¹⁸ Entrevista personal. Bogotá, agosto 29 de 2019. Morales era en ese momento coordinador del Observatorio de Medios de la Universidad.

¹¹⁹ Aunque en la denominación de géneros periodísticos tradicionalmente aceptada en Colombia la noticia es el género informativo por excelencia, el más abundante y el que da cuenta a las audiencias de los sucesos del día a día, Morales se refiere aquí a la definición que de noticia hace Miguel Ángel Bastenier, cuando este indica (2001, p. 32) que, en vez de un género, la noticia es la materia prima, los asuntos de los que habla el periodismo. Para Bastenier, todo en periodismo es noticia: el asunto, el tema, sobre el que el periodista ilustra a su audiencia. En esta perspectiva, los géneros constituyen distintas maneras de desarrollar la noticia y dar forma al tratamiento de los temas.

impacto, que son los narrativos. Puede que la respuesta esté dada en el hecho de que la crónica y los demás géneros narrativos tienen aquella permanencia en el tiempo de la que, a fin de cuentas, carece la noticia. El distanciamiento respecto a los intereses del lector se suma a un factor externo de honda injerencia en el desarrollo del mundo, la era digital.

La crisis que en las décadas iniciales del siglo XXI afronta el periodismo impreso ha implicado que pierdan espacio las manifestaciones del periodismo literario o que estas se muden al contexto digital, donde se combinan con nuevos recursos para contar la realidad. La crisis no es, en últimas, de creatividad o de posibilidades tecnológicas. Es económica. “Los periódicos impresos se despeñan en todo el mundo”, advertía en 2008 Camilo Jiménez, a la sazón editor de *El Malpensante*, en un artículo de la sección “Iceberg” (notas sueltas sobre diversos temas) en que se detenía específicamente en las acciones —erróneas en su concepto— de *El Colombiano* de Medellín para paliar una crisis que ya entonces llevaba una década larga: “Quienes los leían al parecer ahora prefieren leer titulares y ver videíto en internet, y detrás de ellos parten las agencias de publicidad y las empresas que pautan” (p. 12). Jiménez ponía el dedo en la llaga, pues esas agencias de publicidad y esas “empresas que pautan” son, como ya se ha dicho, el motor económico de los medios de comunicación.

El auge de la era digital, por consiguiente, ha significado a la vez una superabundancia de mecanismos tecnológicos para transmitir la información y una crisis del modelo empresarial que durante el último siglo y medio hizo que convergieran el periodismo y los medios de comunicación como garantes del derecho colectivo a la verdad, en una sociedad simbiótica que a la vez prestaba un servicio público (la información) y daba cuerpo a una industria floreciente. Muchos analistas contemporáneos advierten, como alternativa, que periodismo y medios masivos de comunicación no tienen que constituir un matrimonio indisoluble, idea que da pie a la búsqueda de alternativas para la permanencia del oficio periodístico en su variante literaria.

Trece años después de la nota de Camilo Jiménez citada atrás, el cronista Sinar Alvarado comentaba el cierre de la edición en español del periódico *The New York Times*, así como la extensión de la crisis a las revistas. El *Times*, decía Alvarado en un boletín virtual que enviaba a su propia lista de suscriptores, le había abierto las puertas para contar historias de Colombia y América Latina en el lenguaje del periodismo literario (ya se sabe: crónicas, reportajes, entrevistas, perfiles). Continuaba:

Hubo una época de oro de la crónica latinoamericana. Varias revistas, colombianas las más importantes, tuvieron músculo suficiente para financiar su producción. Unos cuantos colegas logramos escribir muchas y nos pagaban bien. Pero eso se acabó (comunicación vía correo electrónico, octubre 7 de 2021).¹²⁰

Dos días antes, el 5 de octubre, Alvarado había escrito en “Una nueva apuesta”, la primera entrada de su blog *El Pedalista*, todavía hablando sobre la decisión del *Times* de dar fin a sus ediciones en español: “De aquel filicidio solo sobrevivió la sección de opinión, más económica para Nueva York (sus autores no viajan ni duermen en hoteles para investigar antes de escribir, como sí deben hacer los reporteros), pero igual muy leída” (2021, en línea). Comentaba en seguida que en los años siguientes había ido creciendo en Colombia un nuevo “ecosistema” de medios, los cuales, sin embargo, aunque trataran de cultivar el periodismo narrativo no habían logrado reponer los espacios perdidos. La propuesta de Alvarado para responder al deseo de contar historias de no ficción era personal e individual: su blog, en el que publicaría crónicas cuyo proceso de reportería sería financiado por él mismo. Lo hizo durante dos años.

Por su parte, el periodista chileno Juan Carlos Meneses decía en entrevista al diario *La Tercera*:

¹²⁰ Alvarado mencionaba entre las revistas colombianas, o extranjeras afincadas en Colombia, a *Gatopardo*, *SoHo*, *Esquire* y *El Malpensante*.

Siento que la supervivencia de la crónica latinoamericana se dará si el autor la financia, como pasa con los poetas. Es lo que pasa con los escritores: trabajan haciendo clase a veinticinco alumnos que no encienden la cámara en el Zoom, para después escribir su cuento y pagar la luz. El periodista que cuenta historias narrativamente tendrá que hacer lo mismo, autogestionado, porque la industria ya no está en condiciones de financiarlas.¹²¹

Es cierto que en parte la respuesta pasa por la disociación entre periodismo y medios masivos, pero ni los tratadistas ni los dueños de los medios ni los cultores del oficio periodístico han atinado todavía a dar con la respuesta total que signifique una superación plausible y universal de la crisis. Está claro que la autofinanciación es una respuesta apenas provisional al deseo de publicar, pues el periodismo literario requiere trabajo y el trabajo necesita y merece recompensa económica.

En la virtualidad nacen constantemente nuevos medios, ajenos a las industrias tradicionales de la comunicación, que impulsan con entusiasmo y buenos resultados la continuidad de expresiones afines al periodismo narrativo. El problema es que, aparte de nacer, muchos de estos nuevos medios mueren con aterradora frecuencia o sobreviven con dificultades insolubles, derivadas todas del factor económico. Salvo las excepciones de rigor, se ven afectados por las limitaciones de aquellos a quienes no cobijan los monopolios o, cuando menos, las empresas capaces de financiación.

En este contexto, *El Malpensante* resulta de gran interés, entre otras razones, porque el periplo de su existencia como medio impreso coincide con el surgimiento y auge de la era digital, porque es la última revista literaria y cultural de gran tirada y no ligada al ámbito académico que se imprime en Colombia y porque desde un

¹²¹ Entrevista concedida por Meneses, a propósito de la aparición de su libro *Un dios portátil*, publicada el 9 octubre de 2020. Este es el enlace: https://www.latercera.com/culto/2020/10/09/juan-pablo-meneses-los-cronistas-nos-queremos-parecer-a-los-poetas-pero-viviendo-con-sueldo-de-editor/?fbclid=IwAR3x40C_G8bg7heP3s3s_yVoleYJHvRtLNBK5UQ5NeRd5mBjZeKQv65B5il. Verificado: noviembre 6 de 2024.

estadio temprano de su andadura editorial ha dado cabida a contenidos relacionados con el periodismo literario y con otras modalidades de la no ficción emparentadas con él. Constituye, en consecuencia, una importante vitrina para esta forma de escritura y por consiguiente un medio adecuado para una investigación que la tenga por objeto.

Si se mira solamente el corpus de crónicas, reportajes, entrevistas y perfiles fijado, es posible detectar en esta revista una visión sobre el país y sobre el conflicto que se eterniza en él a lo largo de las décadas y los siglos. Sin embargo, como también se ha indicado, el conflicto es abordado en *El Malpensante* a través de otros muchos géneros, no narrativos unos (ensayos, artículos de opinión, análisis, reseñas), de ficción otros (cuentos, poesías, fragmentos de novelas).

La narrativa periodística sobre el conflicto en *El Malpensante* es amplia en formas de tratamiento y en puntos de vista. Da cuenta de la diversidad de sus modalidades: del enfrentamiento de facciones armadas de izquierda con el Estado, de la irrupción de facciones armadas de derecha para apoyar al Estado en su lucha contra las de izquierda, de la disolución y resurgimiento de unas y otras, del nacimiento, que estos procesos generan, de bandas armadas de diversa índole, del gran impulsor y factor de degeneración del conflicto que es el narcotráfico, de la extrema inequidad imperante en el país durante sus dos siglos de historia republicana —combustible interminable del conflicto— y, más que nada, de la terrible afectación que todos estos factores producen en millones y millones de personas de todas las clases sociales, en el campo, en las ciudades, en las montañas, en las selvas y desiertos, de la degradación del medio ambiente y del medio social, pero también de la voluntad de mantenerse vivas las personas y hacer, contra toda posibilidad, mejores sociedades y un país a la larga habitable. De paso, la narrativa sobre el conflicto publicada en esta revista muestra la creatividad, la diversidad de recursos y la multiplicidad de puntos de vista de un oficio, el periodismo, que en su acercamiento a la literatura consigue leer y narrar esa suma de culturas y de formas humanas llamada Colombia.

En tanto revista del campo cultural y literario, *El Malpensante* ofrece a través de sus páginas una visión del mundo signada por la profundidad del relato y del análisis desde diversas ópticas y con una gran variedad temática. En lo que aquí interesa más, el conflicto armado como filtro para observar las formas composicionales de las crónicas, reportajes, entrevistas y perfiles —lo que este trabajo ha venido a identificar como rasgos más visibles del periodismo literario—, se puede advertir una posición de apertura ideológica y editorial por parte de la revista. Apertura que se traduce no solo en los variados géneros, sino en los tratamientos diversos de la información en los que priman, más que el punto de vista de la casa matriz denominada *El Malpensante*, el afán investigativo de los autores y la posición que cada uno de ellos puede asumir frente a las historias narradas. No hay, pues, un Malpensante: hay muchos Malpensantes, tantos como autores incursionan en sus páginas. En definitiva, esta pluralidad da cuenta de una unidad editorial: la de una revista abierta a muchos matices ideológicos y narrativos.

La diversidad de la que se hablaba dos párrafos atrás da cuenta de aquello que decía el director de la revista cuando en el capítulo 2 se analizaba el caso de la fallida serie “Fantasmas de la Independencia”, en el sentido de que allí se publican textos en vez de firmas. Con seguridad, como sucede con cualquier otra casa editorial, en esta revista subyace un sesgo ideológico, el de su propietario —liberal y moderado—, pero importa más la apertura de orden intelectual.

“La guerra es una actividad social, responde a exigencias y necesidades de la sociedad en que se inscribe”, explicaba el analista Gonzalo Sánchez en la cátedra “Fabiola Lalinde” de la Universidad de Antioquia en abril de 2024. Pero la palabra *guerra* no siempre está presente en la descripción de lo que en Colombia prefiere denominarse *el conflicto*, aunque muchos de los artículos del corpus utilizan indistintamente ambas palabras. El conjunto de artículos que narra el conflicto colombiano en *El Malpensante* recorre todos los paisajes geográficos y humanos del país, todas las violencias que se ejercen desde ellos y contra ellos y el informe

revoltijo de formas que adquiere un conflicto en el que nadie va a ganar nunca, en el que pierden los pobres que son carne de cañón de los grupos de izquierda y derecha, del Estado y de las insurgencias, y que no logran ser atendidos cuando acuden a los servicios de salud porque no hay recursos o porque no se debe o no se puede o alguien no quiere; y en el que pierden los ricos —políticos, industriales, narcotraficantes, gentes de tradicional o de recién adquirida alcurnia—, que son objeto de secuestro, extorsión o asesinato; y en el que no hay ideologías predominantes, ni siquiera cuando la violencia es ejercida en nombre de unas u otras tendencias.

Sánchez comentaba en aquel espacio académico que el antiguo sentido de las guerras o de los conflictos era conquistar el apoyo de la sociedad civil, mientras que en el presente y en Colombia ocurre lo contrario: la degradación de la confrontación ha llevado a que esta se haga a costa de dicha sociedad. Ello es claro en el material periodístico y literario objeto de análisis en el presente trabajo. En conjunto, los 32 artículos del corpus brindan los elementos suficientes para hacer un diagnóstico certero del conflicto de un país que a lo largo de sus dos siglos de historia republicana no se resuelve por la guerra ni por la paz. “La Historia es una historia de los conflictos armados”, concluía el profesor Sánchez, mientras que otro conferencista de la misma cátedra, el exintegrante de la Comisión de la Verdad Saúl Franco, hacía hincapié en que a lo largo del conflicto colombiano “ha habido mucho horror y mucho dolor, pero también mucho valor”. De horror, de dolor y de valor están repletas las historias recogidas en este conjunto de buenas manifestaciones de periodismo literario.

Los escritores (no todos los autores son periodistas de origen, como ya se ha dicho) se valen de todos los géneros, o de uno solo que engloba a los demás si se insiste en la idea, avalada por las pruebas, de que, salvo excepciones, no hay géneros puros, que en últimas todo es resultado de una hibridación en la que las crónicas podrían denominarse con comodidad reportajes, las entrevistas crónicas y los perfiles difuminarse en los otros géneros. Se valen, además, de diversas formas

narrativas: del relato de estructura más tradicional al diario cuyas entradas en conjunto constituyen un gran reportaje. Emplean, sin pensar que lo están haciendo —como corresponde— los recursos que los estadounidenses del Nuevo Periodismo creyeron propios pero que en realidad siempre han estado presentes en la narración periodística de orden literario en esa y en otras culturas y que, allende el oficio de la narración no ficcional, provienen de hecho de la literatura misma (de la realista, sobre todo): la construcción del relato escena por escena, el registro de diálogos, el uso de un punto de vista focalizado en la voz personal del narrador —que no significa, necesariamente, narración en primera persona— y el registro de detalles simbólicos. Todo es viejo en el nuevo periodismo, nada es antiguo en las viejas formas que la literatura le permite usar a este género suyo y todos los recursos son válidos para narrar la verdad. Esto es lo que puede verse con claridad en las páginas que *El Malpensante* dedica a la narración periodística.

El periodismo literario o narrativo es resultado de la inmersión del periodista en una historia o en el conglomerado de historias que conforman un fenómeno social. Vuelve a parecerse a la literatura de ficción en que sus personajes, adecuadamente identificados por el narrador como aquellos que viven, acompañan, atestiguan y relatan una serie de peripecias, pueden verse también como arquetipos sociales.

En una época marcada por la avalancha de cambios y angustias que en todos los niveles de la existencia humana está produciendo la revolución digital, el periodismo literario se mantiene vigente. Siguen dando la pelea revistas como *El Malpensante*, aunque no puedan pagar a sus colaboradores o lo hagan por lo bajo: asunto que, a fin de cuentas, hallará solución en el futuro cercano porque el periodismo no es una simple afición; es un oficio que se mantiene vivo y cuyo fin preciso consiste en entregar a los ciudadanos la información que necesitan para ser libres y capaces de gobernarse a sí mismos (Kovach y Rosenstiel, 2004 [2003], p. 18).

Este trabajo se cierra invocando al personaje con el que se abrió. Es preciso recordar a Gabriel García Márquez en las muchas ocasiones en que expresó su

incomprensión de que los periodistas no aceptaran de una vez por todas que su oficio es en definitiva una forma de literatura. La convicción de García Márquez de haber obtenido la mitad del Premio Nobel en reconocimiento a su labor periodística no era un embeleco romántico de un viejo reportero enamorado de su oficio. La escritura periodística que se enseñorea de la palabra con virtud se acerca a los límites de la expresión artística, los cruza y habita dentro de ellos. En el mundo de la palabra escrita, el arte se llama literatura.

Imagen 17



Colección de la revista *El Malpensante*, catalogada para esta tesis.
En primer plano, a la izquierda, las ediciones que contienen el corpus fijado.
Biblioteca personal del autor.

BIBLIOGRAFÍA¹²²

Estudios literarios y culturales

- Anderson Imbert, Enrique. (1999 [1979]). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- Bajtín, Mijaíl. (1982 [1976]). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- Beristáin, Helena. (2003). *Análisis estructural del relato literario*. México: Editorial Limusa y Universidad Nacional Autónoma de México.
- Borja Orozco, Mirian. (2005). "Relato de un naufrago: un texto a medio camino entre literatura y periodismo". En *Cauce. Revista Internacional de Filología y su Didáctica*. Sevilla: Universidad de Sevilla. pp. 55-70.
- Bourdieu, Pierre. (2000 [1998]). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama. Trad. Joaquín Jordá.
- Foucault, Michel. (2008 [1970]). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Garzón Agudelo, Leandro. (2010). "La crónica: aportes de un género a los estudios históricos sobre la literatura colombiana". En Laverde Ospina, Alfredo y Olga Vallejo Murcia (editores). *Tradiciones y configuraciones discursivas: historia crítica de la literatura colombiana. Elementos para la discusión. Cuadernos de trabajo II*. Medellín: La Carreta Editores.
- Garzón Agudelo, Leandro. (2020). *Ordenar, civilizar e instituir la literatura. La Miscelánea. Revista Literaria y Científica. 1886-1915*. Tesis doctoral inédita. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Genette, Gérard. (1989 [1972]). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen. Trad. Carlos Manzano.
- Guillén, Claudio. (2015). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets

¹²² Entre corchetes, el año de la primera edición, cuando la misma es distinta de la que está siendo consultada para el presente trabajo. Entre paréntesis, el año de la edición a la cual se refiere el texto.

- Herrera, Martha Cecilia y Alfonso Torres Carrillo. (2023, enero-junio). "El Magdalena, río de tumbas y ánimas benditas: las persistencias de las memorias". En *Historia y Memoria* n° 26. Bogotá: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. pp. 235-268.
- Jandová, Jarmila y Emil Volek, editores y traductores. (2000). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Bogotá: Plaza y Janés Editores, Universidad Nacional de Colombia y Universidad de Los Andes.
- Mukařovský, Jan. (2000). "Función, norma y valor estéticos como hechos sociales". En Jandová, Jarmila y Emil Volek, editores y traductores. *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Bogotá: Plaza y Janés Editores, Universidad Nacional de Colombia y Universidad de Los Andes. pp. 127-203.
- Ramos, Julio. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Silva, Renán. (2007). *A la sombra de Clío. Diez ensayos sobre historia e historiografía*. Medellín: La Carreta Editores.
- Todorov, Tzvetan. (1996 [1978]). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana. Trad. Jorge Romero León.
- Valles Calatrava, José R. et al (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Editorial Alhulia.
- Wellek René y Austin Warren. (1985 [1948]). *Teoría literaria*. Madrid: Editorial Gredos. Trad. José María Gimeno.
- Williams, Raymond. (2009 [1977]). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta. Trad. Guillermo David.

Estudios de periodismo

- Anderson, Jon Lee. (2016, octubre 7). "El arte de dibujar, con las palabras, a una persona". En: *fundaciongabo.org*. Relatoría: Danilo Moreno Hernández. En línea:

- <https://fundaciongabo.org/es/recursos/relatorias/el-arte-de-dibujar-con-las-palabras-una-persona-taller-de-perfiles-con-jon-lee> (revisado: octubre 10 de 2023).
- Bastenier, Miguel Ángel. (2001). *El blanco móvil. Curso de periodismo*. Madrid: Ediciones El País.
- Bastenier, Miguel Ángel. (2009). *Cómo se escribe un periódico. El chip colonial y los diarios en América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano y Corporación Andina de Fomento.
- Beigel, Fernanda. (2003, marzo). "Las revistas culturales como documentos de la historia Latinoamericana". En *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Año 8. N° 20. pp. 105-115. En línea:
<http://www.redalyc.org/pdf/279/27902007.pdf>. Verificado: mayo 19 de 2021.
- Callegardo, Adriana y María Cristina Lago. (2012). "La crónica latinoamericana: cruce entre literatura, periodismo y análisis social". En *Quórum Académico IX*, 2. Zulia. pp. 246-262. En línea:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4117017>
- Caparrós, Martín. (2016). *Lacrónica*. Bogotá: Planeta.
- Carpentier, Alejo. (2005, enero 3 [1975]). "El periodista: cronista de su tiempo". En *Proceso*. México. En línea:
<https://www.proceso.com.mx/cultura/2005/1/3/memorias-de-carpentier-50005.html>. Verificado: mayo 19 de 2021.
- Chillón, Albert. (2014). *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona y Valencia: Universitat Autònoma de Barcelona, Publicacions de la Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra y Universidad de Valencia
- Correa, Carlos Mario. (2011). *La crónica reina sin corona. Periodismo y literatura: fecundaciones mutuas*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Correa, Carlos Mario. (2014). *Aprendiz de cronista. Periodismo narrativo universitario en Colombia, 1999-2013*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.

- Correa, Carlos Mario. (2017). *Narradores del caos. Las apuestas de la crónica latinoamericana contemporánea*. Medellín: Editorial Eafit.
- Falbo, Graciela (editora). (2007). *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Fernández Pedemonte, Damián. (2001). *La violencia del relato. Discurso periodístico y casos policiales*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- García P., Víctor Manuel y Liliana María Gutiérrez C., editores. (2011 [2005]). *Manual de géneros periodísticos*. Bogotá: Ecoe Ediciones y Universidad de la Sabana.
- García-Pérez, Alfonso. (2012). "La fotografía periodística: un arte a subasta". En *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación 1*. Madrid. pp. 1-8. En línea: https://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?querry=Dismax.DOCUMENTA_L_TODO=la+fotografia+periodistica+un+arte+a+subasta
- Gomis, Lorenzo. (1991). *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*. Barcelona: Paidós.
- Guerriero, Leila. (2015). *Zona de obras*. Bogotá: Anagrama.
- Guillermoprieto, Alma (ed.). (2022). *La vida toda. Nueva crónica estadounidense*. Bogotá: Debate. Trad. Margarita Valencia de Lleras, José Manuel Lleras y Majel Reyes Quesada.
- Haro Tecglen, Eduardo. (1998, junio 13). "Crónicas de unos sucesos". En: *El País, Babelia*. Madrid. p. 16.
- Herrscher, Roberto. (2018 [2013]). *Periodismo narrativo. Cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Bogotá: Icono Editorial.
- Hoyos, Juan José. (2002). *Un pionero del reportaje. Francisco de Paula Muñoz y El crimen de Aguacatal*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.
- Hoyos, Juan José. (2003a). *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Hoyos, Juan José. (2009). *La pasión de contar. El periodismo narrativo en Colombia, 1638-2000*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia y Hombre Nuevo Editores.

- Hoyos, Juan José. (2018). *El método salvaje. El encuentro con El Otro en el periodismo narrativo*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.
- Irala, Pilar y Jorge Miguel Rodríguez. (2009). "Periodismo literario y fotografía humanista. Rasgos esenciales y confluencias. Hacia un fotoperiodismo literario". En *Actas I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*. Tenerife. En línea:
https://www.researchgate.net/publication/271844321_Periodismo_literario_y_fotografia_humanista_Rasgos_esenciales_y_confluencias_Hacia_un_foto_periodismo_literario (revisado: agosto 29 de 2023).
- Jaramillo Agudelo, Darío, editor. (2012). *Antología de crónica latinoamericana actual*. Bogotá: Alfaguara.
- Kovach, Bill y Tom Rosenstiel. (2004 [2003]). *Los elementos del periodismo*. Bogotá: Ediciones El País.
- Leñero, Vicente. (1992). *México en cien reportajes*. México: Productora e Importadora de Papel.
- Martínez Albertos, José Luis. (1974). *Redacción periodística (Los estilos y los géneros en la prensa escrita)*. Barcelona: A.T.E.
- Martínez Albertos, José Luis. (2006). *El zumbido del moscardón. Periodismo, periódicos y textos periodísticos*. Sevilla: Comunicación Social. Ediciones y Publicaciones.
- Martínez, Tomás Eloy. (1996). "Defensa de la utopía". En línea:
<https://fundaciongabo.org/es/recursos/discursos/defensa-de-la-utopia-por-tomas-eloy-martinez>. Verificado: mayo 19 de 2021.
- Martínez, Tomás Eloy. (2006). *La otra realidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. pp. 232-245.
- Ospina Londoño, Jorge. (1977, abril-junio). "Historia del periodismo antioqueño". En *Repertorio histórico* 228. pp. 334-353. Medellín: Academia de Historia de Antioquia.
- Puche Pinedo, Maira (ed.). (2009). *Antología de crónicas cartageneras: Expresión de una ciudad a través de la palabra*. Cartagena: Autoedición. En línea:

- <https://repositorio.unicartagena.edu.co/bitstream/handle/11227/1014/Antologia%20de%20Cronica%20Cartageneras.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Puerta Molina, Andrés Alexander. (2020). *El periodismo narrativo. Manual de géneros*. Medellín: Universidad de Medellín.
- Restrepo, Javier Darío. (2005 [2004]). *El zumbido y el moscardón. Taller y consultorio de ética periodística*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica y Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- Restrepo, Javier Darío. (2020). *Pensamientos. Discursos de ética y periodismo*. Cartagena: Fundación Gabriel García Márquez Para el Nuevo Periodismo Iberoamericano / Medellín: Tragaluz Editores.
- Ronderos, María Teresa et al. (2002). *Cómo hacer periodismo*. Bogotá: Aguilar.
- Rotker, Susana. (2005). *La invención de la crónica*. México: Fondo de Cultura Económica y Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- Samper Pizano, Daniel, antologista. (1990 [1976]). *Grandes reportajes*. Bogotá: Intermedio Editores.
- Samper Pizano, Daniel, antologista. (2002). *Antología de grandes entrevistas colombianas*. Bogotá: Aguilar.
- Samper Pizano, Daniel, antologista. (2003). *Antología de grandes crónicas colombianas. Tomo I. 1529-1948*. Bogotá: Aguilar.
- Samper Pizano, Daniel, antologista. (2004). *Antología de grandes crónicas colombianas. Tomo II. 1949-2004*. Bogotá: Aguilar.
- Samper Pizano, Daniel y Maryluz Vallejo, antologistas. (2011). *Antología de notas ligeras colombianas*. Bogotá: Aguilar.
- Sims, Norman, editor. (1996 [1984]). *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*. Bogotá: El Áncora Editores. Trad. Nicolás Suescún.
- Tinajero Romero, Sofía. (2021). *De la oralidad a la historia. El testimonio como género periodístico*. Universidad Andina Simón Bolívar. Quito.
- En línea:
- <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/8811> (Verificado: mayo 31 de 2023).

- Vaillant, Alain. (2005, mayo-agosto). "El romanticismo y el triunfo de lo impreso". En *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*. 62. pp. 195-206. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. En línea: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=319136829008>. Verificado: mayo 20 de 2021.
- Vallejo Mejía, Maryluz. (1997). *La crónica en Colombia: medio siglo de oro*. Bogotá: Presidencia de la República.
- Wolfe, Tom. (2018 [1973]). *El Nuevo Periodismo*. Barcelona: Anagrama. Trad. José Luis Guarnier.
- Yanes Mesa, Rafael. (2006). "La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación". En *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 32. Madrid. pp. 1-31.
- En línea:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1431134> (Verificado: mayo 31 de 2023).

Artículos y libros periodísticos

- Alvarado, Sinar. (2021). "Una nueva apuesta". En *El Pedalista*. Bogotá.
- En línea:
<https://www.elpedalista.com/p/una-nueva-apuesta-735430>.
Verificado: noviembre 13 de 2024.
- Álvarez, Juan Miguel. (2022). *La guerra que perdimos*. Barcelona: Anagrama.
- Álvarez, Juan Miguel. (2023). *El veneno de los dragones: historias del río al socavón*. Medellín: Comfama y Metro de Medellín. Colección Palabras Rodantes, vol. 145.
- Arribas, Daniel. (2017). "Alberto Salcedo Ramos: 'Sospecho de quien habla en nombre de la objetividad'".
- En línea:
<https://periodismoencasa.wordpress.com/2017/10/19/alberto-salcedo->
Verificado: mayo 21 de 2021.

- Caballero, Antonio. (2020, noviembre 22). "La madre de todos los males". En: *losdanieles.com*.
En línea:
<https://cambiocolombia.com/opinion/los-danieles/la-madre-de-todos-los-males>
- Capote, Truman. (1994 [1965]). *A sangre fría*. Barcelona: RBA Editores. Trad. Fernando Rodríguez.
- Carrión, Jorge. (2018, oct. 7). "Cuando el periodismo se vuelve mitología". En *The New York Times*.
En línea:
<https://www.nytimes.com/es/2018/10/07/cuando-el-periodismo-se-vuelve-mitologia/?fbclid=IwAR2QUU4uHAoHLV2Hu1KMxMHEnqvtJlz2hqwsr3LVUinyhVhEU2iOLzVEilo>.
Verificado: diciembre 10 de 2019.
- Cepeda Samudio, Álvaro. (1977 [1967]). "Henry Luce". En *Antología*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. pp. 241-242.
- García Márquez, Gabriel. (1979 [1975]). "Caracas sin agua". En *Cuando era feliz e indocumentado*. Barcelona: Plaza y Janés. pp. 106-116.
- García Márquez, Gabriel. (1991). "¿Quién cree a Janet Cooke?". En *Notas de prensa. 1980-1984*. Madrid: Mondadori.
En línea:
https://elpais.com/diario/1981/04/29/opinion/357343203_850215.html.
Verificado: mayo 20 de 2021.
- García Márquez, Gabriel. (2000). *El amante inconcluso y otros textos de prensa*. Bogotá: Cambio.
- León, Juanita. (2005). *País de plomo. Crónicas de guerra*. Bogotá: Aguilar.
- Muñoz, Francisco de Paula (2002 [1874]). *El crimen de Aguacatal*. En Hoyos, Juan José. *Un pionero del reportaje. Francisco de Paula Muñoz y El crimen de Aguacatal*. Medellín: Hombre Nuevo Editores. pp. 179-523.
- Nieto, Patricia. (2012). *Los escogidos*. Medellín: Sílabo.

Villoro, Juan. (2006, enero 22). "Entre la literatura y el periodismo. La crónica, ornitorrinco de la prosa". En: *La Nación*. Buenos Aires.

En línea:

<https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa-nid773985/>. Verificado: mayo 20 de 2021.

Villoro, Juan. (2009). "Prólogo: el americano impaciente". En: Anderson, Jon Lee. *El dictador, los demonios y otras crónicas*. Bogotá: Anagrama. pp. 7-17.

Corpus

Álvarez, Juan Miguel. (2009, marzo). "El Remanso de Beltrán". En *El Malpensante* 95. Bogotá. pp. 60-73. No está en línea.

También publicado en:

(2010, marzo). *Revista Ganadores*. Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar 34 Años. Ed. #8. Bogotá. pp. 141-167.

Álvarez, Juan Miguel. (2011, diciembre). "Cocaine Cowboys". En *El Malpensante* 126. Bogotá. pp. 58-67.

En línea:

<https://elmalpensante.com/articulo/2242/cocaine-cowboys>

También publicado en: *Cosecha Roja*, de Argentina (marzo 14 de 2012)

<https://www.cosecharoja.org/cocaine-cowboys/>

Álvarez, Juan Miguel. (2014, diciembre). "Los positivos del cabo Mora". En *El Malpensante* 159. Bogotá. pp. 30-41. En línea:

<https://elmalpensante.com/articulo/3266/los-positivos-del-cabo-mora>

Álvarez, Juan Miguel. (2016, agosto). "Paulina busca a su hija". En *El Malpensante* 177. Bogotá. pp. 12-31.

En línea (solo la entradilla):

<https://elmalpensante.com/articulo/3574/paulina-busca-su-hija>

Álvarez, Juan Miguel. (2018, julio). "El veneno de los dragones". En *El Malpensante* 198. Bogotá. pp. 36-49.

En línea:

https://www.elmalpensante.com/articulo/4024/el_veneno_de_los_dragones

Álvarez, Juan Miguel. (2018, noviembre). “Lo que el abrazo abarca”. En *El Malpensante* 202. Bogotá. pp. 62-79.

En línea:

<https://elmalpensante.com/articulo/4094/lo-que-el-abrazo-abarca>

Álvarez, Juan Miguel. (2019, febrero). “Metal, viscoso animal”. En *El Malpensante* 204. Bogotá. pp. 60-73.

En línea:

<https://elmalpensante.com/articulo/4126/metal-viscoso-animal>

Álvarez, Juan Miguel. (2020, marzo). “Chava no vino a enamorarse”. En *El Malpensante* 216. Bogotá. pp. 36-57.

En línea:

<https://elmalpensante.com/articulo/4318/chava-no-vino-enamorarse>

En *Tierra de resistentes*, 22 de abril de 2020:

<https://tierraderesistentes.com/es/2020/04/22/choco-chava-no-vino-a-enamorarse/> (revisado: octubre 10 de 2023)

En *El Espectador*, 6 de mayo de 2020:

<https://www.elespectador.com/ambiente/chava-no-vino-a-enamorarse-la-historia-de-una-defensora-ambiental-del-choco-article-918151/>

Verificado: octubre 10 de 202e

Alzate, Camilo. (2020, diciembre). “La conjetura de Fayad”. En *El Malpensante* 225. Bogotá. pp. 66-71.

Anónimo. (2016, octubre). “Salud mental en medio del conflicto”. En *El Malpensante* 179. Bogotá. pp. 44-49.

Arias, Samuel Andrés. (2005, mayo 1° a junio 15). “Estar aquí queriendo estar allá”. En *El Malpensante* 62. pp. 76-93. No está en línea.

Arias, Samuel Andrés. (2006, septiembre 16 – octubre 31). “Así es muy difícil parir”. En *El Malpensante* 73. Bogotá. pp. 66-71.

Botero, Sandra. (2008, septiembre). “El benjamín”. En *El Malpensante* 90. Bogotá. pp. 22-31.

En línea (solo la entradilla y la primera ilustración):

<https://www.elmalpensante.com/articulo/229/el-benjamin>

También publicado en el blog *Periodismo narrativo en Latinoamérica*:
<https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2010/09/15/el-benjamin/>

Cirino, Adriano. (2019, mayo). “Sobre el cerro, a cielo abierto. Historia de un barrio popular y sus escaleras eléctricas”. En *El Malpensante* 207. Pp. 28-41.

Ganem Maloof, Karim. (2021, abril). “Cuánta selva necesita un hombre”. En *El Malpensante* 228. Bogotá. pp. 8-51.

González Bautista, Nadia Melissa. (2015, octubre). “Es que estábamos en guerra”. En *El Malpensante* 168. Bogotá. pp. 6-19.

Guardela Vásquez, Juan Carlos (2003, diciembre 16 - 2004, febrero 1°). “Un viaje a la indolencia”. En *El Malpensante* 51. Bogotá. pp. 16-27. No está en línea.

Hoyos, Juan José. (2003b, febrero 1°-marzo 15). “Un fin de semana con Pablo Escobar”. En *El Malpensante* 44. Bogotá. pp. 14-27.

En línea:
https://www.elmalpensante.com/articulo/1920/un_fin_de_semana_con_pablo_escobar

Hoyos, Juan José. (2016, diciembre). “Barrer la casa”. En *El Malpensante* 181. Bogotá. pp. 16-20.

Isaza, Julián. (2019, septiembre). “Lo insustituible”. En *El Malpensante* 211. Bogotá. pp. 80-91.

Kroenen, Stephan. (2020, septiembre). “Tours para migrantes”. En *El Malpensante* 222. Bogotá. pp. 52-67.

León, Juanita. (2004, septiembre 16 – octubre 31). “El cerco de Bogotá” y “Las traiciones de Segovia”. En *El Malpensante* 57. Bogotá. pp. 16-47. No está en línea.

Martínez Escallón, Margarita. (2005, noviembre 1° - diciembre 15). “Así filmamos *La Sierra*”. En *El Malpensante* 66. Bogotá. pp. 80-91.

Mora Meléndez, Fernando (2009, octubre). “El capo en la cámara”. En *El Malpensante* 102. Bogotá. pp. 22-27.

Navia, José. (2009, octubre) “La fuerza del ombligo”. En *El Malpensante* 102. Bogotá. pp. 50-61.

- Reyes, Yolanda y María Antonia García de la Torre. (2003, sept. 16-oct. 31). "Tiempos de paz (y guerra)". En *El Malpensante* 49. Bogotá. pp. 16-24.
- Romano de Sant'Anna, Affonso. (2012, abril). "Guerrilla, hombres y animales". En *El Malpensante* 129. Bogotá. pp. 62-63.
- Samper, Alexandra. (2013, julio). "El secuestro de la Chiva". En *El Malpensante* 143. Bogotá. pp. 12-74.
- Toro, Juan José. (2015, junio). "La pieza que falta". En *El Malpensante* 164. Bogotá. pp. 7-11.
- Villegas Botero, Adriana. (2018, agosto). "Galarza, el primer silenciado". En *El Malpensante* 199. Bogotá. pp. 12-21.
- Zamudio, Javier. (2020, octubre). "Violencia". En *El Malpensante* 223. Bogotá. pp. 76-78.

Material de *El Malpensante* distinto al corpus

- Arias, Samuel Andrés. (2007a, marzo 16-abril 30). "Fentanyl. Crónica de una adicción". En *El Malpensante* 77. Bogotá. pp. 52-61.
- Arias, Samuel Andrés. (2007b, mayo 1º-junio 16). "Autor, no protagonista". En *El Malpensante* 78. Bogotá. p. 14.
- Castaño, José Alejandro. (2010, diciembre–2011, enero). "Bolívar soy yo". En *El Malpensante* 115. Bogotá. pp. 78-90.
- Garton Ash, Timothy. (2002, diciembre 16-2003, enero 31). "La verdad es otro país". En *El Malpensante* 43. Bogotá. pp. 62-69.
- Hoyos, Andrés. (2003, noviembre 1º-diciembre 15). "La experiencia de *El Malpensante*". En *El Malpensante* 50. Bogotá. pp. 8-10.
- Hoyos, Andrés. (2009, febrero). "Relevos malpensantes". En *El Malpensante* 94B. Bogotá. pp. 12-15.
- Hoyos, Andrés. (2016, febrero). "Cambios malpensantes". En *El Malpensante* 171. Bogotá. p. 8.
- Jiménez, Camilo. (2008, noviembre). "Y el agua lejos". En *El Malpensante* 92. Bogotá. pp. 12-14.

- Jursich Durán, Mario. (2011, febrero). "El caso castaño: explicación a los lectores". En *El Malpensante* 116. Bogotá. pp. 10-13,
- Jursich Durán, Mario. (2013, junio). "El caso castaño: segunda explicación a los lectores". En *El Malpensante* 142. Bogotá. pp. 8-9,
- Kramer, Mark. (2001, agosto 1°-septiembre 15). "Reglas quebrantables para periodistas literarios". En *El Malpensante* 32. pp. 72-85. Bogotá. Trad. Mercedes Guhl y Mario Jursich Durán. En línea:
https://www.elmalpensante.com/articulo/2349/reglas_quebrantables_para_periodistas_literarios
- Lanchester, John. (2010, febrero). "De Dickens a Wall Street". En *El Malpensante* 105. Bogotá. pp. 54-57. Trad. Ángel Unfried.

Otras referencias

- Arendt, Hannah. (1996 [1967]). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Ediciones Península. Trad. Ana Poljak.
- Arendt, Hanna. (2013 [1963]). *Eichmann en Jerusalén*. Bogotá: Debolsillo. Trad. Carlos Ribalta.
- Arendt, Hannah. (2014 [1958]). *La condición humana*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana. Trad. Ramón Gil Novales.
- Canetti, Elías. (2013 [2005]). *Arrebatos verbales. Dramas, discursos y conversaciones. Obra completa 9*. Barcelona: Debolsillo. Trad. Juan José del Solar.
- Castaño, José Alejandro. (2013). "Mi defensa: José Alejandro Castaño". En Corporación Nuevo Arco Iris. Bogotá. en línea:
<https://www.arcoiris.com.co/2013/02/mi-defensa-jose-alejandro-castano/>
- Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. (2022). *Informe final: No matarás. Relato histórico del conflicto armado interno en Colombia*. En línea:
https://www.comisiondelaverdad.co/sites/default/files/descargables/2022-08/CEV_NARRATIVA%20HISTORICA_DIGITAL_2022.pdf

- Correa, Carlos Mario y Mejía, Marco Antonio. (2008). *Las llaves del periódico*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- García Márquez, Gabriel. (2002). *Vivir para contarla*. Bogotá: Norma.
- García Márquez, Gabriel. (2010). "Periodismo: el mejor oficio del mundo". En *Yo no vengo a decir un discurso*. Bogotá: Random House Mondadori. pp. 105-118.
- Grosch, Tatiana, editora. (2007). *El Espectador: 120 años*. Bogotá: Aguilar.
- Guzmán, Julio César. (2015). *Ya estás tejiendo la red. La historia de cómo se conectó Colombia a Internet y quiénes lo hicieron posible*. Bogotá: Intermedio Editores.
- Hincapié García, Alexander. (2018, sept.-dic.). "Responder al desprecio. Nietzsche y la literatura de temática homosexual en Colombia". En *Íkala*, vol 23, ed. 3. Medellín: Universidad de Antioquia, Escuela de Idiomas. pp. 451-467.
- Martin, Gerald. (2009). *Gabriel García Márquez. Una vida*. Bogotá: Random House Mondadori.
- Montero, Rosa. (2022 [2003]). *La loca de la casa*. Bogotá: Penguin Random House.
- Museo Nacional. (2023). *Tiempos de paz. Acuerdos en Colombia, 1902–1994*. En línea:
<https://www.museonacional.gov.co/sitio/tdepaz/paz1.html>
 Verificado: mayo 31 de 2023.
- Portuondo, José Luis. (1985 [1976]). "Prólogo". En Carpentier, Alejo. *Crónicas I y II*. La Habana: Letras Cubanas. pp. 7-17.
- Premio de Periodismo Simón Bolívar. (2020). Jurado. En línea:
[https://www.premiosimonbolivar.com/jurado.php?cod=1\\$\\$\\$-1\\$\\$\\$-qm4nNEHfJnYmtpVrwyYvNAXG3C6fwm&edicion=1\\$\\$\\$-1\\$\\$\\$-qm4nNEHfdmYaJm98wAU5wqK92yXG3C6fwm&ver=](https://www.premiosimonbolivar.com/jurado.php?cod=1$$$-1$$$-qm4nNEHfJnYmtpVrwyYvNAXG3C6fwm&edicion=1$$$-1$$$-qm4nNEHfdmYaJm98wAU5wqK92yXG3C6fwm&ver=)
- Salazar, Alonso. (2001). *La parábola de Pablo*. Bogotá: Planeta Colombia.
- Salazar, Diego. (2018). *No hemos entendido nada. Qué ocurre cuando dejamos el futuro de la prensa a merced de un algoritmo*. Lima: Debate.
- Trueba, Fernando. (2022 [1997]). *Diccionario de cine*. Medellín: Angosta Editores.
- Vargas Llosa, Mario (2010 [1984]). *Historia de Mayta*. México: Alfaguara.

Wilde, Óscar. (1986). "El crítico artista". En *Ensayos. Artículos*. Barcelona: Hyspamérica Ediciones. Trad. Julio Gómez de la Serna. pp. 13-100.