Datos del libro

Autor: Herrera, Earle

ISBN: 9789803901967

Generado con: QualityEbook v0.62

El reportaje, el ensayo DE un género a otro

Earle Herrera

Agencia Venezolana de Noticias

1a' edición: Equinoccio, editorial de la Universidad Simón Bolívar Caracas, 1983

2a. edición: El Dorado Ediciones. Caracas, 1991

© Earle Herrera, 2012

Agencia Venezolana de Noticias Rif: G-20009066-9 Depósito legal lf25220100701522 ISBN 978-980-390-196-7

Diseño y diagramación AVN

Foto de portada Verónica Canino

Corrección Lola Lli Albert

Impresión Imprenta Nacional

Impreso en la República Bolivariana de Venezuela

—

ASÍSTESE como a una descentralización de la inteligencia. Ha entrado a ser lo bello dominio de todos (...) El genio va pasando de individual a colectivo. El hombre pierde en beneficio de los hombres.

José Martí

En la lucha mis simpatías no fueron neutrales. Pero al relatar la historia de aquellos grandes días, me he esforzado por observar los acontecimientos con ojo de concienzudo analista, interesado en hacer constar la verdad.

John Reed

Yo sólo ofrezco modi res considerando posibles maneras nuevas de mirar las cosas.

José Ortega y Gasset

Introducción

PROPONERSE el estudio comparativo de dos géneros ubicados en campos distintos pero no distantes de la producción intelectual, conduce de inmediato a colocarse entre dos fuegos: el de los literatos y el de los periodistas *puros*, celosos guardianes de una presumida incontaminación creativa, por un lado, y profesional, por el otro, que la realidad se ha encargado de negar desde hace tiempo.

El reportaje es un género periodístico; el ensayo lo es literario, pero esa clasificación no es suficiente para negar los rasgos y elementos comunes de estas dos formas de expresión y comunicación que el hombre ha creado para estudiar y explicar el mundo que lo rodea. Existen diferencias entre uno y otro género pero también semejanzas, las cuales a veces llegan hasta tal punto, que resulta difícil trazar nítidamente la frontera que los separa.

La misma y nada nueva polémica entre literatura y periodismo es expresión y manifestación de las coincidencias de estas dos disciplinas. A nadie se le ocurriría detenerse a comparar el Teorema de Pitágoras con el *Reportaje al pie del*

patíbulo, de Julius Fucik o con el *Relato de un náufrago*, de Gabriel García Márquez. En cambio, estos dos libros, como muchos otros, tienen tanto de literatura como de periodismo, aunque no faltan quienes se atreven a encasillarlos en determinadas y bien delimitadas parcelas (o géneros).

Ya desde Aristóteles y Horacio se establecieron las características que distinguían y las fronteras que separaban las distintas formas de creación y manifestaciones literarias, llegando incluso Aristóteles, en su célebre *Poética*, a establecer jerarquías entre los mismos. El valioso aporte del sabio filósofo griego a los estudios literarios posteriores ni el más iconoclasta se atrevería a negarlo, pero mantener hoy la rigurosidad de sus preceptos es algo definitivamente ahistórico. Y sin embargo.

Hoy día, ni en literatura ni en periodismo existen géneros "químicamente" puros. Se trata de categorías convencionales y hasta necesarias para el estudio de las distintas formas en que el hombre capta y refleja la realidad, expresa su pensamiento, comunica su mundo imaginativo y manifiesta su capacidad creadora.

Entre literatura y periodismo hay vasos comunicantes, al igual que entre los distintos géneros de cada una de estas disciplinas. La evolución de las mismas ha dejado atrás muchas doctrinas y teorías y lo que ayer se tenía como regla hoy se ha convertido en excepción. Sólo algunos autores, atrincherados en una preceptiva esclerosada, se obstinan todavía en considerar al periodismo como un subgénero literario, a la tragedia como el género supremo y a la literatura como altar inmaculado de las bellas letras.

La fusión de algunos géneros, su interrelación, ha traído confusión, sobre todo para quienes, incapaces de distinguir matices, sólo ven lo blanco y lo negro, sin puntos intermedios. Tampoco se trata, por supuesto, de defender una anarquía o ensalada genérica. Toda producción literaria o periodística tiene una forma, una estructura y una coherencia propias pero no únicas, exclusivas y excluyentes de otras características de otros géneros. Puede darse y de hecho se da la interrelación, el uso y préstamo de ciertas técnicas, formas y recursos de un género a otro. Procedimiento éste que enriquece y no lo contrario. Y será el escritor —literato o periodista— quien decidirá en un momento o circunstancia determinados qué forma o género específico se adapta mejor a su necesidad expresiva, a su impulso creativo o al mensaje que quiera comunicar.

A lo largo de este trabajo nos pasearemos más detenidamente por este panorama. Nuestras lecturas de reportajes y ensayos, así como de teoría literaria y periodística, han motivado la inquietud y el interés por estudiar comparativamente estos dos géneros, sus semejanzas y diferencias y sus perspectivas en el periódico y el libro. Partiremos, por supuesto, de un marco teórico general donde enfocaremos, sin pretensiones de agotar el tema, el problema de literatura y periodismo. Para aproximarnos más a nuestro objeto de estudio, antes nos detendremos en el tema, de suyo polémico, de los géneros literarios y periodísticos, sus orígenes y evolución.

Seguidamente y por separado, se estudiarán el reportaje y el ensayo, la evolución histórica y las características propias de cada uno. Finalmente, vendrá un enfoque comparativo con el fin de establecer las semejanzas y diferencia entre ambas formas de expresión y comunicación del quehacer intelectual, designadas por muchos autores, debido a las características de la sociedad actual, como los géneros del hombre de hoy. Y de mañana.

Periodismo y literatura

ES ya un lugar común oír hablar del común lugar de origen de la literatura y el periodismo y de sus vinculaciones a través de los tiempos. En el principio fue el verbo y la expresión oral sirvió no sólo para cantar, sino también para contar y para ambas cosas a la vez. Cantar como una manifestación espiritual y contar como una necesidad de comunicar, de dar a conocer. Cantar y contar en perfecta comunión llenaron largos períodos de la historia de la cultura, a través de lo que posteriormente se denominó literatura oral. En su estudio sobre *La Araucana* de Alonso de Ercilla, don Andrés Bello recuerda aquellas primeras formas de comunicación:

Mientras no se conocieron las letras, o no era de uso general la escritura, el depósito de todos los conocimientos estaba confiado a la poesía. Historia, genealogías, leyes, tradiciones religiosas, avisos morales, todo se consignaba en cláusulas métricas, que, encadenando palabras, fijaban las ideas, y las hacían más fáciles de retener y comunicar. La primera historia fue en verso. Se cantaron las hazañas heroicas, las expediciones de guerras, y todos lo grandes acontecimientos, no para entretener la imaginación de los oyentes, desfigurando la verdad de los hechos con ingeniosas ficciones, comomás adelante se hizo, sino con el mismo

objeto que se propusierondespués los historiadores y los cronistas .1

La poesía oral era pues vehículo de conocimiento y de comunicación, digno y común antecedente de la literatura y el periodismo. El que hoy día se continúe discutiendo acerca de las relaciones y jerarquía, las semejanzas y diferencias entre ambas disciplinas evidencia que las fronteras siguen tocándose, interpenetrándose, a veces confundiéndose, para dolor de cabeza de los guardianes de cierta preceptiva. La discusión, por lo demás, es necesaria y útil y la misma no se puede despachar mediante la ubicación en extremismos profesionales o artísticos, señalando o bien que son dos cosas totalmente distintas o, por vía contraria, que son iguales. Las posiciones eclécticas, sin argumentación y análisis, resultan igualmente estériles y demuestran, por lo menos, comodidad y pereza mental.

No se pretende aquí hacer la historia del periodismo y la literatura para desembocar en lo que los separa o une. Pero al intentar el estudio de dos géneros —el reportaje y el ensayo— a los cuales se les ubica en cada una de estas áreas, necesariamente hay que referirse a ese marco general en que están inscritos. Quienes se han movido en uno y otro terreno, saben cómo el arte se nutre del oficio y viceversa.

ARTE Y OFICIO

¿QUÉ es eso de arte y oficio? Si nos atenemos a las clasificaciones tajantes, la literatura sería arte y el periodismo oficio. El diccionario define *arte*, como "método, conjunto de reglas para hacer bien una cosa". Otra acepción es: "obra humana que expresa simbólicamente, mediante diferentes materias, un aspecto de la realidad entendida estéticamente". E igualmente explica: "Frente a la ciencia, como conocimiento verificable, racional y práctico, a través de la técnica, el arte constituye un orden gratuito que busca la distracción y el goce estético". En cuanto a oficio, lo define como" ocupación habitual" y remite a "V. Profesión", es decir, a su sinónimo.

Bien, el *Pequeño Larousse Ilustrado* no ilustra mucho en este sentido pero tiende una tabla para pisar, aunque no muy firme. Tanto el periodismo como la literatura se rigen por un conjunto de reglas y métodos "para hacer bien una cosa". Si oficio es ocupación habitual, igualmente lo son una y otra disciplina, pues el

verdadero poeta, al igual que el periodista, se ocupa habitualmente de lo suyo. Como el diccionario remite oficio a profesión, se entiende que se trata de algo remunerado. Aquí la discusión podría irse por otro camino e incluso, hasta caer en lo anecdótico. Hay grandes novelistas que viven de su obra creativa, así como en otros tiempos tanto literatos como periodistas fueron unos "muertos de hambre". Pero entendemos la palabra oficio en una forma más digna —lo que no quiere decir que cobrar sea indigno— digamos, menos utilitaria, como algo que se hace habitualmente. Pues bien, el gran escritor italiano Cesare Pavese escribió un libro, titulado precisamente *Oficio de poeta*2, cuya lectura ilustraría mucho a quienes siguen creyendo que el arte literario es pura inspiración y placer. La creación es talento e imaginación pero también trabajo y oficio.

En lo que se refiere a que el "arte constituye un orden gratuito que busca la distracción y el goce estético", no cabe más que preguntarse, para poner un solo ejemplo, si el *Guernica* de Picasso es gratuito y si lo que busca es la distracción y el goce estético solamente.

Caigamos en otra acepción de arte: "obra humana que expresa simbólicamente, mediante diferentes materias, un aspecto de la realidad entendida estéticamente". Símbolos, metáforas, imágenes y demás recursos literarios no han sido desterrados del periodismo, excepto por ciertos almidonados manuales y sus añejos esquemas.

Y en cuanto a entender estéticamente la realidad o un aspecto de ella, el periodismo está lleno de brillantes páginas que constituyen verdaderos aciertos literarios.

"No comprendo por qué, en periódicos, en producciones de tipo muy masivo, muy'popular', no se podría encontrar *texto*, bajo ciertas condiciones. Hay que buscarlos"[3]. Quien hace este planteamiento, para asombro de muchos, es el polémico crítico Roland Barthes, en un libro de varios autores titulado, sugestivamente, *Escribir... ¿Por qué? ¿Para quién?* Subrayamos la palabra *texto* porque aquí tiene una connotación muy particular. No se trata de cualquier escritura, sino de aquella estéticamente concebida y realizada, que produce un placer en el lector, que posee valores literarios, artísticos, donde quien escribe tiene plena conciencia del lenguaje que emplea. Y un crítico tan exigente como Barthes, no descarta que tales *textos* se encuentren en los periódicos.

El periodismo es arte y oficio. No es lo mismo, no se siente lo mismo

al escribir un reportaje, un artículo o una crónica que al ajustar la pieza de un motor o pegarle la suela a un zapato. Para el periodista, así le paguen por ello, su producción es y seguirá siendo su obra, en ella ha quedado algo de él indeleblemente. No todos los reportajes son iguales como, por ejemplo, todos los zapatos N° 36 hechos por distintos zapateros con un mismo molde. Ese arte puede ser menor en unos y superior y hasta virtuoso en otros. Igualmente, a quienes se guíen por moldes rígidos y esquemas prefijados, la palabra arte les quedaría grande. Pero esto es válido tanto en el periodismo como en la literatura porque hasta los poetas pueden burocratizarse, tal cual lo asienta Alejo Carpentier en una dura crítica a los surrealistas:

...a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance —expresa Carpentier— los taumaturgos se hacen burócratas. Invocado por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniquíes de costureras, de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en paraguas o langostas o máquinas de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas. Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse códigos de memoria[4].

Y esa pobreza imaginativa es también fatal en el periodismo y son las fórmulas y esquemas impuestos como patrones inapelables los que han colocado una camisa de fuerza a esta disciplina como posibilidad de expresión artística.

Para Azorín, el gran escritor español, el periodismo es un arte, como lo sostiene en su libro *El artista y el estilo*[5]. Nadie discute ya que es un oficio, no sólo en cuanto a profesión (que lo es), sino también en el alto sentido que le asigna a esta palabra Cesare Pavese en su libro ya citado.

EL HERMANO MENOR CRECIÓ

DURANTE mucho tiempo se consideró al periodismo como hermano menor de la literatura, como un subgénero de ésta. Lo de "sub" significaba algo así como sin forma definida, sin perfil propio, tributario de un ente superior al cual debía su existencia. Para los escritores se trataba de un arte menor; a ellos pertenecía el monopolio de la palabra. Pero el hermano menor creció y echó a nadar por sus propios pasos. José Acosta Montoro señala que

durante tres siglos la literatura ha dominado el periodismo, salvo en aquellos países donde hombres de empresa fueron descubriendo una forma adecuada al medio de expresión, mediante la cual se conquistaban más fácilmente los mercados. Es el caso de los Dana, Hearst y Pulitzer en Estados Unidos; Girardin, en Francia, y los Walter, en Inglaterra. El escritor era el dueño de la palabra y de su expresión escrita. Pero cuando, a partir de la Revolución Francesa y de la Independencia americana, la palabra pasó al pueblo, los medios de comunicación se vieron forzados a admitir la llegada de quienes, sin ser escritores, sabían comunicarse con los demás de modo adecuado y siempre proporcionando a sus semejantes el alimento informativo que pedían6.

La evolución del periodismo se inserta y es producto de las transformaciones del ser y la conciencia sociales. Desde las primeras manifestaciones periodísticas (hojas sueltas) hasta el periodismo doctrinario de los siglos XVII y XVIII; desde la popularización e industrialización de la prensa a partir de la tercera década del siglo XIX hasta el Nuevo Periodismo del XX, cada cambio, cada transformación en la estructura económica, política y social, ha generado un tipo de periodismo y se ha visto expresado en y por él. Esa evolución, con sus altibajos, fue creando el perfil propio del periodismo como una disciplina independiente aunque no extraña de la literatura. Ya no eran los escritores los mismos que llenaban los periódicos con sus artículos y ensayos. La figura del periodista apareció en el escenario y tomó las riendas de lo que iba a convertir en su profesión y oficio. También en su arte.

Los literatos más recalcitrantes —y algunos no tanto, pero sí celosos y puristas— pusieron el grito en el cielo de las letras ante el sólo hecho de pensar que personas no doctas ni dotadas en el uso del idioma, iban a tomar la palabra para realizar un tipo de literatura. El periodismo, entonces, cayó en desgracia para ellos, se "prostituyó" y los periodistas de oficio, que por lo demás no pretendían ni pedían pase, fueron desterrados, sin haber entrado, de la República de las letras por los "nuevos platones".

LECTURA DE CARGOS

AÑOS más tarde —acaso por el principio físico y también psíquico de acción y reacción— la imposición de cargos fue contra los literatos, por su paulatino divorcio de la "realidad real". Los acusados asumieron el rol de acusadores,

haciendo suya la táctica de que la mejor defensa es el ataque. Ya nos ocuparemos de este otro juicio cuando entremos en las agitadas aguas del Nuevo Periodismo. Por ahora, quienes están sentados en el banquillo son los periodistas. Los fiscales tienen la palabra.:

En el nutrido capítulo de cargos contra el periodismo [escribe el profesor Humberto Cuenca] el aniquilamiento literario y la muerte gradual del escritor, son sus más persistentes acusaciones. Se dice que la necesidad de escribir diariamente, haya o no actitud espiritual, mecaniza el estilo, empobrece la expresión y hace baldío el pensamiento7.

Para que suceda "aniquilamiento literario y muerte gradual del escritor", es condición primera que exista ese escritor. La historia está llena de nombres de literatos que ejercieron el periodismo. Humberto Cuenca pone como ejemplos para desmentir la aseveración anterior a Poe y Whitman. Palabras mayores. No creemos que haya nadie que se atreve a negar que esos *muertos*, literariamente, "gozan de buena salud". Para no hacer una larga lista, basta con citar algunos escritores latinoamericanos contemporáneos: Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez, Eduardo Galeano, Miguel Otero Silva, Mario Benedetti, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante y tantos otros, han compartido su vida entre la literatura y el periodismo sin resquebrajamiento de su salud literaria.

Peligro de muerte literaria no sólo por el ejercicio del periodismo, sino por su contacto con cualquier otra actividad de la vida, sí corren aquellos escritores que, por hipocondría, se han aislado en su torre de marfil, a la cual renunció un buen día Rubén Darío en sus *Cantos de vida y esperanza* sin que menguara su alta poesía.

Vida, esto y no muerte es el periodismo. Alejo Carpentier lo corrobora al expresar lo que puede aprender un escritor mediante este oficio:

El periodismo [apunta el autor de El siglo de las luces] es una magnífica escuela de vida real, de contacto con el exterior. Yo llevo, unas veces en temporadas seguidas, otras veces esporádicas, unas veces de Jefe de Redacción, otras veces de simple columnista o colaborador, yo he cumplido 50 años de periodismo, y con ese motivo, los obreros tipográficos de Cuba me impusieron recientemente una medalla que me honra altamente, así como también la Asociación de Periodistas de Cuba. Yo creo que el periodismo es una magnífica escuela de vida, es una magnífica manera de estar en contacto con el suceso diario, con lo que ocurre, con la historia contemporánea, y sin esos contactos no creo que pueda hacerse en este siglo novela válida ni duradera[8].

Cincuenta años de periodismo no hicieron mella en el arte literario de don Alejo Carpentier. Hasta el último momento de su vida física estuvo escribiendo novelas y enviando artículos a la prensa. Poco tiempo antes de su muerte fue distinguido con el más alto galardón de las letras hispanoamericanas: el *Premio Cervantes.*

Pero continuemos con la lectura de cargos contra el periodismo. El prontuario es amplio. El profesor Cuenca repasa el expediente:

La censura y la burla literaria contra el periodismo se impusieron al nacer los primeros periódicos con carácter público. Desde la época de las luces, los enciclopedistas calificaron el periodismo de obra efímera, arte inferior, recursos de ignorantes y cayó sobre él aquel juicio peyorativo, pesado como una lápida, que tal vez se inicia con la frase de Voltaire, aplicada a los gacetilleros de su tiempo: "¡Canallas de la literatura!". Rousseau dijo que los periódicos brillaban en la *toilette* durante la mañana y morían en la tarde en el guardarropa. Lacordaire lo consideraba negocio inicuo, a pesar de que más tarde fue ferviente periodista. El propio Balmes, sacerdote, dogmático y polemista, tuvo a veces algunas frases despectivas, a pesar de que su labor llena casi toda la obra periodística española durante la primera mitad del siglo pasado. En una conocida monografía sobre la prensa, Balzac considera al director del periódico como 'propietario, tendero y especulador'. Pereda satirizó el periodismo en aquellos artículos denominados *Los Zánganos de la Prensa* en los que dijo que ser periodista significaba tener audacia, un par de tijeras y un frasco de goma...[9].

Y todavía falta. Las críticas llueven indistintamente sobre el periodismo y los periodistas, sobre la profesión y sus ejecutantes. Esta disciplina envilecería la prosa, rebajaría el idioma, propagaría el mal gusto. En cuanto al periodista, los cargos van desde el "servilismo" de sus plumas hasta la ignorancia, pasando por toda una gama de acusaciones que resultaría ocioso enumerar. Un escritor de la talla de Jorge Luis Borges, en un corto párrafo del prólogo que le hace a una conversación que sostuvo con la escritora María Esther Vázquez y recogida por ésta como libro, logra sintetizar hábilmente la supuesta vacuidad de un género periodístico —el reportaje— así como la hipocresía —siempre según Borges— intencionalidad e ignorancia de sus realizadores (periodistas). Borges califica de reportaje lo que nosotros definimos como entrevista, pero leamos lo que expresa:

El reportaje es uno de los géneros más reprochables y populares de que adolecen nuestras letras. Finge ser una conversación, pero se identifica

peligrosamente con el interrogatorio fiscal, con el catecismo y con los exámenes de ciertos profesores inhábiles que, en vez de dejar hablar al alumno, lo interrumpen descortésmente con nimiedades bibliográficas y exigencias de fechas. La rutina de preguntas y respuestas obliga a su víctima a simular que es Heine o Wilde o Bernard Shaw, empresa que suele acometer con escasa fortuna. El interrogador descarga preguntas que sugieren y casi imponen respuestas determinadas. Le duele, además, ser el que interroga y no el que dictamina e intercala sus propias aversiones y preferencias generalmente superfluas[10].

Según Borges, el periodista sería además un resentido, picado de complejo de inferioridad, no conforme ni siquiera con su profesión, pues "le duele, además, ser el que interroga y no el que dictamina e intercala sus propias aversiones y preferencias generalmente superfluas": vacuas.

EL ANTROPOIDE Y EL HOMBRE

LA polémica es vieja. Con la profesionalización del periodismo, su entrada como carrera en las aulas universitarias, su perfiladora como disciplina autónoma, las respuestas de los periodistas no se hicieron esperar. Si los literatos cayeron en generalizaciones en sus críticas y sátiras, algo parecido sucedió del lado opuesto. Los literatos estarían divorciados de la realidad, en las nebulosas, ajenos al mundo cotidiano, encerrados en su torre de marfil y creyéndose el ombligo del mundo. Sus obras estarían destinadas a la evasión y a crear mundos imaginarios, extraños por completo a la vida real. Su problema era la forma, no el contenido. Ponían énfasis no en lo que escribían, sino en cómo lo escribían. De esta manera, su arte devenía gratuito y terminaba por morderse la cola como una serpiente.

Llevada a estos extremos, la polémica a nada conduciría y no beneficiaría ni al periodismo ni a la literatura. El español Manuel Bueno la resume, con marcada ironía, en estos términos:

Hay, sin duda, entre el periodista y el literato los mismos vínculos de consanguinidad que unen, según Linneo y Huxley, el gran antropoide con el hombre. Lo que no me atrevo a sostener, por la fragilidad de mi experiencia sobre la materia, es el orden de categorías. Sin embargo, el arranque de un tronco familiar común es evidente. No importa que el periodista y el literato se hostilicen en la vida,

con una malevolencia que no ha puesto nunca el primate de la selva en sus desacuerdos con el primate urbano. Ese sentimiento de aversión hipócrita es una prueba más de la identidad del origen. En las redacciones de los periódicos, cuando asoma un escritor con ideas, un poco culto y dotado de cierta pulcritud de léxico, suele decirse de él con una reticencia desdeñosa: es un literato. Luego, andando el tiempo, cuando aquel escritor ha contraído cierta anquilosis mental que le cohibe para ver el espectáculo vario del universo, cuando su pensamiento tropieza espontáneamente con el tópico y la frase hecha, y avillana de todo el estilo con la descripción sistemática de la estepa y los sucesos pedestres que ocurren en nuestra sociedad, entonces acabamos por decir de él: "es un periodista"11.

El paralelo de Bueno no resulta nada gracioso para los periodistas, sobre todo porque la "anquilosis mental" encuentra en el periodismo la más eficaz vacuna, profesión ésta sólo recomendable para mentes ágiles, despiertas y lúcidas. Pero las mutuas acusaciones no son más que generalidades, fruto de estereotipos, muros mentales que no dejan ver la verdad.

PUNTOS DE CONTACTO

LOS vasos comunicantes entre periodismo y literatura son innegables. No sólo porque grandes nombres de la literatura hayan ejercido el periodismo y viceversa, ni porque haya personas que, sin ser maestros de las letras, se muevan en uno y otro terreno. Los puntos de contacto mucho más lejos de lo que muchos piensan. En primer lugar está un instrumento de trabajo común: el lenguaje, lo cual se ha repetido una y mil veces. Tenemos también el uso de los mismos medios de difusión. Hasta cierto tiempo, la obra del escritor estaba destinada al libro y la del periodista al periódico. Lo perdurable y lo efímero. Pero no toda obra literaria es perdurable, como no todo escrito periodístico es efímero. El periódico es una importante e imprescindible fuente documental de la historia de los pueblos. Por lo demás, con la evolución de formas periodísticas como la entrevista y el reportaje, consideradas verdaderos géneros literarios por autores como José Acosta Montoro, entre otros, éstos han trascendido el espacio del periódico para ganar el del libro. Es común que hoy se hable de reportajes novelados y que en la escritura de libros se empleen técnicas propias del periodismo. Sirven de ejemplos las obras de Oriana Fallaci en cuanto a entrevistas y de Normas Mailer en cuanto a reportajes.

Asimismo, por vía contraria, muchos literatos han publicado su obra primero a través de los periódicos, la cual luego se transformará en libros, con unidad temática y estilística.

Los recursos literarios han enriquecido la labor periodística, así como técnicas de ésta han hecho su aporte a la literatura. Y no sólo en el plano del lenguaje y de la escritura, sino también en aspectos que podríamos considerar de apoyo para enriquecer una obra de una u otra disciplina. Así como el periodista va al libro (novela, ensayo, etc.) para documentar una entrevista, un artículo o un reportaje; para darle mayor solidez a sus planteamientos, igualmente el creador literario se puede valer de géneros y técnicas periodísticas para darle variedad o mayor fuerza a su producción creativa. El ejemplo de noticias reproducidas textualmente en novelas o la parodia de las mismas, incluso con los caracteres tipográficos del periódico, lo encontramos en obras que van desde el *Ulises* de James Joyce hasta *Rayuela* de Julio Cortázar. Es como una parte del periódico inserta en libro, lo cual le da mayor autenticidad a lo que el escritor se propone.

Por otra parte, la evolución del periodismo no ha sido sólo en el plano del lenguaje. Para romper con la monotonía de esa superficie plana que es la página del diario, el diseño y la diagramación han jugado un papel muy importante y las innovaciones se suceden cada día. Aunque muchos lo desdeñen, el juego artístico en el reducido espacio de una página, crea nuevas sensaciones y estímulos en el lector. Estas técnicas extraliterarias también han sido usadas por muchos escritores para romper, si se quiere, con la linealidad de la escritura y hacer del contenido (texto) y el continente (página del libro) una unidad orgánica. Ese juego con el espacio ya lo adelantaba el poeta francés Guillaume Apollinaire desde sus célebres *Caligramas*. No faltarán quienes piensen que éstos son caprichos de escritores o simples y juegos tipográficos, no obstante, sin entrar en detalles de teorías de la imagen y de la percepción visual, basta con tomar una página de periódico llena de texto en toda su extensión y otra bien diseñada, para ver si es igual no sólo la lectura, sino incluso la captación del mensaje.

Tal relación entre la página y el texto, de tanta significación en el periodismo impreso y de allí los estudios morfológicos de la prensa, ha sido advertida en su total importancia por los escritores y la tienen muy en cuenta en su quehacer literario. Sobre este particular, el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz observa:

El cambio afecta a la página y a la estructura. El periodismo, la publicidad, el

cine y otros medios de reproducción visual han transformado la escritura, que había sido casi totalmente estereotipada por la tipografía. Tal como lo había previsto Mallarmé y gracias sobre todo a Apollinaire, que comprendió admirablemente —aun en sus extravíos— la dirección de la época, la poesía moderna ha hecho suyos estos procedimientos. La página, que no es sino la representación del espacio real en donde se despliega la palabra, se convierte en una extensión animada, en perpetua comunicación con el ritmo del poema. Más que contener a la escritura se diría que ella misma tiende a ser escritura. Por su parte la tipografía aspira a una suerte de orden musical, no en el sentido de música escrita, sino de correspondencia visual con el movimiento del poema y las uniones y separaciones de la imagen (...) Entre la página y la escritura se establece una relación, nueva en Occidente y tradicional en las poesías del Extremo Oriente y en la arábiga, que consiste en su mutua interpretación. El espacio se vuelve escritura; los espacios en blanco (que representan al silencio, y tal vez por eso mismo), dicen algo que no dicen los signos12.

Como hemos visto, la relación periodismo-literatura no se da sólo por el instrumento del lenguaje, por los medios de difusión que utilizan (periódico, revista, libro); por el uso y combinación de recursos literarios y periodísticos en una y otra disciplina, sino también por las técnicas de disposición de los textos en las páginas, cuya finalidad no es solamente estética, de presentación, sino incluso de significación, como se infiere del lúcido planteamiento de Octavio Paz.

ORIGEN/DESTINO

Si el origen es común, el destino no lo es menos en el caso de estas dos disciplinas. La inminencia del peligro tiene la virtud —si se nos permite la expresión— de solidarizar incluso a los adversarios, aunque después que aquél pase retornen al antagonismo más encarnizado. Pero mientras el enemigo común constituya una amenaza para ambos, la prudencia aconseja una tregua y hasta la unidad de fuerzas si quieren subsistir. Algo parecido pasa con la literatura y el periodismo, con el periódico y el libro, amenazados de "muerte" por nuevos medios de comunicación cuyo poder y alcances resultan casi imponderables.

De la cultura del libro y del periódico se ha pasado a una cultura audiovisual, de imagen y sonido, eminentemente sensorial, la cual parece ajustarse más al ritmo y al vértigo de la sociedad contemporánea. Muchos autores fungiendo de sacerdotes ya han oficiado los funerales del libro o en forma más totalizadora, de la palabra escrita, de la escritura. La imagen, el sonido, la simultaneidad e instantaneidad de los medios radioeléctricos son atributos contra los cuales no puede competir la escritura. Lo intentó cierto periodismo impreso mediante lo que Humberto Cuenca denominó "el estilo autopista", pero con ello no hizo más que patentizar sus propias deficiencias, poniendo en evidencia, de paso, la falta de visión de los propugnadores de ese tipo de periodismo, al pretender competir en el terreno propio de los nuevos medios.

Al referirse a la decadencia de la literatura y a la crisis del libro, el escritor Juan Liscano ha planteado el problema en términos pocos más que desalentadores:

El libro, la literatura, la escritura, la lectura parecen perder su prestigio secular ante el formidable desarrollo del lenguaje visual y oído, perfeccionado sin cesar por la cinematografía, la televisión y los crecientes procedimientos del llamado *arte psicodélico* que persigue una comunicación y una expresión liberada de la escritura y de lo discursivo, de lo conceptual y de la historia. El conocimiento sensorial, adquirido por medio de imágenes y sonidos, suplanta el conocimiento intelectual que proporciona la escritura. Del hombre que lee —ente aislado y encerrado en la operación mental solitaria de aprehender el mundo y la conducta de sus semejantes por medio de lo escrito— se llega hoy a la masa que ve y oye, en una acción de participación ecuménica. De los conceptos intelectivos y del análisis de los sentimientos y de las reacciones psíquicas formuladas fuera del lector, dispuestos en el libro que éste lee, expresados por las asociaciones y combinaciones de palabras en un prodigioso despliegue de artesanía escritural, se pasó a los efectos lumínicos y sonoros capaces de suscitar emociones intensas, de identificar a las personas en un solo ente colectivo de mil ojos y mil oídos13.

El medio es el mensaje, ya había proclamado Marshall McLuhan. La palabra escrita parecía destinada, en consecuencia, a quedar como una herramienta auxiliar y, con el tiempo, a desaparecer. El libro y el periódico, en este orden de ideas apocalípticas, serían en el futuro venerables piezas de arqueología. Y la palabra *futuro* hay que pronunciarla rápido para que no caduque antes de terminar de enunciarla.

Pero he aquí que al arte psicodélico ya casi nadie lo recuerda. El lenguaje alucinante de imágenes, sonidos, explosiones lumínicas llegó un momento en que saturó los sentidos. El frenesí trajo el cansancio y los medios que quisieron eliminar el lenguaje conceptual y reducir el intelecto al "imperio de los sentidos", no pudieron suprimir la historia, la lucha de clases ni las ideologías, cuyo fin también se proclamó, lo que no quiere decir que sus efectos no hayan sido y sean aún tremendos. Ni la integración llegó al extremo de cosificar al hombre y uniformar a toda la sociedad, ni tampoco devino el apocalipsis. La lucha social está más allá de los medios e incluye el dominio de éstos para ponerlos al servicio del hombre y de los pueblos.

Lo nuevo siempre ha sido convertido en una amenaza. Así, la fotografía acabaría con la pintura; la radio con el periódico, la televisión con la radio. No ha sucedido nada de esto. Sin embargo, los nuevos medios sí le plantean retos y problemas a los preexistentes. El periodismo tuvo que buscar nuevas formas y métodos cuando la radio le quitó el monopolio de la rapidez de la noticia. No murió el periodismo impreso, sino una vieja forma de hacer periodismo. Y es lógico pensar que los avances tecnológicos que cada día imprimen más alcance, poder y novedad a los medios radioeléctricos, le plantearán nuevos problemas a toda forma de comunicación a través de la escritura. Estos medios y sus innovaciones pueden enriquecer en vez de extinguir las posibilidades de la palabra escrita. Habrá literatos que se refugien en la literatura pura, en ese tipo de literatura que dice escribirse a sí misma, especie de suicidio, pero, para utilizar una metáfora de Liscano, clavarse al aguijón como el escorpión acosado por el fuego, no extingue el fuego, apenas evita sentirlo. La autoeliminación no es más que un testimonio de impotencia. Y la impotencia es estéril. Desaparecerá entonces una forma de hacer literatura y periodismo, pero no la literatura ni el periodismo, aunque el libro y el periódico tomen formas distintas, acaso hoy día inimaginables para nosotros. En todo caso, el destino de la palabra escrita será el destino de la literatura y el periodismo impreso, aunque los puristas de una y otras disciplinas se empeñen en separarlos.

LA JERARQUÍA ROTA

ES inútil, a estas alturas, seguir pretendiendo hacer un corte vertical y tajante entre periodismo y literatura. Si hubo un origen común, los senderos se han

bifurcado pero, en más de una oportunidad, se han vuelto y se vuelven a encontrar. Es ocioso asimismo pretender establecer un orden jerárquico entre uno y otra, pues cada uno tiene su perfil propio, sus formas de expresión y manifestación, sus leyes particulares. El periodismo ya no es un subgénero de... Es una disciplina autónoma como lo es la literatura, no de mayor pero tampoco de menor jerarquía. Alexis Márquez Rodríguez resume la cuestión en estos términos:

En todo caso —y esto es lo fundamental— periodismo y literatura son *actividades autónomas jerárquicamente iguales*. Hoy día no tiene sentido la pretensión, que en el pasado animó encendidas polémicas, de que la literatura esté por encima del periodismo, o de que éste sea hermano menor o pariente pobre de aquella. Cada uno cumple fines distintos, y actúa dentro de una esfera de acción propia. Producto ambos del intelecto, no existe
entre ellos diferencia jerárquica. Cada uno posee su dignidad.14

Para llegar al punto concreto de nuestro estudio, hemos seguido la vía de lo general a lo particular. Puestos en esta parte los puntos sobre las "ies" de periodismo y literatura, antes de entrar al estudio del reportaje y el ensayo, procede detenerse primero en otro aspecto igualmente polémico: los géneros, tanto literarios como periodísticos.

Géneros, genéricos y genólogos

"**P**OCOS conceptos de crítica literaria son tan 'literarios' como el concepto de géneros", apunta acertadamente Paul Hernardi en su *Teoría de los géneros literarios*, para luego llamar la atención sobre cómo "obras de un mismo autor, y aquellas escritas en un mismo lenguaje o en el mismo período, conforman grupos distintos"15.

La división, clasificación y caracterización de las obras literarias viene desde Platón, Aristóteles, Horacio. A todo lo largo de la historia, las teorías se han venido sucediendo y seguramente la polémica no concluirá con el siglo XX, lo cual es un buen síntoma. Su continuación es expresión del nacimiento de nuevas formas literarias, la combinación entre ellas para dar origen a otras y la supervivencia misma de la literatura, cuya muerte se viene anunciando desde hace algún tiempo ante el auge espectacular de nuevos medios de comunicación colectiva.

Asombra tomar hoy día algunos manuales y libros de literatura y encontrarse con divisiones genéricas que corresponden a períodos superados. Su estudio en el marco de la historia de la cultura es aceptable, pero pretender analizar la creación intelectual actual con los parámetros rígidos de otras épocas es signo de una lastimosa atrofia mental. Las formas expresivas en general y las literarias en particular, evolucionan y cambian y el estudioso de hoy debe estar atento a esas transformaciones a la hora de esbozar sus teorías.

Esta es una lección aristotélica asentada en la *época* del filósofo griego, quien al establecer las diferencias entre los distintos géneros y explicar sus técnicas, reconoce la existencia de otras obras que no entran en las clasificaciones por él analizadas. En la traducción del profesor Juan David García Bacca, podemos leerlo y constatarlo:

Empero al arte que emplea tan sólo palabras, o desnudas o en métrica —mezclando métricas diferentes o de un solo tipo— le sucede no haber obtenido hasta el día de hoy nombre peculiar, porque, en efecto, no disponemos de nombre alguno común para designar las producciones de Soffrón y de Xenarco, los diálogos socráticos y lo que, sirviéndose de trímetros —de métrica elegíaca o de cualquier otro tipo—, reproduzca, imitándolo, algún poeta[16].

Lo importante, no obstante, es que desde remotas épocas notamos la preocupación por caracterizar y distinguir las distintas formas expresivas de la imaginación y el pensamiento. A estas formas se les ha denominado categorías o géneros, palabra esta última que ha encendido largas polémicas por la connotación terminante, rígida, casi inapelable que le han dado muchos autores al concepto de géneros, llegando a considerarlos como moldes inalterables, cotos cerrados, rígidas instituciones.

En otras esferas del quehacer del hombre —la biología, por ejemplo— la palabra género ha corrido con mejor suerte y ha sido menos zarandeada pero, como todo lo que cae en el terreno del arte y la creación intelectual, en este plano no sólo su propiedad ha sido cuestionada, sino incluso lo que define: los géneros no existen, se ha dicho.

Esta controversia, que ha dado origen a una disciplina denominada por Philipe Van Tieghen "genología"[17], ya era objeto de la observación crítica de don Andrés Bello, quien se refirió a las posiciones inflexibles y extremas, respectivamente, que frente a la misma asumían el clasicismo y el romanticismo:

En literatura los clásicos y románticos tienen cierta semejanza con lo que son en la política los legitimistas y los liberales. Mientras que para los primeros es inapelable la autoridad de las doctrinas y prácticas que llevan el sello de la antigüedad, y el dar un paso fuera de aquellos trillados senderos es rebelarse contra los sanos principios, los segundos, en su conato a emancipar el ingenio de trabas inútiles, y por lo mismo perniciosas, confunden a veces la libertad con la más desenfrenada licencia[18].

Y en cuanto al asunto que nos ocupa, el de los géneros, el insigne humanista observa:

La escuela clásica divide y separa los géneros con el mismo cuidado que la secta legitimista las varias jerarquías sociales; la gravedad aristocrática de su tragedia y su oda no consiente el más ligero roce de lo plebeyo, familiar o doméstico. La escuela romántica, por el contrario, hace gala de acercar y confundir las condiciones; lo cómico y lo trágico se tocan, o más bien, se penetran íntimamente en sus heterogéneos dramas; el interés de los espectadores se reparte entre el bufón y el monarca, entre la prostituta y la princesa; y el esplendor de las cortes contrasta con el sórdido egoísmo de los sentimientos que encubre, y que se hace estudio de poner a la vista con recargados colores. Pudiera llevarse mucho más allá este paralelo, y acaso nos presentaría afinidades y analogías curiosas[19].

Hoy —todavía existen quienes se proclaman clásicos o románticos— la polémica se mantiene en una parecida simetría. Existen profesores y académicos con quienes no se puede discutir fuera de los esquemas que manejan. Si una novela no tiene su entrada, su trama o nudo y su desenlace obligatorio, puede ser cualquier cosa menos una novela. En la orilla opuesta, están quienes proclaman la total inexistencia de los géneros y llegan a afirmar que un cuento es una novela corta o que una novela es un cuento largo. Si Benedetto Croce insurgió contra las divisiones genéricas, Wellek y Warren los consideran instituciones como la Iglesia, la Universidad y el Estado[20], aunque aclaran que las mismas pueden reformarse o crearse otras nuevas, así como aceptan su evolución.

Aunque la proposición es interesante, la sola palabra "institución" sugiere un orden rígido, una autoridad, un conjunto de normas y reglas que, en el caso del Estado y de la Iglesia, sobre todo en esta última, se cumplen pero no se discuten. Sin embargo, no es desacertado señalar que durante mucho tiempo los géneros fueron especie de instituciones, con sus funciones, características y objetivos bien definidos. Pero el orden ha sido subvertido.

No se trata de que no existan los géneros; sin duda hay formas de expresión literarias que obedecen a un conjunto de leyes propias (no impuestas) y que presentan una serie de caracteres que les son comunes. Se les clasifica en géneros para su estudio y análisis.

Otra cosa es establecer esquemas, dictar reglas inapelables y fijar patrones para clasificar la creación intelectual. Durante mucho tiempo la poesía debió respetar la métrica y la rima. Un día el verso se hizo libre sin dejar de ser verso. Luego dejó de ser verso para instalarse en la prosa sin dejar de ser poesía. Y aunque Voltaire haya dicho tajantemente que el poema en prosa no existe, se encargó de desmentirlo —no los surrealistas— el mismo Aristóteles, tiempo atrás, con todo y la presunta rigidez que se le atribuye:

El pueblo, claro está, vincula el nombre de poesía a la métrica; y llama a unos poetas elegíacos, y a otros, épicos, no por causa de la *imitación*, sino indistintamente por causa de la *métrica*; y así acostumbra llamar poetas a los que den a luz algo en métrica, sea sobre medicina o sobre música.Que en verdad, si se exceptúa a la métrica, nada de común hay entre Homero y Empédocles; y por esto con justicia se llama poeta al primero, y fisiólogo más bien que poeta al segundo[21].

La forma externa engañó a muchos. La división más general de los géneros en prosa y verso, desde entonces evidenció su artificialidad. Más acá en el tiempo, los preceptistas dogmáticos hubiesen descalificado como poeta a Isidore Ducasse, el conde de Lautréamont, y como poesía sus *Cantos de Maldoror*, así como muchos de los textos de Rimbaud. En nuestro país igual suerte hubieran corrido escritores como José Antonio Ramos Sucre y el Rafael Cadenas de *Los cuadernos del destierro*. Pero a estos escritores tampoco se les hubiese considerado narradores, pues sus obras se resisten a entrar en las casillas tradicionales del cuento o la novela. Ánimas en pena, serían para los celosos guardianes del género, pese a la trascendencia de su obra creativa.

Pero la artificialidad clasificatoria quedó demostrada no sólo en cuanto a lenguaje en prosa y en verso. En categorías más específicas sucedió otro tanto cuando las formas literarias se fundieron y confundieron para desorientación de muchos. ¿Es ensayo o es novela el *Facundo* de Sarmiento? ¿Son cuentos o poemas los textos de Ramos Sucre? *¿Crónica de una muerte anunciada*, de García Márquez, es realmente una crónica o es una novela? ¿Es periodismo o literatura el Nuevo Periodismo? ¿Esas viñetas de *Así en la guerra como en la paz*, de Cabrera Infante, qué diablo son? ¿Qué hacen esos titulares de periódicos en el *Ulises* de Joyce?

¿Cómo es que el novelista se volvió dramaturgo e incluyó una pieza teatral dentro de la novela? ¿Si la novela ha muerto, como afirma Tom Wolfe, por qué siguen apareciendo esos cadáveres? ¿Las *Confidencias imaginarias de J.V. Gómez*, de Ramón J. Velásquez, son periodismo, historia, literatura o un nuevo género llamado "confidencias imaginarias"? ¿Por qué muchos escritores, debajo del título de su obra, agregan la palabra novela, relatos, ensayos o reportajes? "No se pone más 'novela' cuando son novelas, pero cuando no son novelas, se puede poner "novela"[22]. Una condescendencia de Roland Barthes, quien por lo demás no cree en novelas, cuentos o relatos, sino en *textos*. ¿Qué es un texto?

No cabe duda de que las viejas teorías literarias no pueden dar respuesta a estas interrogantes. Los genólogos, para utilizar la expresión de Van Tieghen, se encuentran en un menudo problema con su objeto de estudio. Los "genéricos", defensores del género como una institución respetable, se habrán dado cuenta de que a la "Iglesia" han entrado fariseos que ofician otros ritos; las bases del "Estado" han sido socavadas; los muros de la "Universidad" se han venido abajo. Un hermoso desorden anuncia nuevos tiempos.

Exactamente. Es decir que estamos asistiendo a una subversión de los géneros —es el escritor y editor francés Maurice Nadeau quien lo afirma. Hay aquellos que tratan de abrir nuevas vías. Lo nuevo tiene valor de choque al rechazar una tradición que sólo es un modo de repetirse, de inscribirse en la corriente de la literatura. Hoy se ha producido un estallido, una dispersión, el rechazo a todas las coacciones, en todos los niveles, incluido el de la sintaxis. Se fabrican "textos" que no son ni novela, ni poesía, que a menudo son ambas cosas y que frecuentemente desorientan al lector no prevenido[23].

Ante el panorama descrito, fiel expresión de una realidad, tal parece que el trabajo que nos hemos propuesto careciera de sentido o al menos de justificación y que sería una contradicción con respecto de lo mismo que hemos escrito hasta ahora. Pero no es así. No entendemos a los géneros como instituciones rígidas, suerte de cotos cerrados, pero tampoco como algo inexistente. El pensamiento, como la imaginación y todo fruto del intelecto, tienen distintas formas de ser manifestados, expresados. Mas las mismas no son únicas ni excluyentes. Aceptan la interpenetración. Desconocen el estado de la pureza, si alguna vez la tuvieron, y entre ellas no hay raza aria, pura. Sus límites son flexibles y, aunque no son amorfas, sus formas no son definitivas ni mineralizadas. Evolucionan, cambian. No se desnaturalizan por tomar prestados técnicas y procedimientos entre ellas: se

enriquecen. Algunos autores han definido como flotantes sus fronteras. Utilizaríamos la expresión "fronteras vivas" si la misma, en la esfera geopolítica, no escondiera la justificación del expansionismo territorial de unos Estados frente a otros; de allí su eufemística utilización por parte del estratega militar brasileño general Golbery do Couto e Silva.

Con José Martí creemos que

cada pensamiento trae su molde: mas, así como piedra de litógrafo se gasta cuando imprimen en ella muy numerosos ejemplares, y pierde vigor de línea y tinta la figura impresa, así pierde fuerza de influir y color con que brillar el pensamiento que cae sobre otros pensamientos en un molde usado[24].

LOS GÉNEROS PERIODÍSTICOS

SI en literatura el asunto de los géneros presenta un verdadero problema de delimitación, en periodismo —aunque existe y de allí las confusiones cuando se trata de definirlos— es menor el grado de complicación. Ello no es casual. No sólo los cambios económicos, políticos y sociales han influido en las transformaciones de las manifestaciones artísticas, sino que los escritores, en la constante búsqueda de originalidad en sus obras, han insurgido, como individuos o como grupos, frente a los patrones establecidos, los viejos esquemas y las escuelas precedentes. Esa pugna constante con lo preexistente, el parricidio que impulsa a todo auténtico escritor, ha influido notablemente en la renovación, evolución y, si se quiere, subversión de las expresiones literarias.

En periodismo la situación ha sido distinta. El periodista de oficio siempre ha tenido un jefe. Es cierto que en los albores de la prensa, en muchos casos, él era su propio jefe. Pero con los cambios que se dan en esta actividad a partir de la tercera década del siglo XIX, con la consecuente conversión de la prensa en una industria y de su producto —la noticia— en una mercancía, la situación del periodista va a cambiar sustancialmente.

La industrialización de la prensa trajo consigo un cambio radical en la concepción del periodismo. Nació la llamada doctrina de la objetividad que sacralizó

los hechos, como bien lo señala el profesor Federico Álvarez, y estableció la separación de opinión en información: *los hechos son sagrados, la opinión es libre*, fue una frase que terminó por convertirse en precepto incontestable. Al periodista le fueron claramente definidas y limitadas sus funciones no sólo en cuanto a la búsqueda de la información, sino también en lo referente a la redacción de la misma, la cual debía ajustarse a esta estructura: *lead*, cuerpo y cola. Lo más importante debía concentrarse en el primer párrafo y luego los otros datos expuestos en orden decreciente de importancia: la pirámide invertida, dolor de cabeza de generaciones de periodistas. Y tenía que ser invertida porque al espacio del periódico llegaron nuevos huéspedes de indiscutible importancia: los avisos. Si éstos llegaban a última hora, se podía amputar el vértice (cola) de la pirámide sin que la información perdiera mayormente en esencia. Luego aparecieron los manuales de estilo que terminaron por uniformar la escritura e imponer un estilo impersonal de redacción. Estos manuales, de simples útiles de trabajo para uniformar la redacción de un periódico, perdieron su primitiva inocencia y llegaron a convertirse, sobre todo en las agencias transnacionales de noticias, en instrumentos de penetración ideológica a través del uso del lenguaje. A seis preguntas debía limitarse a responder la información: qué, quién, cómo, cuándo, dónde, por qué y trabajo hecho. El redactor se armó de unos pocos verbos para cumplir su función; dijo, señaló, agregó, concluyó diciendo. La esquematización del lenguaje fue uno de los flancos por donde más se atacó al periodismo.

El largo reinado de la doctrina de la objetividad, fue sin duda una de las causas de la esquematización del periodismo. La mercantilización de la información degeneró hacia el sensacionalismo y el amarillismo, expresiones de una feroz competencia para aumentar las ventas. La preocupación de mejoramiento cualitativo de la información, en cuanto a forma y contenido, pasó a un plano secundario.

Como se puede apreciar, las formas de presentar los mensajes periodísticos no podían evolucionar, dentro de semejantes encasillamientos y patrones, de la misma manera que sucedió en la literatura. Las fronteras de los géneros informativos y de opinión estaban claramente —valdría decir: jurisdiccionalmente— definidas. Los redactores tenían jefes que marcaban pautas y vigilaban el estricto cumplimiento de las normas. Había, evidentemente, una mediatización que no sufrían los literatos, aunque, posteriormente, con el auge de lo que se ha denominado la industria cultural y la conversión, también del libro, en mercancía que aspira a la categoría de *best-seller* (venta y lucro), algo de esto los ha

tocado pero nadie está obligado a entrar en el juego comercial de la industria, a menos que se viva únicamente de la literatura y esto, como se sabe, es privilegio de muy pocos.

El periodismo "objetivo" demarcó las fronteras de los distintos géneros.

El concepto 'género periodístico' advino a la teoría del periodismo prestado de la preceptiva literaria, donde se habla de 'géneros literarios', como el cuento, la novela, el ensayo, *etc.* En rigor, pues es una denominación prestada para señalar que los materiales periodísticos, tanto informativos como de opinión, pueden adoptar ciertas formas caracterizadas y para tratar de clasificarlas[25].

La observación la hace Carlos Delgado Dugarte, quien aclara que "tal clasificación y la terminología correspondiente no son muy rigurosas ni definitivas. Pero, en fin, como toda nomenclatura resulta necesaria, por muy convencional que sea (...) para entendernos"[26].

Hay que advertir que cuando hablamos de la esquematización del periodismo, no negamos la evolución del mismo dentro de los cánones de la doctrina de la objetividad. La industrialización de la prensa trajo consigo cambios significativos en la búsqueda y presentación de las informaciones. Llevó a la profesionalización. Creó técnicas propias que abarcan desde la investigación de los hechos hasta la relación de los mismos en el periódico.

En este orden de ideas, el periodismo se dividió en dos grandes ramas: informativo y de opinión, con los géneros propios de cada una de ellas. En el periodismo informativo encontramos los siguientes géneros: la noticia, la entrevista, la reseña, la encuesta y el reportaje. Los géneros de opinión son: el editorial, el artículo, la columna, la crónica y la mancheta.

El hecho de estudiar comparativamente el reportaje y el ensayo, categorías de disciplinas distintas y autónomas como el periodismo y la literatura, es demostración de una concepción abierta y flexible frente al problema de los géneros. Las divisiones genéricas tienen para nosotros una finalidad de estudio y análisis, nunca de encasillamiento y de limitaciones jurisdiccionales. "Como todas las clasificaciones, las nomenclaturas son útiles de trabajo... Pero son instrumentos que resultan inservibles en cuanto se les quiere emplear para tareas más sutiles que la mera ordenación externa"[27], apunta Octavio Paz al referirse a la división de la

literatura en géneros. Así entendemos nosotros las clasificaciones literarias.

El reportaje

EN su libro *Miraflores fuera de juego*, Eleazar Díaz Rangel hace el inventario de una confusión. Cita un cúmulo de definiciones de distintos autores sobre el reportaje que, además de contradictorias muchas de ellas entre sí, sitúan dentro de este género periodístico desde la noticia hasta "los chistes, tiras cómicas, pasatiempos, cuentos cortos y algunos comentarios especializados de muy diversa índole..."28.

La confusión y falta de precisión, según Díaz Rangel, podría estar, entre otras razones, en la etimología misma de la palabra, que viene del latín *reportare* (transmitir, descubrir) y que se traduce como *reportar*. Otra explicación indica como causa a las malas o deficientes traducciones. Sin embargo, el mismo Díaz Rangel cita definiciones de autores de habla hispana que no hacen más que aumentar la confusión. Y aquí el enredo no sería de traducción, sino de concepción y, en no pocos casos, de generalización acomodaticia.

El profesor y periodista cubano José Benítez, en su *Técnica periodística*, también hace alusión a las diversas y dispares definiciones sobre este género, pero cae en un error: atribuirle a un país el concepto de reportaje que tiene un determinado autor. Así dice, para citar un ejemplo que nos toca de cerca: "En Venezuela es 'una versión noticiosa con visos especiales de colorido, reposo, ambientación, logrados con mucha más calma que la noticia reposada"[29]. Igual pasa cuando se refiere a España, Francia, *etc.* En lo que a Venezuela corresponde, aquí no hay un concepto oficial de reportaje ni los criterios sobre el mismo son uniformes.

No está en nuestro ánimo ni es el objetivo de este trabajo registrar y discutir las muchas definiciones que sobre el reportaje se han enunciado, sean ellas acertadas o erróneas. A riesgo, sí, de caer en lo que Barthes denomina "víctima de una crítica filosófica de la definición"[30], concebimos a este género periodístico como la relación integral de un hecho o acontecimiento, luego de ser investigado, analizado e interpretado rigurosa y exhaustivamente, ubicándolo en una perspectiva que permita comprender el todo y las partes y su interrelación, así como sus causas y consecuencias.

Se podría señalar que esa definición corresponde al reportaje interpretativo y que existen otros tipos de reportaje. Ello es cierto pero asimismo creemos que la interpretación debe ser condición imprescindible de toda forma de expresión periodística en la sociedad de hoy. Se ha de tener en cuenta igualmente que una definición nunca abarca, cubre, expresa totalmente al objeto que define, sobre todo en el campo de las ciencias sociales. Las definiciones son enunciados que señalan las características generales y propias de un determinado objeto de estudio.

PARTIDA DE NACIMIENTO

NO es ocioso buscar el origen de las cosas, pero sí resulta difícil que los investigadores se pongan de acuerdo a la hora de extender la partida de nacimiento de cualquier manifestación cultural. El tiempo, borrando y confundiendo pistas, juega con la ancestral curiosidad del hombre, pero el espíritu lúdico de éste, su afán por conocer y descubrir, lo llevan a aceptar el reto. Todo descubrimiento es una posesión y un deslumbramiento. En la medida en que el ser humano conoce el origen de algo se siente más dueño de su destino. Que ningún cabo quede suelto, el hombre quiere conocerlo todo.

¿Quién lo hizo por primera vez? ¿Quién fue el primero? ¿Dónde apareció, cuál fue su origen? Encontradas las respuestas, hay que buscar otros orígenes para otros asombros:

Increíble el primer animal que soñó con otro animal. Monstruoso el primer vertebrado que logró incorporarse sobre dos pies y así esparció el terror entre las bestias normales que aún se arrastraban, con alegre y natural cercanía, por el fango creador. Asombrosos el primer telefonazo, el primer hervor, la primera canción y el primer taparrabos31.

El investigador busca los orígenes para estudiar, conocer y explicarse la posterior evolución de los fenómenos y cosas. Los estudiosos de la comunicación social así lo hacen. Sobre el origen o la aparición del primer reportaje se han formulado varias hipótesis. Con Luis Moreno Gómez y Víctor Arroyo, el cubano José Benítez considera como uno de los primeros reportajes de que se tenga noticia el publicado en 1587, en un *zeitung* de Alemania, en el que se relata la muerte en la hoguera de una bruja de nombre Walpurga Hausmannin.

Este reportaje, uno de los primeros sin duda alguna, en la historia del periodismo, fue incluido en un *Newsletter*, especie de carta noticiosa que narraba importantes eventos en el plano local e internacional.Los *Newsletter* que aparecieron en Italia, Alemania y los Países Bajos mucho antes de llegar al máximo perfeccionamiento en Inglaterra, circularon con anticipación a los periódicos que tomaron verdadero auge con la invención de la imprenta[32].

Las pesquisas de José Acosta Montoro llegan mucho más lejos. Para el autor español —y es categórico al afirmarlo— el primer reportaje fue escrito en Summer, la primera civilización del mundo, cuya historia se remonta entre los 2700 y 2300 años antes de nuestra era. Lo escribió un maestro de escribas, en tabletas de arcilla y signos cuneiformes, tomando como tema la entrevista o diálogo que sostuvo con uno de los alumnos de la escuela de aquella remota civilización. "Y más todavía: ese trabajo se copiará muchas veces, para conseguir la propagación comunicativa que es precisa al medio difusor. Los arqueólogos han encontrado veintiuna copia de ese reportaje"[33].

En Summer, como en las civilizaciones que le sucedieron, el hombre va a dejar la huella de distintas formas de comunicación y de difusión de sus ideas, costumbres y formas de vida. Para el francés Raymond Manevy, "fue Henry de Latouche, en 1817, quien inaugura el reportaje. El 20 de marzo de ese año, en pleno terror blanco de la época de la restauración de los Borbones, apareció el cadáver de un antiguo procurador de Rodez, y Latouche actuó como un reportero moderno en la cobertura de las incidencias del proceso judicial. Sus reseñas fueron consideradas por Manevy “como el primer reportaje"[34].

Julio del Río dice que

a principios del siglo XIX, en el Parlamento inglés, los periodistas tomaban notas a hurtadillas de lo que allí se decía. Luego fueron publicadas por los periódicos, principalmente por el *Gentleman's Magazine* (1736). A estas informaciones se les dio

el nombre de reportajes[35].

Quien interviene en la polémica, acaso con el ánimo de dejarla zanjada para siempre, es el escritor Gonzalo Martín Vivaldi, para quien el *Génesis* es sin duda el primer reportaje. El autor transcribe la Escritura:

Al principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo... Dijo Dios: "Haya luz" y hubo luz... Dijo luego Dios: "haya firmamento en medio de las aguas...' ".De seguido Martín Vivaldi revela que "en la narración transcrita del *Génesis*, no hay una sola línea o palabra que no sea estricto y puro relato informativo: puro reportaje "directo"[36].

Respecto a los planteamientos arriba citados, el profesor Eleazar Díaz Rangel considera que "en la historia del periodismo se les puede tener como antecedentes. El periodismo moderno, como se le conoce hoy, no había surgido en 1587, cuando aún no se conocía el periódico, ni en 1817, pese a que ya circulaban diarios en muchas ciudades"[37]. Mucho menos, agregaríamos nosotros, cuando fue escrito el Génesis.

Ciertamente es el periodismo industrial que insurge a mediados del siglo pasado, como ya lo habíamos señalado, lo que va a dar perfil a los géneros periodísticos modernos. En un principio la noticia, la mera información, bastaba para satisfacer la necesidad informativa de un público por conocer y enterarse de lo que sucedía a su alrededor. Pero los avances en el campo de la ciencia y de la técnica; el acortamiento de las distancias como consecuencia de nuevos medios de comunicación y transporte (el ferrocarril, el telégrafo, el teléfono) que amplían su cobertura cada vez más; el acceso a la educación de mayores contingentes de la población, entre otros factores, plantearán nuevas exigencias a los medios de difusión. Dentro de este contexto, el reportaje aparece como respuesta para satisfacer la necesidad de información de un público más exigente.

MÁS ALLÁ DE LA NOTICIA

ESTOS primeros reportajes de la prensa industrial van a adolecer de superficialidad, aunque amplían, por supuesto, el estrecho marco de la noticia "objetiva". No podía ser de otra manera, porque aparecían bajo la égida y los cánones de la doctrina de la objetividad. De allí viene la definición de que el reportaje es una "noticia hipertrofiada", grande, ampliada. Y si hoy tal definición carece de fundamento, para entonces no estaba muy divorciada de la verdad. El reportaje "objetivo" lo que buscaba era satisfacer la curiosidad del lector, de impactarlo, de informarle de más cosas pero sin profundizar en ellas. Pretendía —no recordamos de quién es la frase— abarcar la superficie de un océano pero con un

dedo de profundidad.

Su estructura se resumía en encabezamiento, cuerpo y cola. Y de manera "objetiva", impersonal, describía y narraba los hechos, a través de un discurso lineal y cronológico, con poca participación intelectual del reportero. Más al reportaje de aquella época que al actual se adapta un planteamiento del tratadista español Lorenzo Gomis en cuanto a la labor del periodista. "La tarea esencial del reportero es ir, ver y contar", dice Gomis y agrega debe "manejar el estilo de modo que no sólo vea, sino que haga ver; no sólo oiga, sino que haga oír; no sólo viva, sino que haga vivir"38. Lo importante es producir la sensación en el lector, impactar sus sentidos. De allí lo acertado de la afirmación de Federico Álvarez cuando señala la finalidad evidentemente sensorial del reportaje "objetivo"[39].

Esta primacía que se le dio a los sentidos por encima del intelecto y el raciocinio, así como la guerra competitiva por cautivar lectores, condicionó también al reportaje en cuanto a su contenido. Se preferían los temas de impacto, de emoción, de colorido. La prensa norteamericana de finales del siglo XIX y principios del XX, puso especial énfasis en lo que llamaron "interés humano": temas sentimentales, curiosos, que tocaran la sensibilidad o sensiblería de la gente. La gran prensa mercantil —y por ende el reportaje como género— se hizo esclava de una fórmula que se convirtió en pauta: sexo + crimen + deporte = venta. Los viajes de exploración, las guerras, eran otros de los motivos centrales de reportajes. Es célebre la campaña de los periódicos de William Randolph Hearst, a finales del pasado siglo, antes y durante la guerra de Estados Unidos y España por la lucha independentista de Cuba. Se ha citado bastante el telegrama que el propio Hearst le envió al dibujante Remington, quien quería regresar de Cuba porque, según él, no sucedían cosas importantes en la isla. Hearst le telegrafió:

Remington. La Habana. Favor quedarse. Ud. suministra los dibujos y yo suministro la guerra.W.R. Hearst.

El corresponsal de *World* en Cuba, James Creelman, escribía: "Sangre en los caminos sangre en los campos, sangre en las casas. ¡Sangre, sangre, sangre!"[40].

Pero, por supuesto, no todo era sangre y sensacionalismo. Temas de mayor importancia ocuparon la atención de los periodistas. Se adelantaron campañas de mejoramiento para las colectividades, pero siempre dentro de los patrones de la "objetividad", sin mayor ambición de profundizar en los fenómenos sociales. El reportaje como género periodístico iba más allá de la noticia, la ampliaba, usaba un lenguaje y estilo menos esquemático, más libre y personal. Afirmó asimismo

técnicas e investigación documental y de campo para la búsqueda de datos e informaciones; fue perfilando una metodología propia y el perfeccionamiento progresivo de todas estas herramientas de trabajo lo convirtieron en el género más completo del periodismo informativo, cuya evolución lo haría trascender las páginas del periódico y parangonarse con géneros literarios como la novela y el ensayo.

El reportaje interpretativo

EN el lapso que cubre las tres primeras décadas del siglo XX, se dará un conjunto de circunstancias y conjugará una serie de factores que van a agrietar las bases de la doctrina informativa de la objetividad. En el plano internacional se desplazan los centros de poder y hegemonía; en el económico dos grandes crisis, en 1919 y 1929, estremecen los cimientos del capitalismo. Se desata asimismo la primera gran conflagración mundial en 1914. El fascismo asume el poder en Italia y triunfa la primera gran revolución socialista de la historia. En el plano de la cultura el movimiento surrealista provoca una verdadera revolución en las ideas y realizaciones estéticas. La convulsión del mundo fue general.

Como bien lo señala Federico Álvarez en *La información contemporánea*, el periodismo "objetivo" no estaba en capacidad de informar y explicar, de acuerdo con las necesidades del lector de la época, aquella serie de fenómenos económicos, políticos, sociales y culturales. "El lector se encontraba, al final, vacío y confuso. De allí su frustración ante una forma de periodismo que no había satisfecho sus necesidades de información, su acuciante deseo de comprender el mundo que lo rodeaba"41.

William L. Rivers también señala las limitaciones del periodismo "objetivo" para responder a las exigencias de un público lector angustiado y confuso.

Al estallar la Primera Guerra Mundial se vio claramente lo inadecuado que eran los reportajes de aquella época, la mayor parte de los cuales versaban estrictamente sobre las noticias del momento. Se vio que el pueblo de los Estados Unidos sabía poco y entendía menos de las causas de la guerra, debido en parte a que los reportajes eran fragmentarios[42].

Esta última palabra —fragmentarios— es muy significativa pues remite a uno de los postulados de la doctrina de la objetividad, que supone la existencia de "hechos brutos", aislados, sin relación de causa y efecto, lo que conduce inevitablemente a la fragmentación de la realidad. Con semejante visión no se podía informar, interpretar y explicar los fenómenos que estremecieron al mundo entre 1900 y 1930.

Pero pasada la década del treinta, no iban a resucitar las condiciones que dieron cuerpo a la doctrina de la objetividad. Nuevos medios de comunicación venían a disputarle el monopolio informativo a los medios impresos, aventajándoles en rapidez e instantaneidad. Para competir con estos medios era necesario cambiar, transformarse. La Segunda Guerra Mundial y el largo período de guerra fría que le sucedió, venían a dar la estocada definitiva a una forma y concepción periodísticas que ya no se correspondían con la complejidad de los nuevos tiempos.

De manera que una nueva forma de asumir la información de enfocar periodísticamente los fenómenos, de investigar los hechos, toma cuerpo: el periodismo interpretativo. Se comprendió que los hechos no existen aisladamente, que tienen causas y consecuencias y, por ende, forman parte de un proceso. El periodista, como ser pensante, no podía ser un simple recolector de datos, especie de intermediario entre el hecho bruto y el público. Perdió todo sentido, para decirlo con Bernard Voyenne, la tendencia a "considerar las noticias como cosas, que existen independientemente de los hombres que las manejan, y, por consiguiente, a reducir a problemas de transmisión lo esencial de aquello que puede plantear la información"[43], cuando, como lo señala el mismo Voyenne, "la reflexión más elemental muestra por el contrario que no existen hechos independientes del observador que los contempla. *Las noticias no son objetos sino el producto de un juicio*"[44].

Pero no de un juicio apriorístico, sino fruto del análisis y la investigación, de la interpretación del periodista.

Como era de esperar, luego de un siglo de estar sometido el periodismo a la doctrina de la objetividad, esta nueva forma de concebir y enfocar la realidad, trajo confusiones y generó resistencias. El profesor Federico Álvarez, en su libro ya citado, se refiere a las distintas definiciones y connotaciones que se le dan a la palabra interpretación, aludiendo al debate que en 1953 organizó en Zurich, Suiza, el Instituto Internacional de la Prensa[45]. Por su parte, William Rivers trata de aclarar algunas concepciones erróneas o amañadas sobre lo que es la interpretación

periodística.

Para muchos "interpretación" equivale a "dar antecedentes" que coloquen los hechos presentes en su correcta perspectiva. Si el "periodismo interpretativo" fuera sólo eso no habría problema pues la mayoría de quienes se inclinan por el viejo "periodismo objetivo" dicen que la narración objetiva de una noticia debe contener sus antecedentes[46].

Seguidamente hace alusión a la concepción del columnista Roscoe Drummond, quien

se refiere a él como lo que 'pone los acontecimientos del día en los antecedentes de ayer, para dar el significado de mañana'; es una habilidosa combinación de palabras que tiene un defecto: no dice lo que debe hacer el periodista interpretativo[47].No se trata sólo de esto [apunta Rivers]. El periodismo interpretativo no implica sólo antecedentes sino también análisis, penetrar en los hechos para determinar su significado. Erwin Canham, director del famoso periódico *Christian Science Monitor* dice: 'Antecedentes, circunstancias que rodean, hechos previos, motivaciones, todo ello forma parte de las noticias reales y básicas'. No hay duda de que esta especie de interpretación es el mejor periodismo[48].

La interpretación periodística vendría pues a satisfacer la necesidad de información de una sociedad compleja y de un lector más exigente. Este tipo de periodismo corre parejo con la especialización profesional y le impone al periodista una preparación integral. Para interpretar es necesario conocer y comprender. La imagen romántica del periodista "toero" quedó atrás. El reportero que se quería "objetivo" y se conformaba con la mera descripción de los hechos también. Al nuevo profesional se le exige cultura, capacidad, conocimientos y dominio del campo donde se desempeña y de la especialidad que cubre. Aquel manoseado aviso que apareció en un diario alemán ya no tenía ningún sentido, ni siquiera satírico:

Semanario busca gran reportero dotado de los conocimientos de un enciclopedista, la sabiduría de un juez, la precisión de un científico atómico, los nervios de un cirujano, la valentía de un soldado, el tacto de un embajador, la resistencia física de un campeón, la elocuencia de un poeta y la entrega altruista de un sacerdote[49].

Bastaba con buscarlo en Metrópolis, la ciudad donde trabaja Clark Kent como reportero cuando no es Supermán.

Al periodista de hoy no se le exige que sea un erudito, sino un

profesional especializado en una de las ramas del saber. "Se trata, pues, de un reportero nuevo, pero como dice John Hohenberg, que 'no es ningún semidiós' "[50].

GÉNERO DE GÉNEROS

SIN pretender establecer un orden de jerarquías entre los géneros periodísticos, pues cada uno cumple una función específica de acuerdo con la finalidad que se persiga y las exigencias que impongan las circunstancias, éstos sí varían en cuanto a su alcance y grado de complejidad. En este sentido, el reportaje es el género más completo del periodismo informativo.

La interpretación no está reducida o condicionada a ningún género en particular. Sus técnicas y procedimientos se pueden aplicar en cualquiera de las categorías periodísticas que se conocen, "sin embargo, el género por excelencia del periodismo interpretativo es el reportaje. Allí adquiere su verdadera dimensión, desarrolla la plenitud de sus recursos"51.

Efectivamente, esta forma periodística de abordar y presentar los acontecimientos alcanza con la interpretación un nivel de desarrollo en cuanto a técnicas y recursos que le permiten estudiar a fondo los problemas y dar al lector una información integral para mejor y cabal comprensión de los mismos. Con la interpretación ya al reportaje no se le puede seguir considerando un subgénero. Aquello de pretender abarcar un océano con un dedo de profundidad, propio del periodismo "objetivo", no será su norma ni su signo. Más que la cantidad, busca la calidad.

Para interpretar un problema el periodista debe primero comprenderlo y para ello es necesario que profundice en el mismo. Para hacerlo comprender en forma integral al lector, debe exponer sus causas y consecuencias y las circunstancias que lo rodean, de manera que el lector disponga de todos los elementos que le permitan captar lo que pasa en todos sus detalles. Esto es doblemente importante: por un lado, el periodista no sólo va a ver y contar, sino que debe poner en juego sus conocimientos del problema, su capacidad de análisis y discernimiento, su raciocinio. Por el otro, el lector no recibirá una versión de la realidad por cuentagotas, fragmentaria, ni con el fin de impactarlo sensorialmente.

Tendrá todos los elementos para formarse un juicio. Aquí, ni el periodista es un recolector y transmisor de datos ni el lector un receptor pasivo de los mismos. La versión que obtenga de los hechos, por ser completa y profunda, atenta al todo y a las partes y a la interrelación entre éstas; será expresión, hasta donde ello es humanamente posible, de la realidad.

Con el reportaje "objetivo" esto no podía ser así porque, como dice el yugoslavo Dragan Bartolovic, "la verdad sólo en el detalle puede significar algo falso en el conjunto"[52]. Y cita, para reforzar su planteamiento, al novelista y Premio Nobel yugoslavo Ivo Andric, quien expresa:

Sabio es aquel que mira los fenómenos del mundo alrededor suyo no por separado, sino enlazados lo más posible y del modo más amplio con todo lo demás que en el mundo aparece y ocurre. Esto, naturalmente, no es toda la sabiduría de la vida, pero sí, por cierto, uno de los requisitos para alcanzarla[53].

Esta, precisamente, es una de las exigencias fundamentales de la interpretación periodística: ver y analizar los hechos en su contexto y no por separado. Observar el detalle pero en su conjunto. Tener en cuenta el todo y las partes.

Con el reportaje interpretativo se dignifican la función y la obra periodísticas: éstas se elevan a una categoría que permite al profesional estudiar la realidad y darla a conocer sin complejos ante otras disciplinas. Ya no se aspira a la fidelidad —relativa también— de la cámara fotográfica, sino a la búsqueda irrenunciable de la verdad y en ese propósito, se auxilia de técnicas científicas de investigación, sin entrar a negar los elementos subjetivos que hay en toda persona, en este caso, el periodista. Es éste y no una computadora quien analizará, jerarquizará e interpretará los datos obtenidos. Y aquí la capacidad intelectual y la honestidad profesional jugarán un papel de primer orden para aproximarse a los hechos y situaciones tal y como suceden y no como uno quisiera que sucedieran. De allí la complejidad de este género y sus posibilidades como procedimiento para aprehender la realidad del mundo contemporáneo y darla a conocer mediante una categoría periodística que capte, por su forma, la atención del lector y satisfaga, por su contenido, la necesidad de información integral del hombre moderno.

LA PIRÁMIDE PROFANADA

TODO texto tiene una forma y una estructura, incluso aquellos generados, por vía de automatismo psíquico, por las mentes más lúdicas, subversivas y oníricas del surrealismo. La falta de forma significa la inexistencia del texto. Hasta los sueños, según nada menos que el Pope surrealista André Bretón, tienen su estructura y organización:

Dentro de los límites en que se produce (o se cree que se produce), el sueño es, según todas las apariencias, continuo y con trazas de tener una organización y una estructura. Únicamente la memoria se arroga el derecho de imponerle lagunas, de no tener en cuenta las transiciones, y de ofrecernos antes una serie de sueños, que el *sueño* mismo54.

No es lugar éste para discutir si en las creaciones literarias la forma la impone el contenido o si aquella es independiente de ésta, o si, en última instancia, es una técnica, capricho o ejercicio de la facultad omnipotente del escritor. Pero en disciplinas como el periodismo, a través de las cuales se busca la comunicación con el lector, esta finalidad exige una forma y una estructura que permitan la mejor captación y comprensión del mensaje que se pretende difundir.

Otros factores, además, inciden para que un determinado mensaje sea presentado de una forma y no de otra, con una estructura específica. La estructura y forma que el periodismo "objetivo" industrial dio a las informaciones, representada gráficamente por una pirámide invertida, obedeció al proceso de mercantilización de la noticia y al valor monetario que adquirió el espacio de la prensa. Explica el Comité de Periodismo Moderno

Antes de la década de 1800, las informaciones de los periódicos eran con frecuencia relatos cronológicos, a menudo incoherentes, de los acontecimientos del día. No se distinguían por su organización cuidadosa. Pero cuando apareció el periódico de gran circulación con la creciente importancia que da al valor monetario del espacio, nació un método nuevo, sucinto, organizado, de narrar la noticia. Su popularidad fue tan arrolladora que Edwin L. Shuman, en su libro de texto de 1894, *Practical Journalism*, pudo decir confiadamente que casi todos los grandes periódicos norteamericanos seguían la costumbre de escribir un párrafo inicial que contenía el 'meollo de toda la información'[55].

Costumbre que se hizo "ley" y a la que se aferran todavía algunos jefes de información reacios a aceptar los cambios o incapaces de comprender que ese esquema ya no tiene ni siquiera justificación mercantil. La brevedad no es un

problema geométrico sino de capacidad de síntesis.

Los estudiantes de periodismo, las nuevas generaciones de profesionales de la prensa, se refieren con ironía a la estructura piramidal. Los partidarios del Nuevo Periodismo —corriente que irrumpió en la prensa norteamericana en los años sesenta— hacen burla de esa fórmula rígida, estrecha y obsoleta: las pirámides son para las momias. Algunos incluso siguen enfilando "quijotescamente" sus lanzas contra los molinos o pirámides en este caso, creyendo que son gigantes. Con la quiebra de la doctrina de la objetividad, sus fórmulas y esquemas también fueron rebasados.

El reportaje interpretativo no podía encasillarse en una estructura piramidal, la cual supone que la base de la pirámide, que está arriba por ser invertida, es lo más importante; el vértice, es decir, la cola del reportaje, es lo menos importante y que, por lo tanto, se puede prescindir de la misma sin alterar mayormente el trabajo periodístico.

En un reportaje interpretativo todos los elementos son importantes. En el encabezamiento está planteada la tesis que ha formulado el periodista luego de su investigación. En el cuerpo o desarrollo se va a demostrar esa tesis, colocando el problema en su contexto, teniendo en cuenta los hechos colaterales o secundarios y estableciendo sus causas y consecuencias. Al final, el periodista expondrá las conclusiones de su trabajo. Entre todos estos elementos hay concatenación y coherencia. No se puede cortar el reportaje por ninguno de sus extremos sin que éste pierda significación. En última instancia, si el espacio impone que hay que reducir, el periodista o resume su trabajo o se prescinde, en el cuerpo del reportaje, de aquellos elementos que tengan sólo una finalidad secundaria o complementaria. Esto debe determinarlo el autor del reportaje, aunque un jefe de información, como a menudo sucede, eche un tijeretazo por donde mejor se le antoje, con lo cual alterará, sin duda, la esencia y coherencia del trabajo periodístico.

No se pretende, por supuesto, que haya una estructura rígida y única para todo reportaje interpretativo. Esto, en gran parte, depende de la capacidad, del estilo y de los recursos del periodista. Pero debe contener la formulación de una tesis, pues quien investiga a fondo un problema, y ello es condición *sine qua non* en la interpretación periodística, debe tener algo que plantear, producto del análisis y la interpretación. Aquí no se trata de que describa y narre solamente, sino de que plantee la esencia, causas y perspectivas del problema. Si se hace un planteamiento, lógicamente hay que demostrarlo y desarrollarlo en el cuerpo del trabajo, puesto que

no se trata de esbozar juicios apriorísticos. Finalmente, ha de llegar a algo, deducir, sacar conclusiones de su investigación.

EL RECURSO DEL MÉTODO

EL periodista, para llegar o aproximarse cada vez más a la verdad; para conocer y entender, para informar y explicar, ya no puede conformarse con la simple observación de los fenómenos. Debe ir a sus causas primeras y analizar las circunstancias que los rodean. El reportaje interpretativo, desde la selección del tema hasta la redacción, es un proceso que, para cumplir con la finalidad de este género, exige una metodología para cubrir cada uno de estos pasos. Investigar, analizar, procesar y jerarquizar datos e informaciones exigen un orden metodológico.

Este orden, siguiendo al profesor Federico Álvarez, comprendería los siguientes pasos: selección del tema; formulación de una hipótesis; investigación para corroborarla y verificarla; planteamiento de la tesis del reportaje; procesamiento, jerarquización y ordenamiento de los datos e informaciones recabados y, finalmente, redacción del reportaje interpretativo.

Para llevar a cabo cada uno de estos pasos, el periodista debe manejar un conjunto de técnicas que le permitirán realizar su trabajo a cabalidad. Se trata de todo un proceso de investigación, análisis, comparación y selección que no se puede efectuar caprichosamente. El sociólogo y catedrático universitario Julio del Río, en su libro *Periodismo interpretativo: el reportaje*, apunta que el periodista puede y debe auxiliarse de las técnicas de investigación de las ciencias sociales para alcanzar una mayor exactitud en su trabajo. Reconoce que el reportero emplea técnicas semejantes a las de la investigación social como la observación, la investigación documental, la entrevista y los mapas, pero señala que éstas deben utilizarse con el rigor y la sistematización que se les da en aquel campo y no empíricamente, "basadas en la experiencia". Del Río recomienda además, el empleo de técnicas como la cédula de entrevista, el muestreo y las estadísticas56.

"La cédula de entrevista —según Del Río— es un cuestionario sobre lo que específicamente se quiere conocer. Los datos recogidos deben cuantificarse, convertirlos, por tanto, en objetivos"[57]. En cuanto al muestreo, indica que "consiste

en observar e interrogar a la parte más representativa de un grupo o comunidad, hecho que proporciona al investigador datos significativos y válidos del conjunto, ya que la parte seleccionada reúne una serie de características globales"[58]. Advierte el citado autor que, "conociendo su funcionamiento, cualquier argumento que haya en su contra (el más socorrido es el del tiempo) se derrumba"[59]. Finalmente explica que "otra útil herramienta de trabajo para la investigación social y de la que hay algunos vestigios en la investigación reporteril, son las estadísticas. Pueden ser usadas por el reportero en dos formas: para interpretar únicamente datos elaborados por estadígrafos o investigadores y para tabular él mismo sus datos. De cualquier modo, el periodista-reportero, debe tener conocimientos elementales de estadística"[60].

Ningún tipo de conocimiento está de más y mientras más técnicas de investigación domine el reportero —no como un especialista, pero sí para auxiliarse con ellas en su labor— más fácil resultará su trabajo y más enriquecida su investigación.

Cuando entramos en estos predios de las técnicas, muchos estudiantes de comunicación social y también periodistas profesionales arrugan el entrecejo pensando que cifras, estadísticas, curvas y cuadros terminarán por convertir al reportaje en un mamotreto pseudocientífico y a disecar el lenguaje periodístico, espantando en consecuencia a los lectores. No necesariamente tiene que ser así y no debe serlo. La especialización en el periodismo no es sólo para profundizar y entender los hechos y fenómenos de un campo determinado, sino para relatarlos y comunicárselos al lector en un lenguaje asequible, inteligible, periodístico. Esta es la tarea del periodista, pues si no, se entregarían a los lectores los secos informes de los especialistas en su jerga particular. Pero además, ¿quién ha dicho que la profundidad y la exactitud están reñidas con la claridad y la amenidad? José Martí, poeta de "profunda sencillez", pedía:

Fundar la literatura en la ciencia. Lo que no quiere decir introducir el estilo y lenguaje científicos en la literatura, que es una forma de verdad distinta de la ciencia, sino comparar, imaginar, aludir y deducir de modo que lo que se escriba permanezca, por estar de acuerdo con los hechos constantes y reales[61].

Si esa comunión entre la ciencia y la literatura a que aspiraba Martí se puede lograr, de modo que la escritura permanezca por estar basada en hechos constantes y reales y para que los conocimientos científicos sean expresados en un lenguaje más rico y ameno, ello es tanto más posible y diríamos que obligante en el periodismo, medio ideal para difundir el saber y abrir a las mayorías el mundo de las ciencias.

El reportaje interpretativo, por las técnicas de investigación con que se auxilia, por la forma integral de enfocar los problemas y hechos y profundizar en ellos y, finalmente, por la claridad y razonamiento lógico que son exigencias del estilo periodístico en la exposición de los hechos, situaciones y problemas, es el género por excelencia para cumplir con ese cometido.

Este género periodístico, a pesar de ciertas resistencias empresariales, cada día ocupa más espacio en la prensa, aunque no está limitado a los medios impresos. Reportajes de esta naturaleza, enriquecidos con la fuerza de la imagen y el sonido, pueden realizarse también en los medios de comunicación audiovisual (cine, radio y televisión). Recuérdese, como bien lo señala Juan Beneyto, que "el cine nació como noticiario: aquellas salidas de la fábrica o de la misa... Muy pronto se utilizó para contarnos un hecho histórico reconstruido, como si nos informara de su producción: entre ellos la batalla naval hispanoyanqui de 1898"[62].

Pero el cine, como noticiario, no podía competir con la radio, ni siquiera entonces con el periódico. De allí que el documental cinematográfico vino a igualar las cosas por su carácter interpretativo.

El documental puede ser un reportaje de tipo monográfico, paisajístico o cultural. El documental deja ver un cierto fondo interpretativo o una tendencia en la prospección del hecho o de los hechos que recoge. Se le ha comparado con el editorial de la prensa; en tanto que el noticiario atiende la exposición exclusiva de la situación, sin interpretar ni preguntarse el porqué de los hechos[63].

El porqué y el para qué, dos interrogantes que son fundamentales en la interpretación periodística. Esa orientación interpretativa del documental a que se refiere Beneyto, también la señala el profesor Álvarez en su libro, al tiempo que esboza los puntos de relación entre el reportaje interpretativo y el documental.

...el documental ha sido, en gran parte, el modelo del esquema del reportaje interpretativo. En ambos (...) se parte de un planteamiento con carácter de tesis, se demuestra ese planteamiento y se proponen conclusiones. La técnica del montaje, característica del cine, mediante la cual podemos obtener significados muy distintos según la relación que establezcamos con las escenas, es válido también en el reportaje interpretativo, en el cual el impacto que recibe el lector depende mucho de la forma como haya sido ordenado el material para su presentación[64].

Vemos pues la adaptabilidad y aplicación de este género en distintos medios

de comunicación. Su particularidad de conjugar la profundidad informativa con la claridad y amenidad expositiva, le están dando asimismo popularidad en el libro. Y no sólo en cuanto a aquellos reportajes publicados en periódicos o revistas y luego recogidos en volúmenes, sino concebidos desde un principio para el libro por la importancia, actualidad y trascendencia del tema. Aquí el periodista suple al historiador, pues éste, sin dejar de observar los hechos actuales, para su investigación y análisis generalmente prefiere esperar que pase cierto tiempo para hacer, digámoslo así, un análisis "en frío", de laboratorio, si se quiere. Para el periodista sería un suicidio profesional esperar que los hechos pasen: se introduce en ellos, los vive y va recogiendo informaciones "en el lugar de los hechos", como es el caso de los reportajes del cubano Ramiro Valdez sobre las revoluciones de Angola y Etiopía. O más atrás en el tiempo, el ilustre ejemplo de John Reed en las revoluciones mexicana y rusa.

La importancia de este género ha sido reconocida por la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela, al aprobar, entre otros tipos de trabajos de investigación, al gran reportaje interpretativo como tesis de grado para obtener la licenciatura. Importantes trabajos de esta naturaleza, algunos de ellos ya editados, han sido realizados por egresados de esta escuela universitaria.

Ni menos ni más, la jerarquía alcanzada por el reportaje interpretativo ha llevado a compararlo con el ensayo, prestigioso género literario definido, al igual que el reportaje, de tantas y disímiles maneras. Más adelante haremos un análisis comparativo de estas dos categorías, pero antes es necesario referirnos a una nueva corriente periodística: el Nuevo Periodismo.

El Nuevo Periodismo

CUANDO uno lee a Edwin Emery en su libro *El periodismo en los Estados Unidos*65, *se da cuenta de la correspondencia entre la situación política, económica y social del país y la evolución del periodismo. Cada época genera un determinado tipo de periodismo, lo que no tiene nada que ver con la manida frase de que cada pueblo tiene el periodismo que se merece.*

Los cambios técnicos introducidos en la prensa y la conversión de ésta en una industria y de la noticia en mercancía hacia 1830, generan un tipo de

periodismo informativo que vendrá a desplazar al doctrinario y de opinión que predominó en el siglo anterior y hasta las primeras décadas del XIX. La popularización de la prensa y la lucha por acaparar la preferencia de los lectores, introducen lo que Emery denomina "periodismo nuevo", signado por el sensacionalismo y cuyos máximos exponentes, hacia 1897, son los empresarios Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst. Asimismo, si la Primera Guerra Mundial fue el primer campanazo de alerta a las deficiencias informativas de la doctrina de la objetividad, no es menos cierto que, una vez pasado el conflicto bélico, el público quería olvidar y dedicarse a vivir, de acuerdo con la política de laissez *faire, laisser passez.*

"El decenio de 1920 estaba hecho a la medida para el sensacionalismo extremo del tabloide y para la diseminación de sus degradantes características entre el resto de la prensa"[66]. Los años veinte, aquellos años locos, se vieron así correspondidos, expresados y reflejados por un periodismo superficial, sensacionalista y amarillista. Pero la crisis económica de 1929, el *crash* de la Bolsa de Nueva York, hicieron estrellar la locura y el frenesí contra una realidad dura y preocupante. El público empezó a reclamar explicación a la prensa, a exigir interpretación de los fenómenos y a buscar más y mejor información sobre lo que estaba sucediendo y acerca de las cosas que le afectaban. Es la hora del periodismo interpretativo, como respuesta a las exigencias y necesidades informativas de un público desorientado y confuso. La Segunda Guerra Mundial y los avances científicos y tecnológicos, así como la emergencia de un público cada vez más exigente, terminarán por consolidar este tipo de periodismo.

Si los años locos del decenio de 1920 sirven de marco al sensacionalismo y al amarillismo, los turbulentos años de 1960 — cuatro décadas más tarde— estremecerán la conciencia profesional de un gran número de periodistas y escritores norteamericanos, no sólo en cuanto al contenido de las informaciones, sino también en el plano formal. Dentro de este contexto aparecerá, recibiendo descargas desde distintos flancos, el Nuevo Periodismo.

Esta corriente periodística no ocultará su deuda con la novela realista y con la literatura en general. Se armará con los recursos y técnicas de ésta para presentar los fenómenos y los hechos con ambición estética y, al mismo tiempo, con apego a la realidad, sin invención ni tergiversación. El periodista será no sólo testigo, sino también actor de los sucesos, así como un personaje más de la narración informativa. Y llega aún más lejos: meterá en el lío al lector, al introducirlo en el

diálogo de los personajes o en las situaciones relatadas. Será como el tiro de gracia al viejo caballo de batalla de la objetividad.

Los vientos de los años sesenta trajeron estas tempestades: la guerra de Vietnam, los movimientos hippies, la rebelión de los *ghettos* negros, la contracultura, la alucinación psicodélica, la permisividad sexual, las manifestaciones pacifistas y el mundo de las drogas, estremecieron las bases de la sociedad norteamericana. Por los aires voló el *american way of life.*

Los nuevos periodistas se dieron cuenta de que había que meterse hasta el fondo en el barro para poder entender lo que pasaba, pero esto no bastaba. Ellos, los periodistas, estaban en medio del torbellino y el lenguaje periodístico tradicional resultaba pobre para comunicar no sólo lo investigado, sino también lo experimentado, lo vivido. Si Mailer es un personaje más de *Los ejércitos de la noche*, porque en (la) realidad lo fue, Tom Wolfe comprende que hay situaciones, rupturas, delirios, gritos y silencios que las palabras no pueden expresar, que un lenguaje convencional no puede comunicar. De allí que recurre, como él mismo lo señala, a las técnicas literarias más avanzadas y sofisticadas. No se escribe: "la muchacha gritó", sino que el grito está en la escritura, estalla en la página. En el periódico o la revista no estarán las palabras que enuncien la sorpresa o el silencio: los signos inventados o los espacios en blanco expresarán esa sorpresa o ese silencio. Los manuales de estilo, por supuesto, comienzan a arrugarse.

La construcción escena por escena en contraposición a la narración lineal; los largos diálogos, el uso "del punto de vista en tercera persona" y la relación del mínimo detalle y gesto de situaciones y personas, son procedimientos clave, según Wolfe[67], en la técnica del Nuevo Periodismo. Recursos éstos literarios que venían a denunciar un lenguaje artificial y artificioso como el del periodismo tradicional, que se quería objetivo pero cuya linealidad falseaba el mismo orden en que suceden las cosas, pues éstas jamás suceden linealmente. Aunque parezca paradójico, el lenguaje del Nuevo Periodismo resultaba así menos pedante que el del periodismo tradicional, pues no pretendía expresar los hechos *objetivamente, sino expresar la vida lo más fielmente posible a como ésta sucedía, aún en sus manifestaciones más caóticas. Y esto exige un mayor ejercicio de inteligencia y talento, tanto en el periodista como en el lector.*

PARAPERIODISTAS Y PSEUDOESCRITORES

CUANDO la chispa del Nuevo Periodismo empezó a extenderse, sus irreverentes propugnadores se vieron atacados desde varios frentes. Al saltar de los periódicos y revistas a los libros —y la industria editorial puso inmediatamente en funcionamiento sus mecanismos de absorción— un grupo de escritores, ante la violación de lo que Wolfe, citando a Orwell, denomina "las convenciones de Ginebra del pensamiento", no sólo se pusieron alerta, sino que entraron al ataque calificando a los nuevos periodistas de *pseudoescritores*. Pero desde el frente interno del periodismo también se desató la ofensiva, ubicándoles en una especie rara de reporteros denominada *paraperiodistas*. Así el Nuevo Periodismo era para los escritores "simple periodismo" y para los periodistas que no comulgaban con esa nueva manifestación, se trataba de "literatura". Polémica y calificativos que, al parecer, divertían enormemente a Tom Wolfe, quien recoge algunos pasajes de la misma en su libro, como quien colecciona trofeos.

Pero el Nuevo Periodismo era una realidad, cuyo estudio llegó a las escuelas universitarias de periodismo y se empezaron a escribir algunos libros sobre la nueva modalidad periodística, así como artículos en diarios y revistas. De igual manera en las páginas de la gran prensa, aunque en forma incipiente, empezó a penetrar el "virus" del Nuevo Periodismo y el señor Wolfe se dio cuenta "que a la gente le gustaba parodiar mi estilo. [y que] Hacia 1966 las parodias comenzaron a llegar en tromba"68.

Así fue.

Decir que el Nuevo Periodismo no es nuevo, no es descubrir alguna verdad porque sus mismos representantes y propugnadores así lo reconocen. Y si no lo hicieran, no resultaría difícil demostrárselo. A Truman Capote no le agrada mucho la etiqueta de Nuevo Periodismo para su exitoso y excelente libro *A sangre fría* y prefiere llamar su obra "novela de no-ficción". Del periodismo de ficción y del reportaje novelado ya hablaba Humberto Cuenca en 1961, en *Imagen literaria del periodismo*. Reportajes autobiográficos y testimoniales (pienso en Julius Fucik y su *Reportaje al pie del patíbulo* y en John Reed y *Diez días que estremecieron al mundo y México insurgente*) se realizaron desde hace tiempo. Lo nuevo estaría entonces en recoger esos antecedentes excepcionales y hacerlos cotidianos, para enriquecer al periodismo con recursos literarios y elevar el nivel estético del reportaje.

FUSIÓN Y CONFUSIÓN

SI el Nuevo Periodismo provocó confusión (y celos) entre los escritores *oficiales* y los periodistas tradicionales, sus mismos teóricos, entre ellos Wolfe y Michael Johnson69, ayudaron a confundir hasta a sus mismos partidarios y entusiastas seguidores. Johnson por meter en el saco del Nuevo Periodismo a toda manifestación periodística que no encajara o se marginara de lo que él llama el periodismo oficial, de modo que en aquel entrarían Norman Mailer, Truman Capote, la prensa *underground*, el periodismo *rock* (recordamos que al de los años veinte se le llamó periodismo *jazz*) y lo que él denomina *Nuevo Muckraking* (de *muckrakers*: recolectores de basura, rastrilladores de estiércol, buscadores de porquerías, etc.). Y Wolfe por el cúmulo de contradicciones que adornan su libro y que, por la ironía que utiliza, hace pensar que lo hace con toda intención. También porque no sólo pretende que el Nuevo Periodismo desplazará a las otras formas periodísticas, sino porque ya, según él, desplazó a la novela como género. Dicho de otra manera, que el Nuevo Periodismo hará del periodismo y la literatura una y la misma cosa, de cuya fusión emergerá como el género supremo. Los nuevos periodistas, según Wolfe,

no soñaron jamás una cosa. No soñaron jamás la ironía que se aproximaba. Ni por un momento adivinaron que la tarea que llevarían a cabo en los próximos diez años, como periodistas, iba a destronar a la novela como máximo exponente literario[70].

El blanco es equivocado o, si se quiere, ficticio. Puede ser sólo una provocación de Wolfe, quien como doctor en Letras sabe que al lado de la novela de no-ficción, en los últimos años han aparecido numerosas y exitosas novelas sin entrar en esa categoría. Cuando digo exitosas me refiero al aspecto literario. En cuanto al gusto del público y al niel de ventas, ya es un problema de saberse adaptar a las pautas de la industria cultural. Además, el afán de pelearse con los literatos, resucita una vieja polémica que vuelve a plantear el asunto de las fronteras y de los géneros entre ambas disciplinas, lo que entraña una contradicción con la esencia misma del Nuevo Periodismo. Recuérdese que el mismo Tom Wolfe exclamó: "¡Al diablo con las categorías!"[71].

El libro de Wolfe, guardando la respetable distancia, recuerda un poco a los Manifiestos Surrealistas y él, hasta cierto punto, funge del André Bretón del

Nuevo Periodismo. Por ello no es extraño que Michael Johnson lo considere un periodista poeta y surrealista. Wolfe, como una especie de Pope del Nuevo Periodismo y tal como lo hizo Bretón en el "Primer Manifiesto", hace una lista de las obras y autores que pueden considerarse nuevos periodistas. Por ejemplo, Mailer lo sería en *Los ejércitos de la noche* pero no en *Un sueño americano* y en *¿Por qué estamos en Vietnam?*, las cuales son, siempre según Wolfe, "dos novelas ineptas"[72]. Esto trae a la memoria la lista de surrealistas del "Primer Manifiesto", donde se incluía a Víctor Hugo pero "cuando no es tonto"[73].

Tal vez el paralelo no lo perdonen los literatos, pero son pistas que uno encuentra. Si Bretón viviera detestaría al Nuevo Periodismo, sobre todo por no terminar de romper con la realidad y, más todavía, por reconocer su deuda con la "odiosa" novela realista. La novela de no-ficción, para Bretón, sería poco menos que abominable, al igual que Wolfe despotrica contra García Márquez (periodista, por cierto) y Jorge Luis Borges (anti-periodista), por su apego al mito y a la fábula. Wolfe con ello demuestra que conoce muy bien la cultura *pop* pero no la latinoamericana, donde mito y realidad forman parte profunda de la historia de los pueblos. *El reino de este mundo*, por ejemplo, está basada en la realidad: una realidad mágica, mitológica y auténtica: lo que Carpentier llamó lo real-maravilloso. En cambio, buena parte de la juventud norteamericana de los años sesenta encontró lo maravilloso en el LSD. Wolfe fue cronista de ese mundo. Y está en su ley.

Pero no son, al fin y al cabo, las excentricidades y desplantes de Wolfe lo que interesa, sino lo positivo que tuvo y tiene el Nuevo Periodismo y los riesgos que entraña.

LA DISTANCIA ENTRE DOS PUNTOS

ENTRE el viejo periodismo "objetivo" y el Nuevo Periodismo la distancia más corta no es una pirámide invertida, aunque a veces lo parezca pero ello no es más que un espejismo. La invitación de Wolfe, al final de la primera parte de su libro, es sugestiva pero puede resultar una trampa. El autor de *La izquierda exquisita* expresa, proclama:

*...Dejemos que el caos reine... Más alta la música, más vino... Al diablo con las categorías... El travesaño superior es del primero que se agarre a él. Todas las viejas tradiciones han quedado exhaustas, y ninguna nueva se ha afirmado todavía. ¡Se anulan las apuestas! ¡desaparecen las desigualdades! ¡el baile está abierto a todos!... ¡todos los caballos están dopados! ¡la pista es de vidrio!... y de tan glorioso caos pueden surgir, de la fuente más inesperada, algunos nuevos y gruesos y bonitos Cohetes Titulares Periodísticos que inflamarán el cielo*74.

No lo dudamos, como tampoco de la belleza del párrafo. Pero al reino de ese cielo no entrarán los pobres de espíritu, es decir, los imitadores y los crédulos en un golpe de suerte. Muchos aspirantes a poetas creyeron que con el verso libre podían llegar a ser poetas. Inutilizaron cerros de papel. Muchos pichones de narradores vieron su gran oportunidad en la subversión del lenguaje, en la "teoría combinatoria" de los géneros. Quisieron imitar a Cortázar o a Cabrera Infante o a Luis Britto García, escribiendo sin orden ni concierto, sin signos de puntuación y sin sintaxis, haciendo enumeraciones caóticas de objetos y, viéndolo todo tan "fácil", aún no terminan de comprender por qué se estrellaron. Ninguna aparente arbitrariedad de los escritores citados era arbitraria. La ausencia, proliferación o invención de signos tenía un papel que jugar y un significado. El complicado tablero para leer *Rayuela* no era un capricho ni una espontaneidad, y el lector, para poder entrar en esta obra, debía poner a funcionar el intelecto: dejaba la actitud pasiva del lector tradicional para participar y, si se quiere, crear en la lectura. Más que una pasión, la lectura era un acto.

Una ingenuidad conmovedora frustró a muchos soñadores.

Otros, por facilismo, no previeron lo que queda un poco más allá de lo sublime. Este es uno de los riesgos del Nuevo Periodismo. Ya andan muchos por allí intentando imitar y parodiar a Wolfe y Mailer. Los resultados son deprimentes. Si para el periodismo "objetivo" servían los consejos o reglas de estilo de los manuales —"no usar frases hechas, ni la voz pasiva, ni la primera persona"— para quien aspira a escribir en el estilo del Nuevo Periodismo no hay regla que valga ni es un problema de buena voluntad. Todo dependerá de su capacidad, dominio del lenguaje y conocimientos de las técnicas y recursos literarios. Conocerlos, saberlos aplicar y tener talento para que sus reportajes alcancen, de verdad, una dimensión estética como lo plantea Wolfe: esa es la cuestión. Esto no le cierra las puertas a nadie. Sólo plantea el reto.

UN ROBO LEGÍTIMO

SI el Nuevo Periodismo es algo importado o no (el idioma que hablamos no lo inventamos nosotros), no es lo que importa. Lo que tiene de positivo y lo que puede enriquecer el quehacer periodístico, hay que "robárselo", así como sus pioneros no tuvieron rubor para "robar" los recursos que, según ellos, se secaban en manos de los novelistas. Esta forma de hacer periodismo dejó buenas enseñanzas, aunque no todas las inventaron sus propugnadores pero, al menos, fueron los primeros en "registrarlas".

Quien primero escribió en Venezuela sobre el Nuevo Periodismo fue Eleazar Díaz Rangel, en el Papel Literario de *El Nacional* y luego en su libro *Miraflores fuera de juego*. Pero el primer trabajo sistemático sobre el tema lo realizó, como tesis de grado, la entonces estudiante de Comunicación Social, Carmen Alviarez75, donde no sólo expone sus puntos de vista acerca de esta controvertida materia, sino que recoge las opiniones de profesores y profesionales del periodismo, para completar una interesante investigación. Por su parte, el profesor Juan Páez Ávila fundó en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela un seminario sobre el Nuevo Periodismo, el cual ha sido dirigido también por el profesor Julio Barroeta Lara. El tema, en el país, ha sido motivo pues de atención académica y profesional y de interesantes discusiones. Por esas razones, un trabajo como el nuestro no podía pasar por alto esta manifestación periodística tan ligada a la literatura, por una parte, y cuya ambición estética, por la otra, hizo fundamentales y enriquecedores aportes al reportaje.

El ensayo

AUNQUE proliferan, sobre todo en este siglo, los libros de ensayos, existen o se han escrito muy pocos sobre el ensayo. La teoría acerca de este género está muy a la zaga, si la comparamos con la escrita sobre otras categorías literarias. Es abundante la bibliografía que estudia y analiza la novela, el cuento, la poesía y, en menor proporción, el teatro; mas, resulta difícil encontrar obras dedicadas al estudio del ensayo como forma literaria que cada día ocupa un espacio y una

importancia mayores como medio de expresión y difusión del quehacer científico y humanístico del hombre.

La explicación a esta situación la encontramos en diversos factores que tienen que ver con el origen, evolución y las características mismas de esta categoría literaria El ensayo, aunque remonta sus inicios al siglo XVI con Michel de Montaigne como creador del género en sentido moderno, y tiene antecedente en épocas más antiguas, se "populariza" y expande en el siglo XIX, para adquirir una dimensión extraordinaria en el XX. El género de nuestra época, del siglo XX, lo califican muchos autores.

Esta cercanía temporal, su reciente expansión como género, puede ser uno de los factores para explicar la escasa bibliografía sobre el mismo. Otra explicación la encontramos en las características mismas del ensayo: un género bastante libre, flexible en cuanto a temas, estructura y métodos; de profundo acento personal y, por ello mismo, su forma depende del pensamiento y el estilo de cada autor. En él se combinan lo analítico con lo artístico; la claridad expositiva, lógica conceptual con la exigencia literaria. Es un género de análisis y reflexión pero, al mismo tiempo, de creación.

No obstante la poca bibliografía, algunos ensayistas y autores de antologías de ensayos —acaso por la diversidad de criterios acerca del género— en el prólogo o introducción de sus obras suelen dar su concepción y delinear las características del ensayo. También se encuentran estudios sobre el mismo en los libros de teoría literaria.

La evolución del ensayo lo ha convertido en un género apropiado para enfocar problemas y temas de distintas áreas del saber. Si en principio osciló, en cuanto a temas, entre la literatura y la filosofía, hoy día el abanico temático se ha abierto considerablemente y puede abarcar desde fenómenos históricos, políticos y sociales muy concretos, hasta la explicación de los sueños, las fantasías y los juegos de la imaginación. Esto, por supuesto, crea otra dificultad en cuanto a su caracterización, puesto que un literato y sociólogo tendrán formas y métodos distintos para enfocar y expresar lo que se proponen estudiar u observar, así sea el mismo objeto o problema. Todo esto no quiere decir —y varios estudiosos así lo confirman— que el ensayo sea algo indefinible y tiempo perdido y esfuerzo vano todo intento de adelantar un estudio *sobre la esencia y forma del ensayo*, pues precisamente éste es el título de un lúcido trabajo de Georg Lukács sobre el ensayo. Si a muchas obras se les denomina con un mismo nombre —en este caso: *ensayo*—

y se les ubica en una misma categoría, ello significa que han de reunir una serie de características que les son comunes y que permiten clasificarlas en una categoría específica, más con una finalidad de análisis, estudio y comparación que de encasillamiento estrecho e inflexible.

¿QUÉ ES EL ENSAYO?

LA respuesta a esta pregunta implica una definición, cuestión que parece sencilla pero cuya dificultad se manifiesta cuando se acomete la empresa. Esa dificultad para definir algo aumenta en la medida en que las cosas son o parecen más sencillas, comunes, cotidianas. Ya lo señalaba en su *Selección de ensayistas argentinos* el escritor José Edmundo Clemente, en el estudio preliminar de este libro:

*Definir el ensayo es una tarea superior a la ambición de escribirlo; siempre las palabras son más difíciles que los hechos. Fascinante magia de la realidad. Las cosas carecen de misterio porque ellas son todo el misterio. La dificultad aumenta cuando la idea es demasiado evidente por lo sencillo. Casi diría que hay una relación constante entre la sencillez de una idea y el cuadrado de su definición*76.

Para no caer en contradicción con lo que ha expuesto, Clemente no da una definición "confiada y escolar" del ensayo y prefiere aproximarse por vía metafórica. "El ensayo —expresa— es un mundo penetrable y solitario como un espejo. Universo deshabitado. Tal vez sea ésta la principal dificultad y la principal virtud del ensayo"[77]. Pero previendo tal vez la molestia que en algunos lectores provoca el desciframiento de imágenes, al comparar el ensayo con la novela, cuyo fuerte en su opinión es la trama y el relato que exige poca participación al lector, Clemente traza en forma más precisa algunas características y cualidades de aquel: "El ensayo, en cambio, se ocupa únicamente del desarrollo de temas y tesis. Género dialogante, polémico. Por tanto, requiere una mayor participación que la simple lectura de un guión argumental"[78].

Más adelante volveremos a toparnos con José Edmundo Clemente. Por ahora nos interesa convocar a otros autores con la finalidad de recoger la definición y criterio de cada uno sobre el género que nos ocupa y, por esa vía, enunciar (definir) las características generales del ensayo.

El francés Fran^ois Chatelet —igualmente por vía comparativa— señala que "el ensayo aparece como algo intermedio entre la contingencia de la *novela* —que da rienda suelta a la invención del autor y se abandona aparentemente a la singularidad irreductible de las situaciones y los actos— y la necesidad del discurso filosófico o científico, que intenta la necesaria expresión de lo que es debido, la fría demostración de lo que debe ser. El ensayo trata de conjugar la frescura y espontaneidad de la primera con el rigor del segundo"[79].

Arte y oficio, espontaneidad y rigor, abstracción y concreción del pensamiento. He aquí que lo que parecía sencillo reúne una serie de cualidades que le dan perfil como un género mayor, nada fácil de definir en pocas palabras y menos de elaborar como categoría literaria. Humberto Cuenca nos da una definición con mayor claridad y precisión: "El ensayo es el desenvolvimiento de una tesis doctrinal, a menudo inconclusa, con tendencia interpretativa o de investigación, con absoluta libertad temática, rigor crítico, lírica entonación y propósito orientador"[80].

También Manuel Gayol Fernández, en su *Teoría literaria*, evita el rodeo metafórico o comparativo para dar una definición en forma directa. "El ensayo —enuncia— es un tipo de composición, generalmente breve, en prosa literaria, que expone sin rigor sistemático, pero con hondura, madurez y emotividad peculiares, una interpretación personal sobre modalidades libremente seleccionadas de temas científicos, filosóficos o artísticos"[81].

Un destacado estudioso y teórico del ensayo en América es Medardo Vitier, quien define al género en cuestión en estos términos:

Es una composición en prosa; su naturaleza es interpretativa, pero muy flexible en cuanto a métodos y estilo; sus temas, variadísimos, los trata el autor desde un punto de vista personal; la extensión aunque varía, permite por lo común que el escrito se lea de una vez; revela, en fin, las modalidades subjetivas del escritor[82].

Cerremos esta especie de encuesta bibliográfica no con una definición, sino con una aproximación metafórica del gran escritor húngaro Georg Lukács: "El ensayo —aserta— es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar"[83].

Sería contradictorio con la naturaleza misma del ensayo seguir con el catálogo de definiciones. Hemos citado a varios ensayistas y estudiosos de la materia con la sola finalidad de dar al lector distintos puntos de vista sobre el género

y así aproximarnos a las características generales del mismo.

UN GÉNERO DE TESIS

TENEMOS entonces que el ensayo desarrolla sus temas partiendo del planteamiento —explícito o implícito— de una tesis. Este último señalamiento es importante porque evidencia el compromiso del escritor, la asunción de responsabilidad en cuanto al objeto de su estudio. Se ha dicho que el ensayo no necesita de pruebas para demostrar sus tesis. En nuestro criterio, necesita por lo menos argumentarla, pues al tratarse de un género polémico, dialogante, procurará el autor darle solidez a sus puntos de vista para que éstos puedan interesar al lector. Ningún ensayista expresa o sostiene que las cosas suceden o son de tal manera *porque sí*. El análisis y la reflexión se hacen con el fin de irradiar luz sobre lo que se estudia o discute. Si no mostrar, al menos hay que argumentar lógicamente para que los demás saquen sus conclusiones. De allí lo acertado de Ortega y Gasset cuando define al ensayo como "disertación científica sin prueba explícita"84.

La lírica entonación de la que habla Humberto Cuenca; la frescura y espontaneidad señaladas por Chatelet; la prosa literaria que le asigna Gayol Fernández, sugieren la dimensión estética del ensayo. Quizás sea en este género donde se da un equilibrio más perfecto entre forma y contenido. Igual peso tiene *lo que se dice* y el *cómo se dice*. Se trata ciertamente del desenvolvimiento de una tesis, pero al mismo tiempo de la elaboración de una obra literaria. En este sentido —aunque por lo genérico esto puede decir mucho o poco— es válido el señalamiento de Pedro Díaz Seijas al definir al ensayo como "un género literario de creación"[85]. Esto lo diferencia del tratado y de la monografía.

Género inconcluso. Esta es otra característica que se le atribuye. Cuenca se cuida de las generalizaciones y dice "a menudo inconclusa", al referirse al desenvolvimiento de la tesis. Efectivamente, el ensayista, una vez planteada su tesis, mediante la reflexión, el análisis y la interpretación va dando una serie de elementos que la van haciendo cada vez más nítida para el lector. Al llegar a este punto, el ensayista considera innecesario enunciar una conclusión que está implícita en su exposición y aquí es donde entra en juego la participación del lector. El escritor procede en este caso como el pintor o el poeta que consideran necio e innecesario y

a veces hasta ofensivo explicar su poema o su pintura. Lo importante es la participación del lector, inducirlo a tomar posición creativa, a aventurarse en ese "mundo penetrable y solitario" que es el ensayo, a tomar parte en el proceso del juicio que designa Lukács. De allí que se considere el ensayo como un género abierto, cuya conclusión dependerá también de cada lector. Sin embargo, son muchos los ensayistas que, sin que se resienta su obra, exponen sus conclusiones, redondean sus puntos de vista o cierran su discurso con la reiteración de su tesis inicial, en una suerte de estructura circular de su ensayo.

Otra cualidad importante del ensayo es su naturaleza interpretativa. No se trata, en consecuencia, de la simple descripción o narración de los hechos o problemas que enfoca o de la exposición seca de las ideas. Es la penetración en ellos, el análisis de la parte y el todo, donde entran en función la visión personal del ensayista, así como su madurez y capacidad intelectuales. Porque el ensayista, como acertadamente lo expresa un brillante cultivador del género, Guillermo Sucre, "introduce la vida —y aun su propia vida— en la reflexión"[86].

Páginas atrás citábamos a Lukács, para quien el ensayo es un juicio donde lo esencial, lo que decide, más que la sentencia, es el proceso mismo de juzgar. Ese proceso es el desarrollo o desenvolvimiento de la tesis, la polémica, la argumentación y la forma misma del juicio. Si el proceso es brillante, convincente, los asistentes al juicio no esperarán a que el juez dicte sentencia. La conocerán de antemano, se la habrán formulado mentalmente. Esta es la gran virtud del ensayo: no ser sala procesal para sentencias inapelables, sino foro para el diálogo y la polémica creadora. A quienes les interesa más la sentencia que el proceso del juicio, es decir, quienes leen la parte final del libro para ver su conclusión o desenlace, sufrirán una gran decepción con el ensayo, género poco complaciente en este sentido.

ORIGEN Y EVOLUCIÓN

MICHEL de Montaigne (1533-1592) es considerado el fundador del género, al darle el nombre de *Essais* a sus escritos sobre los temas más variados y disímiles. Si nombrar es crear, no hay duda en cuanto al mérito del pensador francés, pero el género como tal tiene antecedentes más remotos, cuyas raíces las ubica Gayol Fernández en la antigüedad greco-latina, con Plutarco y especialmente con Séneca

en la primera fila87. Por su parte José Edmundo Clemente, al señalar que "las disciplinas del espíritu carecen de línea deportiva de largada" y que "valdrá Montaigne como Ecuador que divide el nombre de un mismo continente, nunca como principio de un mundo separado", establece los antecedentes del ensayo en los siguientes términos:

Lejos de mi ánimo el apartarme violentamente de la admiración por Montaigne, pero me resisto a la idea totalitaria de depen-derlo todo de un solo hombre. Idea que, por otra parte, hubiera repugnado al propio Montaigne, generoso como pocos en el reconocimiento; de ahí que resulte posible escribir esos antecedentes con citas tomadas de su propio libro. No retrocederé mucho; me basta con llegar hasta Cicerón, en particular a sus diálogos De la amistad, de la vejez y a las Paradojas a Marco Bruto, preferidas por el escritor francés, aunque al pasar le critique el estilo (lib. II, cap X). También ciertas obras de Ovidio —Ars amandi— caben ser incluidas entre la prosa adelantada; 'la fecundia de éste me encantaron en otro tiempo' (lib. II, cap. X). Igualmente sería injusto olvidar a Séneca, algunos de cuyos títulos transparentan la manera como fueron tratados: De la ira de la forma del mundo, y sobre todo las Epístolas dedicadas a Lucilio, favoritas de Montaigne. Pensemos en Plutarco, el extraordinario humanista que escribe las Vidas paralelas como pretextos biográficos de sus ensayos morales. La particular influencia de Séneca y de Plutarco es terminante en Montaigne. De ellos confiesa: 'la familiaridad que mantengo con estos dos personajes y la asistencia que procuran a mi vejez y a mi libro, edificado del principio al fin con sus despojos, me obligan a defender el honor de ambos' (lib. II, cap. XXXII).Cómo ignorar, a su vez, a San Agustín, 'el gran San Agustín' (lib. I, cap. XXVI). El santo ensaya sus Confesiones con sinceridad cristiana y comunicativa; estilo franco y confidencial que servirá de cuidadoso modelo a la introspectiva prosa monteniana[88].

Estos antecedentes citados por Clemente demuestran que esa forma de escritura se practicaba desde los tiempos antiguos, no obstante hay consenso entre los estudiosos del género en cuanto a reconocer en Montaigne al fundador del ensayo moderno. En Inglaterra se cita a Bacon como precursor del género y este país tiene una brillante tradición ensayística con nombres como los de Carlyle, John Ruskin, Walter Pater, Percy B. Shelley y Oscar Wilde. En España brillan los nombres de Unamuno, Ortega, Azorín, Eugenio D'Ors, Gómez de Barquero, Pérez Ayala... En Hispanoamérica: Rodó, Sarmiento, Montalvo, Pedro Henríquez Ureña, Mariátegui, Alfonso Reyes, *etc.* Lejos estamos de pretender agotar la lista de nuestros grandes ensayistas.

Pedro Díaz Seijas señala que "en Venezuela, concretamente el ensayo alborea con Toro, González y más tarde Cecilio Acosta"[89]. Y entre los cultivadores del género entre nosotros, cita a Gil Fortoul, Lisandro Alvarado, César Zumeta, Laureano Vallenilla Lanz, Pedro Manuel Arcaya, Manuel Díaz Rodríguez, Pedro Emilio Coll, Enrique Bernardo Núñez, Mario Briceño Iragorry, Augusto Mijares, Mariano Picón Salas y Arturo Uslar Pietri.

Humberto Cuenca es más categórico en cuanto a los inicios del ensayo no sólo en Venezuela, sino en la América hispana. Sobre el particular expresa:

Nosotros comenzaríamos por señalar a Simón Rodríguez como el primer ensayista hispanoamericano en los antecedentes del género. El cultivo del ensayo hispanoamericano comenzó con la búsqueda de una conciencia nacional y una expresión propia. La iniciativa correspondió a Simón Rodríguez, pero su exploración sociológica a Sarmiento con su Facundo, donde planteó ante América el dilema de Civilización y barbarie. Más que dilema es una ecuación hombre vida cuya incógnita está todavía por resolverse. Entre nosotros, el ensayo comienza a adquirir vigor con la generación de El Cojo Ilustrado, la generación positivista de López Méndez, Gil Fortoul, Zumeta, que llevó a las columnas de la prensa su visión interpretativa de los sucesos contemporáneos a su época .

La referencia histórica que hemos hecho del ensayo, nos indica que éste, aunque tiene remotos e ilustres antecedentes, es un género reciente o "tardío", como lo califican algunos autores. En España y América cobra vigor a finales del siglo XIX. En lo que sí hay consenso es en distinguirlo como el género de nuestra época compleja, vertiginosa y cambiante.

FRONTERAS DEL ENSAYO

YA con Montaigne el ensayo se perfila como un género muy amplio en cuanto a sus posibilidades temáticas: a través de él se puede especular, en el mejor sentido del término, sobre lo humano y lo divino, lo abstracto y lo concreto De allí que intentar una clasificación del ensayo de acuerdo con los temas que trate, puede hacerse interminable. Se habla de ensayos artísticos, sociológicos, filósofos, históricos, científicos, políticos, *etc.* Es más, al convertirse este género en preferido de científicos y humanistas para dar a conocer sus teorías, ideas o pensamientos, el

abanico temático se ha expandido considerablemente. Esto no quiere decir que todo estudio inacabado, toda idea escrita, sea ensayo. Esa categoría literaria reúne una serie de características que permiten distinguirla de otras, aunque a veces esta empresa resulte de suyo difícil.

La confusión explica la interrogante de Guillermo Sucre cuando se pregunta:

*¿No se ha abusado ya en demasía, y no sólo en nuestro país, del vocablo ensayista? Sin mucho discernimiento, en verdad, se le adjudica a cualquier recolector de piezas meramente documentales, cuando no de un pretencioso enciclopedismo —y subrayemos esto en el mejor de los casos. Sin duda que el ensayo mismo, como género, parece prestarse a esta abigarrada prodigalidad*90.

El hecho, pues, de que se esboce una teoría, se enfoque un problema desde una perspectiva personal, en una prosa más o menos pulcra, no quiere decir que se elabore un ensayo. Este es un género literario y su dominio exige algo más que conocimiento del tema. Es necesario ser un escritor para que el ensayo alcance un valor espiritual, estético, más allá del contenido y además, para decirlo con Alexis Márquez Rodríguez,

por tratarse de una escritura fundamentalmente analítica e interpretativa, en que se intenta aportar elementos de juicios acerca de un determinado tema, pero basados, tales juicios, primordialmente en la apreciación subjetiva del autor, sin que necesariamente deban exhibirse instrumentos probatorios, es obvio que las argumentaciones propuestas tienen que afincare en una amplia y convincente capacidad de raciocinio[91].

Artículos periodísticos, apuntes, pensamientos fragmentarios, digresiones escritas por allí y notas al margen que van quedando de alguna obra mayor, suelen ser recogidos por algunos autores y reunidos bajo el título genérico de "ensayos". Cuando se introduce en estas obras —sin que necesariamente sean malas— el lector que gusta del ensayo, si no se decepciona, por lo menos se siente blanco de un fraude intelectual, el cual puede ser algo consciente de parte del autor o por ignorancia respecto de lo que es un ensayo.

Este género interesa no sólo por la profundidad y originalidad con que el ensayista da su interpretación de los temas que trata, sino también por su dimensión estética, literaria, que crea "un visible espacio espiritual y verbal"[92]. De allí que Lukács, al preguntarse ¿por qué leemos ensayos?, se responda: "Muchos,

ciertamente, por lo que nos instruyen; pero hay otros que atraen por algo del todo diferente"[93]. Ese algo diferente al contenido está en la forma, en la atmósfera que crea el escritor, en el espacio espiritual que nace de toda verdadera obra literaria. Si el pensamiento especulativo, la reflexión y el raciocinio acercan el ensayo a la filosofía; el espacio espiritual que crea el ensayista lo acerca a la poesía, y teniendo de ambas, no es la una ni la otra en forma exclusiva. Tampoco es un híbrido de estas dos disciplinas. Uno de nuestros más destacados ensayistas, don Mariano Picón Salas, delinea las fronteras:

La función del ensayista —cuando lo es como Carlyle, Emerson, Santayana, Unamuno— parece conciliar la poesía y la filosofía, tiende un extraño puente entre el mundo de las imágenes y el de los conceptos, previene un poco al hombre entre las oscuras vueltas del laberinto y quiere ayudarle a buscar el agujero de salida. No pretende como el filósofo, ofrecer un sistema del mundo intemporalmente válido, sino procede de la situación o conflicto inmediato. ¿Pero es que no participan de lo mismo para encontrar el mundo de las ideas o el mundo de la interioridad, Platón y San Agustín? Y esto explica a veces la falacia o artificialidad de los géneros literarios, pues tanto los diálogos platónicos como las confesiones agustinianas participan, simultáneamente, de la naturaleza de la filosofía y del Ensayo. Es cierto que la mayor insistencia en lo concreto, la visión no sólo intelectual sino también plástica del Universo, marcará una amable frontera entre el ensayista y el filósofo[94].

LA TÉCNICA ES LA TÉCNICA

NADA más. El procedimiento para hacer (o crear) el poema, el ensayo o la crónica, no *hace* a ninguno de estos géneros, antes por el contrario, su exageración y repetición puede terminar por matarlos. Pero no hay que temerle a la técnica, que todo arte y oficio tiene la suya. El principiante estará obligado a aprenderla y, una vez iniciado, podrá perfeccionarla o cambiarla. Como dice Octavio Paz, "su valor dura hasta que surge un nuevo procedimiento. La técnica es repetición que se perfecciona o se degrada; es herencia y cambio"[95].

Frecuentemente se afirma que a escribir se aprende escribiendo. Y es cierto, pero primero hay que aprender el alfabeto. Toda obra del intelecto llevada a la escritura adquiere una forma, una estructura y se hace obra a través de un

procedimiento, el cual puede ser previamente conocido o inventado por el escritor. Para escribir una novela se sigue un procedimiento distinto al de una noticia o un poema. Cuando alguien dice "escribí un cuento", está remitiendo a una forma, a una estructura, a un conjunto de caracteres que lo llevan a afirmar que escribió un cuento y no otra cosa. No por ello está necesariamente repitiendo un esquema predeterminado del cuento.

Colocándonos en nuestro punto de vista moderno se puede afirmar con pleno y concreto sentido que a todo arte corresponde una técnica que hace de fundamento material suyo, pues le prepara la materia según ciertas fórmulas o reglas para que pueda hacer de lugar de aparición del fenómeno estrictamente artístico. En efecto: el arte musical tiene que ir precedido de un estudio y dominio sobre la técnica musical —instrumental, vocal...—, y el arte pictórico presupone dominio sobre la técnica pictórica —conocimiento sobre colores, preparación, leyes visuales... Podrá ser que el aprendizaje *técnico* se haga en algunos casi por instinto o intuición genial, sin necesidad alguna de academias y escuelas, pero, aun así, siempre se requiere un dominio sobre la *técnica*, preliminar a las faenas estrictamente artísticas. Y no es raro que el demasiado dominio de la técnica conduzca a la esterilidad artística: al *academicismo*. Impecable, correcto, preciso: son valores de dominio técnico que, exagerados, matan de raíz los valores artísticos[96].

No resulta fácil, entonces, hablar de la técnica de un género tan flexible y de apreciación tan personal como el ensayo. Pero acaso ¿no es más subjetiva y personal la poesía? ¿Y no existe, sin embargo, infinidad de libros que se refieren a las técnicas poéticas? El ejemplo primero lo tendríamos en la misma *Poética* de Aristóteles, considerada como *técnica poética* por ese gran estudioso de su obra que es el profesor Juan David García Bacca.

Nos falta ánimo y nos sobra precaución para dar aquí un recetario de las técnicas del ensayo. Muchos las adquirirán por intuición, como lo señala líneas arriba García Bacca, pero la mayoría tendrá que empezar por el principio. Si este género exige capacidad interpretativa, de raciocinio y análisis, es indiscutible que ello provendrá del ejercicio intelectual. Conocer métodos de análisis será un buen punto de apoyo. La finalidad del ensayo, si es de polemizar, orientar o plantear una tesis acerca de un determinado problema, condicionará en muchos casos el lenguaje a utilizar: expositivo, conceptual, *etc.* En el ensayo sociológico o histórico se recurre a veces a las citas bibliográficas, lo cual exige cierta habilidad del ensayista para insertarla en el desarrollo de su obra sin que ésta llegue a parecerse más bien a una

monografía. Si aceptamos que el ensayo desarrolla tesis, es lógico pensar que el planteamiento de dicha tesis y su desarrollo o argumentación, reclaman una estructura que debe plantearse el ensayista antes de sentarse a escribir. La claridad expositiva es una de las condiciones —no imposiciones— del ensayo y esto depende no sólo del estilo del escritor, sino también de la forma en que estén estructuradas todas las partes del discurso literario, de su interrelación y armonía. Aquí volvemos a topar con las fronteras de los géneros literarios, donde se habla de ensayo novelado, periodístico, *etc.* Es obvio que la forma literaria que adopte el ensayista determinará o requerirá el uso de una técnica específica. Martín Duque y Fernández Cuesta indican que

el ensayista puede utilizar las técnicas dramáticas o novelescas para estructurar su ensayo. El ensayo puede ser rectilíneo o curvilíneo. A. Quilis, hablando de los ensayos de Montaigne, nos dice: "conduce al lector como por un río lento, con meandros, mientras va enlazando asociaciones caprichosas de ideas que más que probar sugieren y dan al lector la sensación de realizar por su cuenta una serie de descubrimientos"[97].

Dominio del lenguaje, de las técnicas literarias; conocimiento profundo del tema que enfoca, capacidad de análisis y síntesis, destreza para combinar lo estético y lo conceptual, son cualidades del buen ensayista, a las que sólo habría que agregar una que carece de fórmula: talento. Resumamos con don Mariano Picón Salas:

La fórmula del ensayo [¡qué sencillo parece esto al apuntarlo!] sería la de toda la literatura: tener algo que decir, decirlo de modo que agite la conciencia y despierte la emoción de los hombres, y en lengua tan personal y propia, que ella se bautice a sí misma.

Ese bautizo es la expresión de la originalidad del escritor, su forma particular de enfocar, interpretar y expresar los problemas y situaciones, sin importar cuántas veces hayan sido éstos tratados o estudiados. El buen ensayista los verá desde un punto de vista distinto, pues lo contrario sería repetir, en vez de (re)crear.

¿Y la pureza del género? La pregunta se la hace Medardo Vitier en su importante estudio *Del ensayo americano*. El autor cubano ya había señalado la distinción del mismo con relación al artículo, el estudio crítico y la monografía, aunque reconocía "que en ocasiones es difícil demarcarles exactamente las zonas"[98]. Y en cuanto a la pregunta específica que se hace, relativa a la pureza del género, él mismo afirma que "no se puede creer mucho en ella"[99]:

La noción de género es de filiación *lógica* y el arte vive en zona *estética*. La

dimensión lógica del espíritu se agota en el intelecto; la dimensión estética dispone de la imaginación y la sensibilidad. De ahí que las obras literarias rebasen, en muchos casos, la vieja clasificación. Esta, después de todo, ha de supeditarse a la producción capaz de perdurar.Participa el ensayo de esas dos dimensiones, lógica y estética. Por la primera se interna en las ideas; por la segunda se espacia en más artísticas funciones. Oscila entre esos dos mundos y altera la estructura que lo gobernó en sus orígenes[100].

Vitier destaca como modelo de ensayo que atiende a esas dos dimensiones —lógica y estética— el libro *Camino de perfección*, del escritor modernista venezolano Manuel Díaz Rodríguez.

La flexibilidad del ensayo, su interrelación con otros géneros, ha enriquecido categorías literarias que, al tomar y hacer uso de sus recursos, han ganado en amenidad, fluidez y nivel estético, sin apartase del razonamiento lógico. Un ejemplo ilustrativo lo tenemos en el reportaje —tema que nos ocupa en este trabajo— cuyas relaciones con el ensayo ha dado origen a que algunos autores hablen incluso del reportaje-ensayo. Sobre las relaciones de estos dos géneros, trata el capítulo siguiente.

De un género a otro

COMO los conocemos hoy, el ensayo precede al reportaje, aunque ambos tienen antecedentes que hunden sus raíces en tiempos lejanos. Con los *essais* de Montaigne, publicados en 1580, tenemos un punto de referencia inicial de este género en sentido moderno. El reportaje, en cambio, es un género que modernamente se perfila como tal hacia la segunda mitad del siglo XIX.

El ensayo encontró una vía más expedita para su evolución, menos sometida a reglas y normas más allá del albedrío del escritor. La doctrina de la objetividad, en cambio, tiene mucho que ver en cuanto a la lenta evolución del reportaje. Los postulados de la misma impedían que este género alcanzara una mayor riqueza en forma y contenido.

El culto a los hechos y la presunción de que el periodista podía captarlos y relatarlos tal cual suceden en la realidad fueron factores que redujeron al reportaje "objetivo" a la simple descripción y narración de los fenómenos. En cuanto

a la forma —con las excepciones de rigor— ésta estaba supeditada a la finalidad sensorial del periodismo "objetivo"; a la búsqueda del impacto y de la emoción.

Vistos en estos términos, resultaba poco menos que forzado relacionar al reportaje con el ensayo, género éste de creación, análisis e interpretación, en el cual la profundidad del contenido se conjuga con la belleza formal. Más cerca del ensayo estaba el artículo, género del periodismo de opinión que, ejecutado por destacados escritores y pensadores, se convertía en verdadero ensayo breve.

España tiene una larga tradición en este sentido, cultivada también en Hispanoamérica.

Pero la quiebra de la doctrina "objetiva" de la información, cuyas deficiencias quedaron en evidencia a partir de la Primera Guerra Mundial y cuyos patrones resultaron estrechos para informar integralmente sobre las crisis económicas, políticas y sociales que sacudieron al mundo en las décadas siguientes, trajo como contrapartida una nueva concepción de la información y del periodismo en general. El periodismo interpretativo venía a llenar la necesidad de información de un público exigente y de un mundo cada vez más complejo, y el reportaje se presentaba como el género más completo para enfocar y exponer, con profundidad, los hechos del acontecer diario. Esta forma periodística —el reportaje interpretativo— sí reunía las condiciones para parangonarlo con el ensayo. En este sentido, el profesor Álvarez señala los puntos de relación:

...ambos tienen en común la inquietud por encontrar las causas profundas del acontecer cotidiano, esa irresistible tendencia a indagar con sentido crítico, a preguntarse por qué ocurren las cosas, condición eminentemente intelectual vinculada al racionalismo. Los hermana también la naturaleza analítica y reflexiva, el no quedarse en la simple comprobación de las realidades, sino remontar su trascendencia. Los vincula, aún más, cierto afán valorativo que no se da de manera preceptiva o moralista, sino como emanación espontánea de la forma como se presentan y organizan las cosas. Y está, por último, el cultivo de la forma, las exigencias del estilo, el conceder importancia a cómo se dicen las cosas, más allá de su contenido101.

Con el reportaje interpretativo el periodista deja de ser un relator de sucesos, un superficial narrador de situaciones, para convertirse en un trabajador intelectual. Su capacidad creadora, de reflexión y de análisis, entrará en juego desde el momento mismo de investigar los hechos hasta la hora de redactar su trabajo; buscará la equilibrada armonía entre forma y contenido; será al mismo tiempo investigador y

escritor. Su obra, el reportaje, trascenderá el atributo noticioso de la actualidad; planteará una concepción menos repentista e inmediatista de esta exigencia periodística.

Pero no todo lo trajo el periodismo interpretativo: la búsqueda formal siempre ha sido preocupación del escritor que todo periodista lleva por dentro. El análisis y la reflexión son inherentes a la condición intelectual del trabajo periodístico. A pesar (o sin su pesar) de la doctrina de la objetividad, la neutralidad frente al mundo exterior es ya una forma de parcialidad. El periodista, tal vez más que cualquier otro profesional, es un militante social, un militante de la verdad. Y como escritor —digámoslo parafraseando a Darío— un permanente perseguidor de una forma que se adapte a su estilo. A través del reportaje informa sobre los hechos y, al mismo tiempo, busca crear un espacio estético mediante la palabra y el lenguaje.

PUNTOS DE RELACIÓN

SI el ensayo tiende —recordemos a Picón Salas— un puente entre la filosofía y la poesía, el reportaje lo tiende entre esta última y la investigación social. A través de él se puede instalar, como quería Martí, la literatura en la ciencia. Pero la palabra poesía, para muchos fetichistas de las bellas letras, puede resultar demasiado alta para el reportaje. Cambiémosla —es una concesión semántica— por la palabra belleza y aquí nos referimos a la forma. Belleza, es decir, dimensión estética y verdad, son la búsqueda del buen periodista y es el reportaje el género periodístico que ofrece más posibilidades para lograr ambos objetivos.

El lector del ensayo puede terminar siendo un cómplice del ensayista, o también un compañero de ruta, no en forma pasiva, sino participativa, polémica a veces y hasta antagónica. El lector del reportaje es un crítico permanente, exige pruebas, datos, demostraciones de lo que se le dice; sigue el proceso del juicio pero quiere también ver la sentencia, para comprobar si ésta se corresponde con las pruebas y los testigos presentados. Al del ensayo, como lo observa Lukács, le interesa más el proceso que la sentencia porque las pruebas —ahora es en Ortega y Gasset en quien nos apoyamos— están implícitas.

No hay duda, el reportaje, en comparación con el ensayo, debe pagar tributo a las exigencias de un lector que quiere pruebas y demostraciones. En este sentido el ensayista encuentra mayor libertad. Las pruebas están en su raciocinio, en su intelecto, en su bagaje cultural. En el periodista las pruebas están fuera de él, en el proceso de la vida, de la realidad, pero hay un pero. Esas pruebas pasan por él, se organizan en su mente y luego las expone. En tal sentido, la subjetividad se da en ambos casos y la frontera que se establece es sólo un problema de métodos, de procedimientos, prefijados e incluso determinados por la realidad que se estudia y enfoca, su acontecer en el tiempo, problemas que presenta para abordarlos, analizarlos y darlos a conocer.

Coinciden también estos dos géneros en la brevedad y la amenidad de la escritura. En el ensayo porque no está sometido a una estrecha rigurosidad y ningún ensayista, cuando escribe dentro de este género, se propone un tratado o un manual, sino desarrollar un tema de acuerdo con su visión e interpretación personales, buscando siempre captar y no cansar la atención del lector: no es su pretensión agotar el tema. El reportaje, no porque lo establezcan los manuales, sino porque el periodismo en general se guía por aquello de que "lo bueno, si breve, dos veces bueno". Los textos demasiado largos espantan a los lectores y, finalmente, el espacio del periódico impone un límite a la extensión. Esto no significa, por supuesto, que no se elaboren reportajes y ensayos extensos pero ello se da más por vía de excepción. Por lo demás, escribir breve o largo, según Azorín, es una cuestión de práctica y costumbre. El ensayista español cita a Blas Pascal, quien estampó esta frase al final de una larga epístola: "He escrito esta carta tan larga, porque no he tenido tiempo de hacerla más corta".

Y es cierto. A veces escribir algo breve lleva más tiempo y ofrece más dificultad que extenderse hasta el agotamiento del cuerpo y de las cuartillas.

Hablar de claridad y sencillez en uno y otro género resulta redundante a estas alturas. Ambos, atendiendo a la búsqueda de lo estético, son además categorías que persiguen transmitir un mensaje, establecer un nivel de comunicación con el lector y exponer sin imponer.

Si el estilo es el hombre, como lo resume la afortunada frase de Buffon, en el ensayo y en el reportaje —más en éste que en cualquier otro género periodístico— la producción del autor llevará el sello de un estilo y de una personalidad, que será su originalidad.

Sin embargo, en el ensayo el escritor encuentra menos barreras, más posibilidades de llevar el cultivo de la forma hasta metas más lejanas. Todavía, porque al periodista siempre se le exigen pruebas, el reportero debe detenerse para introducir la cita, la cifra, el argumento ajeno y, en consecuencia, debe andar con más cuidado y, en no pocos casos, someterse a las impertinencias de ciertos manuales de estilo. El periodista tiene que explicar, en forma sencilla, lo complejo; hacer inteligible lo ininteligible. El ensayista puede eximirse de esa obligación, lo que no quiere decir que por ello vaya a caer en el hermetismo. La amenidad y la frescura son cualidades del ensayo. Y Lukács agrega la ironía y el humor.

En cuanto a la estructura, también encontramos mayor flexibilidad en el ensayo. Depende de cómo el ensayista quiere iniciar y concluir su obra, si es que decide llegar a alguna conclusión. Puede ser un texto abierto o llevar implícita la conclusión en el desarrollo del tema, sin necesidad de enunciarla expresamente. Ortega y Gasset lo corrobora al definir el ensayo como "la ciencia, menos la prueba explícita"102.

El lector del reportaje siempre espera un final, una conclusión y en ese sentido podría considerársele menos participativo que el del ensayo, pero esto no es del todo cierto y nos lleva a un punto muy interesante, cual es la posición que, a la hora de escribir, establecen el periodista y el ensayista con su futuro lector. El primero se dirige a un público heterogéneo y parte de la idea de que su lector no conoce o conoce muy poco del problema sobre el cual se le va a informar. El segundo, en cambio, de acuerdo con el tema que trate y la forma en que lo haga, sabe o mentalmente ha escogido a su lector, quien generalmente conoce, le gusta el tema de su lectura y ha seleccionado no sólo el tema, sino también al autor.

El reportaje le llega (incluso sorprende) al lector a través del periódico o la revista, en el autobús, en el trabajo o en la casa. En cambio, el lector busca el ensayo. Estas circunstancias las conoce el periodista y por ello no puede dar nada por sabido y eximirse de informarlo.

Generalmente la estructura del reportaje la conforman un encabezamiento, el cuerpo o desarrollo y la conclusión. Esto podrá parecer esquemático, pero también hay muchos ensayos que siguen o se amoldan a una estructura parecida, como lo señalan Martín Duque y Fernández Cuesta: "En el ensayo importa más la amenidad de la exposición que el rigor sistemático de ésta. Generalmente se subdivide el ensayo en *introducción, desarrollo y conclusión*"[103].

Estos señalamientos son útiles didácticamente. Una vez que el novel periodista o ensayista domina su oficio, esa estructura puede variar o ser enriquecida. Pero ignorarla antes, puede conducir al extravío no sólo del lector, sino del propio autor inexperto: a la incoherencia y la confusión.

Por igual encontramos ensayos y reportajes rigurosamente lineales, que siguen un orden cronológico, pero también los hay de estructura circular, curvilínea, *etc.* Esto exige un dominio técnico del lenguaje y de la forma. El juego con los planos temporales y espaciales es más un problema de destreza y habilidad, de recursos y experiencia que de preceptiva. Y nada de esto está reñido con la profundidad de contenido y la claridad expositiva. La clave está en saber combinar todos esos recursos para armonizar forma y contenido, nivel estético y profundidad.

UNIVERSO TEMÁTICO

DON Mariano Picón Salas escribió que el ensayista "no pretende como el filósofo, ofrecer un sistema del mundo intemporalmente válido, sino procede de la situación o conflicto inmediato"104. De la situación y conflicto inmediato, agregamos de nuestra parte, procede siempre el periodista y esas circunstancias inmediatas, ese complejo mundo que nos rodea, ofrecen un universo temático que parece inabarcable.

El ensayo es un género literario que se puede utilizar para estudiar e interpretar distintos tipos de hechos, problemas y situaciones de diversos campos y disciplinas. Cuando es género de creación, texto sobre otro texto, recreación de una creación —ensayo literario— su estructura es muy libre y el ensayista, al recrear una realidad, crea otra nueva; al penetrar en el análisis de un texto crea un nuevo texto con igual o más valor estético que el primero: una nueva vida, un nuevo espacio literario, porque "se ha hecho demasiado rico e independiente para ponerse incondicionalmente al servicio de algo..."[105], tal como observa Lukács en su carta a Leo Popper, titulada *Sobre la esencia y forma del ensayo*. En este orden, sigue Lukács,

el ensayista habla sobre una imagen, cuadro o libro, pero lo abandona en seguida. ¿Por qué? Creo que porque la idea de esa imagen y de ese libro se le hace

superpotente, porque por ella olvida completamente todo lo concreto secundario y lo utiliza sólo como comienzo, como trampolín[106].

Esto, por supuesto, es así cuando el ensayo es recreación y creación a un mismo tiempo, donde el objeto de estudio original se convierte en pretexto. Pero hay otros tipos de ensayos que exigen una mayor rigurosidad y apego al problema que estudia e interpreta: el histórico, el político, el social. En estos casos sé emparenta más con el reportaje interpretativo. José Edmundo Clemente indica que

en el ensayo social se impone la documentación prolija. Conocimiento. Asentamiento firme en la realidad. En el literario, tiene mejor cabida la sensibilidad, el imperio del gusto y la penetración estética. En el filosófico, de nuevo el conocimiento; no de erudición histórica, sino intemporal. Erudición de esencias[107].

Vemos pues que el ensayo, cuando enfoca problemas sociales o históricos, al igual que el reportaje tiene "asentamiento firme en la realidad". Y esto —habrá que repetirlo— no está en absoluto reñido con la búsqueda de una dimensión estética, que es lo que hace que el ensayo capte y mantenga la atención del lector, no sólo por lo que instruye o comunica, sino por el placer espiritual que brinda su lectura, por la fuerza que emana de la palabra y el estilo de quien escribe.

Los temas del ensayo y del reportaje están en el hombre y en sus circunstancias, en el proceso de la vida, aunque el ensayo transciende ese marco —si me permiten el término— cuando toca las fronteras de la filosofía.

EL ENSAYISTA Y EL PERIODISTA

HABLAR del reportaje y el ensayo conduce inevitablemente a sus realizadores: el periodista y el ensayista. El estereotipo nos presentaría a este último como al escritor sedentario, a mitad de camino entre el poeta y el filósofo, de académico perfil profesoral, hombre de razón y pasión más que de acción. El periodista sería el hombre nómada, agitado y ágil, curioso y hasta impertinente, inmerso en el torrente cotidiano, fotógrafo de la realidad, pero sólo de la realidad que está allí, bajo sus narices, tangible y comprobable.

Pero éstos no son más que perfiles de estereotipos. El periodista es un hombre de pensamiento sin dejar de ser de acción, como el ensayista es un hombre

de su tiempo y escribe de su tiempo con ojos del presente, para decirlo con Sartre, y va hasta donde haya algo que le interese. "Un ensayista introduce la vida —y aun su propia vida— en la reflexión"108, aserta Guillermo Sucre. El periodista, en acción y pensamiento, se juega la vida. Uno y otro son hombres comprometidos con sus ideas y con su tiempo. No existen ensayos ni reportajes neutros desde el momento mismo en que se plantea una tesis. Plantear algo presupone ya el compromiso de demostrarlo y, si nos apuran más de defenderlo.

El ensayista busca dar respuestas a las interrogantes de su época en los diferentes campos del acontecer humano. El periodista no es un simple fotógrafo de la realidad, un descriptor de acontecimientos y situaciones. Va más allá de la apariencia del hecho, pone en juego su capacidad de reflexión y raciocinio, de interpretación y análisis y también su imaginación.

El periodista —expresa Luis Alberto Sánchez, a un mismo tiempo ensayista y periodista— tal como lo concibo y como traté infructuosamente de serlo, debe de ser no sólo un transcriptor de los sucesos cotidianos, sino un observador de sus relaciones y un fino exegeta de las proyecciones de cada hecho. No se trata de la noticia por la noticia, ni de buscar el perfil más resaltante, más sensacional, sino de encauzar el criterio del lector medio por los caminos de la verdad y sin prejuicio de la dignidad[109].

Bajo tal óptica, en determinadas circunstancias no es fácil delimitar si el periodista es ensayista o viceversa. Es cuando aquél se vale de los recursos del ensayo o cuando éste emplea o hace uso de las técnicas del reportaje. Por eso no es extraño que se hable, en muchos casos, de ensayo-reportajes, porque en un mismo autor y una misma obra se dan las cualidades del ensayista y el periodista, del ensayo y el reportaje.

EL ESCRITOR Y EL ESCRIBIENTE

DESDE que Roland Barthes habló de escritores y escribientes, de escritura y escribanía, se ha incurrido —acaso a pesar de Barthes— en una división clasista del arte de escribir, algo retomado, por vía contraria, por Tom Wolfe al enfilar sus baterías contra los hombres de letras y los periodistas tradicionales, donde los

reporteros conformarían el estrato más bajo: el lumpenproletariado. Lumpen que se rebeló, según Wolfe, bajo las banderas del Nuevo Periodismo para subvertir el orden en la República de las Letras. Por ahora, esa "lucha de clases" no nos interesa.

La escribanía, según Barthes, "sería en el fondo el estilo del que escribe creyendo que el lenguaje es sólo un instrumento, y que a él no le corresponde discutir su propio lenguaje enunciado"110. Para el escribiente, entonces, el lenguaje tendría sólo un valor instrumental. Para el escritor representa incluso algo más que el nivel estético.

Pablo Neruda, entonces, cuando su poesía apunta al compromiso social, sería más escribiente que escritor. Pero no tergiversemos a Barthes. Quien asuma con conciencia el lenguaje y dé vida a través de él a una realidad espiritual, es un escritor, independientemente de que, al mismo tiempo, sea un escribiente. Todo ensayista o periodista verdadero es ambas cosas a la vez. Para uno y otro el lenguaje es un instrumento y, a la vez, algo más que un instrumento: es la posibilidad de creación, de dar vida propia a una obra más allá de su contenido e intención.

Un escritor no lo es sólo cuando escribe ensayo o poesía y deja de serlo cuando redacta para la prensa un artículo, un reportaje o una crónica. La escritura no es un problema de horarios burocráticos ni exclusividad de ciertos géneros. Es la asunción espiritual de un compromiso expresada a través de la palabra, sin importar dónde y cuándo se escriba.

No es casualidad ni ociosidad que escritores y pensadores como Lukács, Sartre, Azorín, Mailer, García Márquez y tantos otros le hayan dedicado atención al reportaje. Algunos en forma teórica y otros en la práctica. Otros en ambos terrenos. Los reportajes de Alejo Carpentier sobre la Guayana venezolana[111], rompen la frontera de este género y el ensayo: el periodista que es Alejo Carpentier describe magistralmente lo que ha observado directamente, "en el lugar de los hechos". Pero penetra más allá de lo que ven sus ojos; capta lo real maravilloso de la región "en la grandiosa soledad de la Gran Sabana". Todo ese mundo de mito y realidad llama a la reflexión del periodista y va a los orígenes en busca de explicaciones y respuestas y, así, hace ensayo histórico para poder explicarse el mundo que está ante sus ojos, donde la realidad es un reto a la imaginación porque no es todo lo que está ante la vista. Porque se pierde en el tiempo.

Es cierto, escribir muchos reportajes no le da a alguien la categoría de escritor. Pero tampoco se la da el publicar ensayos o poemas. El escritor está más

allá de los géneros y de los medios de difusión que utilice para expresar sus experiencias, observaciones o sentimientos. Escritor no es quien escribe mucho, ni siquiera quien escribe gramaticalmente bien. Es quien asume la acción y la pasión, el compromiso y la conciencia de la escritura y busca y logra crear "un visible espacio espiritual y verbal". Y esto es posible en una gran novela como *Cien años de soledad* y en un gran reportaje como *La Marquesita de la Sierpe*, de Gabriel García Márquez. En los poemas que cantan a la revolución de Mayakovski, como en la *Historia de la Revolución Rusa*, de Trotski y en el reportaje *Diez días que estremecieron al mundo*, de John Reed.

En periodismo la descripción seca, impersonal, pretendidamente imparcial y objetiva, quedó para lo que algunos diarios y agencias noticiosas denominan "informes", elaborados por un anónimo equipo de ilustres sabihondos o por un genio invisible, que al hacerlo innominado e innominable le da un extraño halo de infalibilidad a lo escrito. Misterio respetable de análisis frío. Fetiche academicista, imposible de discutir con el "equipo de expertos" porque el equipo es inubicable.

El reportaje es compromiso individual y profesional; compromiso con lo que se dice y cómo se dice; obra de información y creación. El buen reportaje es una vía de conocimiento y de disfrute estético que busca satisfacer la necesidad de información y conocimiento de los lectores y, al mismo tiempo, "atraparlo" con los recursos del estilo y el lenguaje. Tales son las exigencias que debe cumplir todo buen reportaje para satisfacer en el lector los reclamos del intelecto y del espíritu, esa doble necesidad de la verdad y la belleza. Punto de confluencia donde se vuelve a encontrar con el ensayo.

DEL LIBRO AL PERIÓDICO, DEL PERIÓDICO AL LIBRO

CON el reportaje y el ensayo se da un fenómeno interesante en cuanto a los medios de difusión que utilizan sus realizadores. Existen, por supuesto, reportajes radiofónicos, televisivos y cinematográficos, así como muchas conferencias de destacados intelectuales son verdaderos ensayos, pues se ajustan a las características de este género. Pero aquí nos interesa referirnos a dos medios impresos: el libro y el periódico, cuyas páginas han albergado por igual a géneros literarios como

periodísticos.

El ensayo, en principio, estuvo ligado al libro. Este era, por decirlo así, su hábitat natural. Sin embargo, el lenguaje expositivo del género, la claridad y frescura, así como su carácter de escrito generalmente breve, lo hacían ideal para el periódico. A esto habría que agregar la variedad temática que permite abarcar esta forma literaria. Sin despedirse del libro, entró en el periódico y en una suerte de relación circular, de la página de éste volvía al libro cuando los escritores recogían sus ensayos publicados inicialmente en la prensa y confeccionaban un volumen. Esta práctica se mantiene en nuestros días, al punto de que el ensayo periodístico ha ido adquiriendo un perfil propio y un lugar importante en el periodismo contemporáneo. Nombres ilustres corroboran esta afirmación: Unamuno, Ortega y Gasset, Larra, Azorín, Gómez de la Serna, en España; Bello, Cecilio Acosta, Picón Salas, Enrique Bernardo Núñez, Uslar Pietri, en Venezuela.

Es importante señalar que cuando los ensayos periodísticos conforman un volumen es porque se adaptan a las exigencias del libro como obra que guarda una unidad y coherencia internas entre sus partes, tal como lo plantea Francois Chatelet:

El ensayo se presenta como elemento de una serie; lo cual comporta, por ende, diversos textos discontinuos. Y, sin embargo, su autor debe perseguir cierta unidad: trata de hacer sensible, entregándose a la composición del conjunto, la significación común de esos textos diferentes. El ensayo sustituye las unidades "naturales" de la novela de estilo clásico —unidad de relato, unidad de la obra filosófica, unidad de la demostración— por una unidad que no es en absoluto aparente: la del objetivo común que persiguen los textos dispares. Pone de golpe en entredicho la idea trivial de que el libro constituye, en cuanto tal, una totalidad simple resultante, precisamente, de la continuidad del relato o la demostración112.

El ensayo periodístico reúne una serie de características que permite denominarlo como tal. Los temas se refieren a aspectos que afectan e interesan al hombre actual. No es que se tenga que adaptar necesariamente a la exigencia de actualidad de una noticia, pero sí tocar problemas de interés para la sociedad contemporánea. El espacio periodístico impone la brevedad. La claridad es una exigencia, pues va dirigido a un público más heterogéneo que el del libro. Busca orientar, comunicar o plantear un punto de vista a través de un medio de amplia difusión como el periódico. Humberto Cuenca apunta que "el ensayo periodístico se diferencia del humanístico en que aquél alude más a la actualidad temática, mientras

que el último es atemporal"[113].

Por las viejas polémicas a que hemos hecho referencia en páginas anteriores, muchos literatos se resistieron en principio a "descender" a las páginas del periódico. Pretendían mantener la presumida aristocracia del libro. Pero la realidad y el aislamiento a que sé autosometieron los fueron sacando de sus casillas y de sus capillas. Hoy día el escritor tiene planteado no sólo el reto del periódico, sino de otros medios de comunicación que, probablemente, lo espanten más: los medios radioeléctricos. Sobre el particular llamaron la atención en el Congreso de Escritores en Lengua Española que se celebró en Caracas, en octubre de 1981, las ponencias de Eduardo Galeano, Juan Páez Ávila y Julio Barroeta Lara.

Pero el uso de la prensa, como medio de difusión, por parte del ensayista no está determinado únicamente por el hecho o el deseo de no aislarse. La complejidad del mundo moderno, la rapidez con que suceden las cosas, la deshumanización de la sociedad, las crisis políticas, económicas y sociales, la fragilidad de la paz mundial puesta en peligro a cada rato, los nuevos modelos de colonialismo y sometimiento y los avances indetenibles de la ciencia y la tecnología, plantean una serie de interrogantes e incertidumbres al hombre de hoy, cuyas respuestas no pueden esperar para mañana:

La producción literaria contemporánea es tal que el ensayo constituye una punta de lanza. En él y por él se expresa y organiza la confusión (o el cálculo) de escritores que no saben ya sin son "escribientes" o "artistas", administradores de anécdotas o teóricos, periodistas-contables de las circunstancias o teóricos investidos de los poderes de la ciencia. La razón de este problema, por lo demás extrañamente fructífero, radica en que de grado o por fuerza, inconsciente o conscientemente, el "literato" se ve cada vez más vinculado al suceso. Quiéralo o no se ve más o menos forzado a ser "periodista"[114].

El escritor, el ensayista, no puede permanecer ajeno a esta realidad. Ellos están a la vanguardia del pensamiento y las mayorías están pendientes de sus respuestas, proposiciones y opiniones. El periódico se ajusta más que el libro al ritmo de los cambios modernos y a las exigencias de información y orientación del público. Y el ensayo, por sus características ya señaladas, es un género ideal para que el escritor cumpla con su responsabilidad social.

En cuanto al reportaje, éste tiene en el periódico su medio natural. Más una vez que este género se perfecciona, profundiza en la investigación de los fenómenos y trasciende el marco de la estrecha actualidad, otros medios de difusión

le abren sus puertas. La recopilación y selección de muchos reportajes pasará a ocupar las páginas del libro, a formar un libro, porque su vigencia no caduca a las 24 horas como las escuetas noticias del día. El reportaje es ya un verdadero estudio en forma integral sobre hechos y fenómenos y, en consecuencia, tendrá un valor documental e histórico para los investigadores del futuro. Y también, para los lectores en general, un valor literario.

Pero además, este género llegó a cobrar tanta importancia y popularidad, que hoy día, sin necesidad de pasar inicialmente por las páginas del diario o de la revista, es concebido desde un principio como libro. Los grandes reportajes del cubano Ramiro Valdez sobre las guerras de Angola y Etiopía; trabajos ubicados en la corriente del Nuevo Periodismo; el libro de Eleazar Díaz Rangel sobre la división del PCV y muchas tesis de grado de estudiantes de nuestra Escuela de Comunicación Social son magníficos ejemplos. En el caso de reportajes publicados primero en la prensa y luego recogidos en libros, están los de Germán Carías, Juan Manuel Polo y, aquí mismo en Venezuela, Gabriel García Márquez *Cuando era feliz e indocumentado.*

El reportaje novelado para narrar literariamente hechos reales; el gran reportaje interpretativo para profundizar en el acontecer del mundo contemporáneo, la han dado al género una dimensión que cada día cobra mayor importancia. Hay situaciones cuya cobertura desborda las páginas del periódico. Situaciones complejas, interesantes y significativas para la sociedad. El hombre de hoy exige una explicación de las mismas y es el periodista quien está llamado a dársela, para lo cual el reportaje resulta el género periodístico más completo y apropiado. El historiador, generalmente observa los fenómenos actuales, los analiza, pero prefiere esperar que se "enfríen" un poco, verlos a distancia, despojados por el tiempo de cargas emotivas, para escribir sobre los mismos, luego de un análisis frío, de laboratorio, con todos los elementos. El periodista no puede esperar que los fenómenos pasen porque ello iría contra la esencia misma del periodismo, lo que no quiere decir que el autor de reportajes sea repentista o inmediatista, pero sí que debe meterse en el acontecer cotidiano para dar las respuestas y explicaciones que exige el hombre de hoy.

Por otra parte, el lector buscará, necesitará también de la opinión, el análisis, la interpretación de los intelectuales y los expertos en la materia de que se trate. En este sentido, el ensayo es el género literario que mejor se adapta al ritmo de la cambiante sociedad actual y que puede satisfacer —antes que el tratado o la

monografía— las exigencias del lector moderno sobre problemas que lo están afectando hoy y cuyas causas y consecuencias quiere conocer hoy y no mañana. Sartre, con su singular lucidez, percibió esta situación y resumió el compromiso del escritor con su tiempo en estas palabras:

Ya que el escritor tiene una situación en su época, cada palabra suya repercute. Nosotros escribimos para nuestros contemporáneos y no queremos ver nuestro mundo con ojos futuros — sería el modo más seguro de matarlo— sino con nuestros ojos reales, con nuestros verdaderos ojos perecederos[115].

ZONA FRONTERIZA

GEOGRÁFICAMENTE hablando, las fronteras existen pero los límites son convencionales, amojonados con hitos fijados por el hombre cuando no existe una formación natural (una montaña, un río) que sirva de punto de referencia y división territorial. Y sin embargo, aun existiendo esas formaciones naturales, se presentan problemas de soberanía jurisdiccional como es el caso del río Esequibo entre Venezuela y la República Cooperativa de Guyana, para citar un caro ejemplo que nos toca de cerca.

Otro caso bastante ilustrativo e igualmente cercano es el de la Guajira, dividida territorialmente entre Venezuela y Colombia. Existe una línea limítrofe donde empieza el territorio de uno de los países y termina el del otro, pero para los habitantes de la zona, para los ancestrales dueños de esas tierras, para la nación Guajira, esa división es arbitraria. Guajiros son así nazcan en la zona oficialmente venezolana o colombiana.

Si en términos geográficos se presentan estas dificultades, trazar líneas limítrofes entre disciplinas intelectuales, donde no se puede poner tierra de por medio, resulta algo parecido a escribir en la arena: el viento o la marea harán efímeros los signos.

La frontera es una zona de cierta superficie; el límite es una línea. Digamos entonces que entre el reportaje y el ensayo existe una zona fronteriza, pero no una línea limítrofe. Si se anda mucho en el territorio del ensayo, el reportaje irá quedando atrás, lejos, hasta diluirse. Puede también suceder lo contrario. Pero si se

permanece en la zona fronteriza, sencillamente se está tomando algo del otro género (su método, su estructura, sus recursos), sin llegar a confundirse totalmente con aquel. Esto pasa con el reportaje en profundidad y el ensayo.

De igual modo, cuando los recursos de uno y otro género se combinan en una forma más o menos equilibrada, se llega al *reportaje-ensayo*, como lo denomina el periodista y profesor polaco J. Maziarski. Estos reportajes-ensayos, según Maziarski,

> se caracterizan por la ausencia de la acción (intriga) y un orden de la descripción no cronológica. Ya no es la secuencia en el tiempo lo que ordena los elementos de la estructura de la composición, sino un principio organizativo impuesto por el narrador que quiere presentar diversos aspectos del objeto de su reportaje, diversas fases de la situación relatada, diversos rasgos de una personalidad (en esbozos biográficos), *etc.*[116].

El "etc." del profesor Maziarski lo vamos a completar por considerar que el reportaje-ensayo reúne otras características, además de las señaladas acertadamente por él. Aquí el periodista, sin olvidar el objeto de su reportaje, introduce la reflexión y la óptica personal en la situación que enfoca. Por momentos parece (léase bien: parece) apartarse de su objeto de estudio, del punto central de su reportaje, para incursionar en otros terrenos: en la psicología de algún personaje o en el alma colectiva. Deja el relato, la descripción del suceso para introducir su reflexión en y sobre el mismo y su manera de concebirlo. Esto lo encontramos poco en el excelente y gran reportaje de John Reed, *Diez días que estremecieron al mundo*, donde el autor, sin ser neutral como él mismo lo afirma, procura ajustar fielmente su narración al curso de los acontecimientos. En cambio, sí lo hallamos en uno de los tantos reportajes de García Márquez, titulado "Chile, el golpe y los gringos", publicado en la revista *Alternativa*, de Colombia, y luego recogido en un folleto, donde el autor de *Cien años de soledad* traza un perfil psicológico de la personalidad de Salvador Allende, teniendo en cuenta incluso su signo zodiacal, utilizando varios planos temporales, cambiando de escenarios, asumiendo a veces un tono de polémica con el presidente Allende y profundizando en el análisis político para entretejer los factores individuales y sociopolíticos que abortaron la experiencia socialista de Chile.

Se ha hablado del lenguaje conceptual del ensayo para contraponerlo al descriptivo e informativo del reportaje. Sin duda se está pensando, al hacer tal afirmación, en el viejo reportaje "objetivo". La interpretación periodística exige la

exposición conceptual al lado de lo puramente informativo. Por lo demás, en el ensayo no todo es conceptualización, pues, si así fuera, la frescura que caracteriza a este género se resintiría sensiblemente. En los buenos ensayos la exposición conceptual se enriquece con la narración de situaciones, descripciones de ambientes y paisajes y también con informaciones de hechos que el ensayista ha conocido u observado. Podríamos citar, por vía de ejemplo, las descripciones de las pampas argentinas de Sarmiento; de Caracas por Picón Salas y Enrique Bernardo Núñez; del Orinoco y la Guayana venezolana por Uslar Pietri y Carpentier, etc., *etc.*

Otro aspecto al cual se recurre es a la falta de pruebas que caracteriza al ensayo y a la obligación —de esto se ha quejado (o burlado) García Márquez— que tiene el periodista de presentarlas. Este punto lo tocamos en páginas anteriores, pero no está de más señalar que todo ensayista verdadero tiene pruebas para demostrar sus opiniones o afirmaciones, aunque se exima de exponerlas explícitamente. Ortega y Gasset, un ensayista excepcional, deja zanjado el asunto de las pruebas en esto términos:

Para el escritor hay una cuestión de honor intelectual en no escribir nada susceptible de prueba sin poseer antes ésta. Pero le es lícito borrar de su obra toda apariencia apodíctica, dejando las comprobaciones meramente indicadas, en elipse, de modo que quien las necesite pueda encontrarlas y no estorben, por otra parte, la expansión del íntimo calor con que los pensamientos fueron pensados[117].

El párrafo anterior refleja la preocupación estética del ensayista, su deseo de establecer una comunicación amena y franca con el lector, sin agobiarlo con la proliferación de citas y referencias que lo condenen a estar cayendo cada rato a pie de página:

Aun los libros de intención exclusivamente científica comienzan a escribirse en estilo menos didáctico y de remediavagos; sesuprimen en lo posible las notas al pie, y el rígido aparato mecánico de la prueba es disuelto en una elocución más orgánica,

movida y personal[118].

Existe, pues, una zona fronteriza entre el reportaje y el ensayo. En algunos casos, será fácil ubicarla y caracterizarla, pero en otros todo intento de hacerlo será inútil. Conocidos ambos como los géneros de nuestra época, de los tiempos modernos, de este siglo XX que ya se asoma al año 2000, existen rasgos comunes y puntos de contacto que hacen muchas veces difusas las fronteras y definitivamente imposible una línea de demarcación limítrofe. El periodista, para

responder a las exigencias del lector de hoy, tendrá que acudir a los recursos que le brinda el ensayo. El ensayista —el escritor en general— como lo afirma Frangois Chatelet, cada día se verá más obligado a ser periodista. La vieja pugna encontró un árbitro que más que tal, los obligó a conciliar: la realidad.

Post Scriptum

Reportaje sobre un ensayo: Comprensión de Venezuela

NO UNO SINO VARIOS ENSAYOS

Comprensión de Venezuela, como libro, no es uno sino varios ensayos, fruto de la conciencia lúcida de uno de los más relevantes pensadores venezolanos del siglo XX: don Mariano Picón Salas.

Lo conocimos después de su muerte —acaecida en el umbral de un nuevo año— porque hay hombres que mueren totalmente y es cuestión del tiempo y la memoria borrar definitivamente su paso por el reino de este mundo hasta desaparecerlos en la nada. Pero hay otros cuya vida no concluye con la inhumación de sus huesos porque durante su estada entre los vivos realizaron una obra que trasciende la fatalidad de la desaparición física.

Don Mariano Picón Salas pertenece a esa estirpe de hombres trascendentes. Sus lecciones y pensamientos quedaron del lado de la vida y con ellos su presencia. De allí que las nuevas generaciones puedan conocerlo, leer su pensamiento, escucharlo a través de su permanente diálogo escrito, pues la escritura de Picón Salas tiene ese tono de diálogo, de conversación y leerlo sin imaginarlo frente a uno —aun sin haberlo conocido— es difícil porque su palabra comunica cercanía, vitalidad y sugiere su presencia en la mente de quien lo lee.

Nació con el nacimiento de un año y murió con el nacimiento de otro. Fue un hombre de amaneceres, aunque haya crecido y se formara en los momentos más oscuros de la patria: nunca esa oscuridad de las largas noches dictatoriales eclipsaron su visión para vislumbrar el porvenir, iluminar caminos con su

inteligencia y comprender a Venezuela. Comprender no en un sentido o connotación paternalista, sino por vía de la inteligencia, el raciocinio y el estudio afanoso de la historia.

Comprensión de Venezuela es el significativo título del libro que nos ocupa, conjunto de ensayos que dice de su permanente búsqueda de la luz, de un país nuevo, de cristalización de la esperanza. No por designios zodiacales; no por la coincidencia de nacer y morir con el despuntar de nuevos años, siempre en enero, sino por el cultivo de la inteligencia y la razón, el estudio y la enseñanza, fue un hombre del amanecer.

MOLESTIAS DE UN ESCRITOR

Editado en 1949, por el Ministerio de Educación, *Comprensión de Venezuela* apareció posteriormente formando parte del libro *Suma de Venezuela*. Una edición más reciente fue publicada en la Colección El Dorado de Monte Ávila Editores, con prólogo de Guillermo Sucre. Esta iniciativa editorial es plausible pero aislada, pues difícilmente se consiguen en las librerías las obras del destacado escritor. Con esta edición popular muchos jóvenes pueden tender su mano para presentársele y conocerlo, pero no todos los que debieran conocerlo y estudiarlo.

A veces, caminando por las aceras de El Silencio, se nos puede enredar en los pies algún libro —*Viaje al amanecer, Regreso de tres mundos*— del insigne merideño. Así anda, por los remates de libros y por ahí lo hemos buscado. Pero este detalle acaso no ofenda al maestro y por el contrario lo alegre y enaltezca, pues los sitios más humildes son los que necesitan de más luz, según su propio pensamiento. Mas el olvido oficial de este escritor no es para enaltecer a tantos ministerios e institutos que deberían propagar el patrimonio cultural del país: ministerios de educación, para la cultura, de la inteligencia, de la juventud, Consejo Nacional de la Cultura, etcétera.

Once ensayos conforman el volumen, es decir, el gran Ensayo que es *Comprensión de Venezuela*, pues no se trata de un mosaico de escritos inconexos, sino de una obra que "si bien es un libro escrito *según* las circunstancias, no es un libro *de* circunstancias, no es un libro circunstancial", como bien lo apunta

Guillermo Sucre en el ensayo que sirve de prólogo a estos ensayos de Mariano Picón Salas.

Y esto es tan cierto porque, independientemente del tema de cada ensayo, una preocupación sirve de hilo conductor y recorre de la primera a la última palabra estos escritos para darle al volumen una unidad de fondo: la pasión y el amor por Venezuela; la preocupación por la identidad cultural y el destino nacional, no vistos en forma aislada, provincial, sino dentro de una perspectiva continental y universal.

"El nacionalismo eficaz —escribe Picón Salas en el prólogo de su obra— no es el de aquellos que suponen que un misterioso numen nativo, la voz de una Sibila aborigen ha de soplarles porque cruzaron el Orinoco en curiara o les azotó la ventisca del páramo de Mucuchíes, sino de quienes saben comparar y traer a la tierra otras formas de visión, técnicas que les aclaren la circunstancia en que están sumidos. Los países como las personas sólo prueban su valor y significación en contacto, contraste y analogía con los demás. Por ese anhelo de que lo 'venezolano' se entienda y se defina dentro de las corrientes y las formas históricas universales; por esa responsabilidad que a veces insurge contra tantos mitos y prejuicios, ya recogí bastantes molestias en mi carrera de escritor".

¿QUÉ ES UN PAÍS?

Señalaba Picón Salas que en Venezuela se había escrito la historia política y militar, pero no la de la cultura y de las ideas y en esa empresa puso todo su empeño intelectual, como vía para lograr la comprensión del país, lo cual es una constante en su obra.

Conversando con el escritor Jesús Sanoja Hernández, quien fuera alumno de don Mariano Picón Salas por el año 1957, cuando dictaba la cátedra de Teoría Literaria en el primer año de humanidades de la Universidad Central de Venezuela, expresaba que los ensayos que integran *Comprensión de Venezuela* se inscriben en la gran preocupación del escritor: la búsqueda de la esencia de la nacionalidad, de lo que es un país, cómo comprenderlo, qué es la cultura.

Alude Sanoja Hernández al penúltimo ensayo del volumen, titulado "Caracas (1920)", época crucial para el país.

—Años de post-guerra, del petróleo y de transformación no sólo sociología, sino también antropología de Venezuela. En el fondo, el ensayo trata de la búsqueda del ser nacional, lo que hoy llaman la identidad nacional, partiendo de la pregunta ontológica del "qué".

Y ciertamente en otros dos ensayos sobre la Caracas de 1945 y 1957, encontramos la misma preocupación. No se trata de la crónica nostálgica ni costumbrista de una ciudad que se fue, sino de la explicación y comprensión de las causas y consecuencias que transformaron a la ciudad y al país en general, aunque, como es lógico, los cambios se dejan sentir primero y con mayor fuerza en la metrópolis, donde la transculturación y la cultura del petróleo, estudiadas también por Rodolfo Quintero, empezaban a dejar sentir su influencia, comenzando por el vestir y el decir y terminando en el pensar.

EL LIBRO, LOS ENSAYOS

Comprensión de Venezuela es editado en 1949 por el Ministerio de Educación, a 29 años de su primer libro, *Buscando el camino* (1920) y a 24 de *Hora y deshora*, el último publicado en vida. Después de su muerte circularán su antología *Dos siglos de prosa venezolana* y la selección personal de sus escritos sobre el país bajo el título *Suma de Venezuela*, en el que el autor incluye los ensayos del libro tema de este reportaje.

Dividido en once ensayos, ya hemos citado los que tienen como tema Caracas y su transformación. El libro abre con el ensayo que da título al volumen, fechado en 1948, y con el subtítulo "Geografía con algunas gentes", donde penetra en la relación tierra-hombre, enfrentando las pseudotesis tropicalistas de influencia europeizante y analizando la construcción o formación de un país mediante el mestizaje, las guerras y el pensamiento de sus más destacados intelectuales, que, no en pocos momentos de nuestra historia, pusieron su inteligencia y sus plumas al servicio del dictador de turno.

"Rumbo y problemática de nuestra historia" es el título de su discurso de recepción en la Academia Nacional de la Historia, a la cual ingresó en 1947. El historiador Augusto Mijares contestó su discurso de incorporación. En su disertación, Picón Salas hace un análisis crítico de la historiografía de Venezuela y plantea la necesidad de buscar nuevas formas de interpretar y escribir la historia.

Pero además de historiador, él es un humanista integral no sólo de una amplísima cultura —cuando trabajó en la Biblioteca de Chile se la "tragó" completa, según Sanoja Hernández— sino de una gran sensibilidad ante todas las manifestaciones del espíritu, entre ellas la más alta: la poesía. "Paseo por nuestra poesía (18801940)" es un estudio que dice de sus conocimientos y sensibilidad en la materia y también de su cualidad crítica a la hora de señalar las debilidades del quehacer poético venezolano, las influencias mal asimiladas y la inserción de la producción lírica nacional en el ámbito continental.

"Proceso del pensamiento venezolano" es uno de los ensayos más sugestivos de la obra. Paseo por la evolución del pensamiento y de los pensadores que dieron luz a la nación y propusieron "caminos de perfección", es también una reivindicación a quienes él llama "los héroes civiles —Gual, Fermín Toro, Valentín Espinal, Juan Vicente González, Cecilio Acosta— que supieron ver como pocos y teniendo la esperanza de mejorarla, la oscura y tumultuosa verdad autóctona". Un largo periplo del pensamiento, visto con justicia y con valoración crítica, desde la independencia hasta los años posteriormente inmediatos a la muerte de Gómez. Todo esto, inserto en el contexto político y social del devenir histórico del país.

Historiador por vocación y formación, "Antítesis y tesis de nuestra historia" es una crítica a la interpretación pesimista, imbuida por el positivismo, de nuestra realidad histórica por parte de toda una corriente de pensadores. Ante la historia de anti-tesis, donde todo es fatalmente negativo, don Mariano Picón Salas propone la tesis de lo positivo, teniendo en cuenta lo blanco y lo negro, pues "sólo en la Biblia o en los elevados y lejanos símbolos de la Teología, existen pueblos perdurablemente marcados con un signo de maldición".

Don Mariano fue —recuerda Héctor Mujica en el N° 103 de la "cometizada" revista *Imagen*- "con todos los muchachos de entonces, algo que se parece mucho a una horrible palabra, maestro". Exactamente. Y en *Comprensión de Venezuela* está presente la educación como camino de construcción del país. "Notas sobre el problema de nuestra cultura" es, precisamente, un ensayo sobre el problema educacional de Venezuela y le sirven de guía el pensamiento y la pedagogía de tres maestros excepcionales: don Andrés Bello, don Simón Rodríguez y don Cecilio Acosta.

Todo maestro tiene en la juventud su principal auditorio. Así, bajo el título "Auditorio de juventud", incluyó en el volumen la versión taquigráfica de una charla a estudiantes universitarios en 1941. Es un mensaje de optimismo y de fe en

las nuevas generaciones a las que

corresponde combatir por ese otro estilo de convivencia; la que acerca a los hombres por la cultura, la solidaridad, la cooperación; la que cohesiona para el común destino nacional los grupos inorgánicos y recelosos; la que reemplaza por un trato moral más alto la hosca guazábara en que nos anarquizamos y nos autodefendimos en los días de nuestro desamparo y nuestra desorganización; la que moviliza la irradiante virtud del entusiasmo. Bastaría la fervorosa tarea de una generación para transformarnos.

"Un joven arquetipo" es una conferencia en homenaje a su coterráneo y compañero de infancia y gran intelectual Alberto Adriani,para quien tiene las más elevadas expresiones de admiración, cuya muerte temprana le inspiraron "páginas biográficas que escribí en prosa desgarrada, a alta tensión" para dar fe del "magnetismo que imprimió en mí su personalidad extraordinaria".

"Caracas (1957)" cierra el libro. Paseo por la ciudad observando sus cambios, sus nuevas costumbres y sus gentes. La ciudad con sus colores y sus aficiones. Esa Caracas "que a pesar de sus cuatro siglos de fundada, nunca lució tan terriblemente adolescente". Y cuya alma es necesario pulir "para la solidaridad, la justicia y la belleza".

Comprensión de Venezuela es reflexión profunda sobre el país y su evolución; es amor y esperanza y estudio y preocupación por comprender un país para realizar su destino y no dejarlo en manos del azar y la improvisación. El hecho de ser escrito en 1948 en Bogotá, donde el autor era embajador del presidente Rómulo Gallegos, es una circunstancia importante, como lo señala Guillermo Sucre. Escribe Sucre:

Importa precisar esta fecha porque de algún modo es central en el destino de nuestro país. En ese año parecía consolidarse, por primera vez en la historia venezolana, un régimen democrático, un sistema de libertades plenas y de grandes reformas sociales y económicas. Todo ello se resumía en un hecho que para Picón Salas era quizá primordial: la vida del país regida por un pensamiento civilista, por líderes modernos y no por caudillos militares; por valores de convivencia y por una búsqueda de creación y progreso colectivos (...) Es evidente que el libro de Picón Salas está impregnado del entusiasmo que nacía de tales circunstancias, pero no se circunscribe a ellas, incluso por el hecho de que muchos de sus ensayos datan de años anteriores.

EL HOMBRE, LA VIDA

En el primer mes del año y en el primer año del siglo nace Mariano Picón Salas, el 26 de enero de 1901, en la ciudad de Mérida, donde inicia sus estudios de Derecho en la Universidad de Los Andes. A los 19 años se marcha a Caracas donde continuará sus estudios y empieza a colaborar en *El Universal*. Ese año publica su primer libro, *Buscando el camino*, el cual, como todos los publicados antes de 1933, será criticado por el mismo autor en su edad madura. Con Esteban Elías Borges al frente, trabaja en la Cancillería en 1921 pero problemas económicos de su familia, entre otras causas, lo obligan a irse a Chile, donde se recibe de doctor en Filosofía y Letras en 1928. Fue rector de la Universidad del país austral en 1932. Al país regresa en 1938 y funda la *Revista Nacional de Cultura*. Durante el gobierno de Medina Angarita, 1941, dirige el diario oficial *El Tiempo.*

Picón Salas ocupará otros cargos oficiales, fuera y dentro del país, el último de ellos en 1963, como Secretario de la Presidencia de Rómulo Betancourt, lo que le gana el cuestionamiento político de la juventud de la época, pues al parecer hubo incomprensión de parte y parte, como lo recuerda Alexis Márquez Rodríguez una tarde de octubre de 1981, cuando conversamos con él sobre el gran ensayista venezolano.

—Mi generación —empieza por reconocer Alexis Márquez— Adriano González León, Guillermo Sucre, Domingo Miliani, Oscar Sambrano Urdaneta, es la primera que se puede decir que tuvo suerte. Gozamos de la protección y el estímulo de don Mariano Picón Salas. Cuando él dirigió el Papel Literario de *El Nacional*, mis primeros trabajos se publicaron bajo su dirección, recibí su estímulo.

—Ante la gente joven —prosigue— lo perjudicó su vinculación política e los últimos años, cuando aceptó la colaboración directa con el gobierno. Él cometió injusticias e incomprensiones con los jóvenes pero con el tiempo eso se va a borrar y quedará su obra.

Para Alexis Márquez Rodríguez aceptar el cargo que le ofreció el gobierno fue una debilidad de Picón Salas, pero asimismo reconoce que durante la dictadura mantuvo una posición digna, aunque no con el radicalismo de don Mario Briceño Iragorry. Relata Alexis Márquez con entusiasmo —porque es buen conversador— la noche que con don Mariano, Humberto Cuenca, Adriano González León estuvieron reunidos en el archivo de *El Nacional* para darle los toques finales

al Manifiesto de los Intelectuales contra la dictadura, el cual fue publicado el 10 de enero de 1958. Allí se decidió que por su relevancia, Mariano Picón Salas encabezara la lista de los firmantes. Nadie se lo quería comunicar hasta que el profesor Humberto Cuenca se encargó de hacerlo.

—Gajes del oficio —fue lo que respondió don Mariano, con irónica resignación.

En realidad, Picón Salas era más un intelectual que un político, aunque su visión en este campo era igualmente aguda, hasta el punto de ser consultado en muchas ocasiones por Rómulo Betancourt, con quien mantuvo una amistad hasta sus últimos momentos.

Jesús Sanoja Hernández habla de las opciones que, según Picón Salas, tenían planteadas los intelectuales de la Venezuela de 1921:

a) Oposición al gobierno y terminar en La Rotunda.*b*) La bohemia y hundirse en las borracheras y enfermedades venéreas de Caño Amarillo.*c*) Convertirse en amanuense del gobierno.
El escogió el auto-destierro.

Intelectual fue en esencia pero no ajeno a la política. Sanoja Hernández recuerda que en Chile fue simpatizante del socialismo, ente 1931-1935 y en Venezuela estuvo entre los fundadores de ORVE y fue su Secretario General.

—Fui un admirador de Picón Salas —expresa Sanoja y lo recuerda como profesor: no usaba fichas sino un muy viejo cuaderno azul, del cual le gustaba decir: "Este cuaderno son mis apuntes de cuando yo estudiaba en la Universidad de Santiago".

Dos libros —le seguimos el recuerdo a Sanoja Hernández— servían de bibliografía para sus clases de Teoría Literaria: *El arco y la lira* de Octavio Paz, e *Introducción a la poesía*, de Pfeiffer. Dando las clases era impresionista, de gran belleza expresiva y pronunciaba la "n" —más que la andina— con una tonada francesa. En cuanto a los exámenes, eran más o menos libres. Pedía una opinión sobre determinado tema o materia y dejaba que la gente saliera o entrara cuando quisiera.

EL ENSAYISTA

Como ensayista Picón Salas ocupa un lugar de primera línea en la literatura nacional e hispanoamericana. Fue un maestro del género. "¿Sería necesario añadir no que fue el mejor —para qué ser enfático— sino que fue y quizá siga siéndolo, el más vivaz, el más versátil de los ensayistas venezolanos?". Esta pregunta afirmación es de Guillermo Sucre.

Uno se encuentra con el escritor Oscar Díaz Púnceles por los pasillos de la Escuela de Comunicación Social de la UCV, peleando con exámenes y prácticas de castellano por corregir y le pregunta: "¿qué te parece Mariano Picón Salas como ensayista?". Y Díaz Púnceles suelta su respuesta: —No es la información histórica y geográfica de Venezuela, es también la reflexión del acontecer latinoamericano la principal característica de los ensayos de Mariano Picón Salas. Muy pocos son los ensayistas venezolanos que han logrado una trascendencia válida dentro del pensamiento intelectual de esta parte de América. Libros como *Buscando el camino, Odisea de tierra firme, Viaje al amanecer, Los días de Cipriano Castro y De la Conquista a la Independencia*, entre otros, confirman a este autor nacional dentro de los mismos hombres que tuvieron como objetivo la búsqueda de nuestra identidad americanista.

Díaz Púnceles cita algunos nombres de grandes ensayistas hispanoamericanos, entre quienes figura Picón Salas, unidos en una misma preocupación: el ser americano.

—Lezama Lima, Octavio Paz, Juan Marinello —por nombrar los más recientes— dedicaron mucho de su tiempo a la investigación histórica nacional con el fin de estructurar los parámetros para una comprensión de nuestra historia contemporánea, es decir, de nuestra historia americana.

—En Venezuela —prosigue Díaz P.— Mariano Picón Salas, al igual que los nombrados, y a diferencia de muchos intelectuales nativos, quiso que su obra no fuera simplemente de ficción; el estudio, la reflexión y la investigación, así como un método de trabajo constante y preciso, fueron los puntos que permitieron a Picón Salas tener un puesto honorable al lado de Alfonso Reyes, quien, a decir verdad, es mucho decir en el campo de la ensayística latinoamericana.

Ciertamente es así. En el ya clásico libro *Del ensayo americano*, el

escritor cubano Medardo Vitier coloca a Picón Salas al lado de Jorge Luis Borges, Armando Donoso, Antenor Orrego, Jorge Basadre, Víctor A. Belaúnde y Luis Alberto Sánchez, "cuyos libros han avivado intereses literarios en la juventud de varios países".

Con Alexis Márquez, muchos intelectuales consideran que la prosa de Picón Salas es única en Venezuela. Su escritura es de una brillante precisión, sin caer necesariamente en el preciosismo. Es magistral en el uso del adjetivo exacto, con fuerza descriptiva para caracterizar una situación. Alexis Márquez afirma que incluso da vida al adjetivo gastado y recuerda una frase del ensayista: "las bonitas vainas de puñal", donde el adjetivo gastado —bonita— cobra vida. Sigue citando Alexis Márquez otros ejemplos.

SIEMPRE VENEZUELA

El ser nacional, visto en el contexto del continente americano, fue la gran preocupación de Mariano Picón Salas. No se extravió en un universalismo olvidando lo nacional, ni tampoco se encerró en un nacionalismo provinciano, ajeno al resto del mundo. Se ubica así, según Sanoja Hernández, dentro de la línea que en el sur de América representó la *Historia de una pasión argentina*, de Eduardo Mallea, y en el norte *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz.

Comprensión de Venezuela se inscribe dentro de esa línea constante de su investigación y preocupación intelectual: el país, su formación como tal, su esencia y su destino. Podremos disentir de muchos de sus planteamientos pero leerlo, además de un placer, es una forma de conocer a Venezuela, de acercarnos a lo que somos. Y también de comprender, si se quiere transformar.

FUENTES

Para la realización de este reportaje, utilizamos la edición de Monte Ávila, con prólogo de Guillermo Sucre, de *Comprensión de Venezuela* (1976).

Revista Imagen, N° 103-104, la cual trae trabajos especiales con motivo de los diez años de la muerte de don Mariano Picón Salas.

25 clásicos venezolanos, libro editado especialmente por Meneven, bajo la coordinación de Guillermo Morón. Trae un trabajo especial de Alexis Márquez Rodríguez sobre Picón Salas.

Obras Selectas de Mariano Picón Salas, Ediciones Edime, Madrid, 1962.

Ensayo sobre un reportaje: "De Corea a la realidad"

I

SI exceptuamos a los combatientes de la Independencia, de las guerras civiles y del conflicto armado con Perú en la zona fronteriza de Leticia, ¿qué otros veteranos de guerra puede exhibir Colombia? Y sin embargo, Colombia tiene veteranos de una lejana guerra de ultramar: la guerra de Corea.

Quizás las nuevas generaciones colombianas se enteren de tan dudosa gloria al estudiar los libros de historia de su patria, pero los jóvenes de los países vecinos y de otras partes del continente se han enterado o se enterarán a través del reportaje de un periodista de *El Espectador*: Gabriel García Márquez.

Esto es una ventaja porque los libros de la historia oficial generalmente dejan los hechos estancados en el tiempo cuando sucedieron. El reportaje, en cambio, los trae al presente y pone al lector a dialogar con los protagonistas, a escucharlos en forma casi directa: "Todos íbamos con miedo".

—Si en Corea maté a más de treinta, ¿por qué en Bogotá no había de matar a diez?

"No me mataron en Corea y vienen a matarme en Bogotá".

En la historia adaptada a los programas oficiales de educación, los héroes son exasperantemente mudos. Y cuando hablan, el omnisciente historiador se arroga el derecho de corregirlos, como si las expresiones que generan la emoción, el miedo, la pasión o el dolor de una situación específica pudieran ser susceptibles de corrección.

Me viene a la memoria el sorpresivo grito de Páez en plena huida, bajo el horizonte abierto de Las Queseras del Medio, cuando le ordena a sus lanceros, en un súbito viraje táctico, volver contra el enemigo. "¡Vuelvan caras!", habría gritado el bravo guerrero de los llanos según el respetable historiador. "¡Vuelvan carajo!", afirma otra versión no impresa en libros pero transmitida de boca en boca a través de los tiempos y la cual se ajusta más a la situación del momento y al temperamento de la primera lanza del mundo, que diría Simón Bolívar.

II

Pues sí, Colombia envió cuatro mil hombres a la guerra de Corea. Cuatro mil soldados, bajo las órdenes de generales gringos y coreanos, a enfrentarse a los enemigos comunistas que eran igualmente coreanos. Pero Colombia y Corea, aparte de las dos primeras y de la última letra de sus nombres, nada más tienen en común. De modo que el envío de la sangre joven del país a la lejana nación asiática no fue precisamente por afecto histórico o geográfico. La explicación está más bien en la condición títere de la oligarquía colombiana —llámese liberal o conservadora— frente al adulado imperio del Norte.

Los muchachos, como Mambrú, se fueron a la guerra. Una guerra donde Colombia no tenía nada que ganar ni nada que perder. Pero los jóvenes, aunque tampoco tenían nada que ganar, sí tenían todo que perder: la vida. Y se fueron. Los alistaron en una aventura hacia un país desconocido, para luchar al lado de hombres desconocidos contra enemigos desconocidos. Una cantidad de absurdos para jugarse la vida en forma absurda. Por disposición de una oligarquía absurda pero dominante hacia adentro y dominada desde afuera, con lo que lo absurdo adquiere una cierta lógica, aunque exasperante y trágica. Los muchachos fueron, pelearon y regresaron. Regresaron todos, incluso los muertos, convertidos y devueltos en "2.000 libras de cenizas".

"El 26 de noviembre llegaron a Buenaventura 2.000 libras de muertos colombianos. Allí venían, cuidadosamente dispuestos en urnas especiales, muchachos de todo el país, convertidos en ceniza".

De este lado del mundo los esperaba un joven periodista, atento al *dramatis personae* de cada uno de ellos, porque sabía que en sus mentes había otra historia de la guerra, pues "los historiadores encontraron seguramente una buena fórmula literaria para escribir la historia de la guerra coreana. Pero esa historia es mucho más interesante y humana como la cuentan los soldados rasos; los veteranos que ahora andan por ahí, convertidos en colombianos comunes y corrientes...".

III

Un buen día Gabriel García Márquez se marcha de su pueblo natal, Aracataca, rumbo a Bogotá. Tenía entonces 12 años. En 1946, a los 18, entra como periodista en *El Espectador*. Nadie sospechaba entonces —acaso ni él mismo— que en un futuro sus artículos, crónicas y reportajes saldrían de las páginas del periódico y, recogidos en libros, echarían a recorrer mundo. Por el camino del periodismo llegó a la literatura. Pero por la literatura su periodismo de gran nivel estético fue justipreciado, si me permiten la expresión. *Cien años de soledad* arrastró con su fama y proyección todo lo que el Gabo había escrito antes, sin negar con esto los valores intrínsecos de sus crónicas y reportajes.

Escritor de una prodigiosa y deslumbrante imaginación, como periodista recrea la realidad por la vía del lenguaje sin tergiversar los hechos al relatarlos. Pero su concepción de la realidad va más allá de lo aparente y tangible e incluye la psicología de la gente, sus sueños y creencias: todo lo visible tiene una parte invisible y hasta allá busca penetrar el ojo curioso de Gabriel García Márquez.

Sus crónicas y reportajes dicen de un estilo directo, de logradas y espontáneas metáforas que le dan a la escritura gran frescura y amenidad. Su prosa periodística, recorrida por el humor y la ironía que caracterizan al autor, es también literaria y por ello sus reportajes se leen como un cuento de principio a fin. Ya él mismo lo ha dicho: "El reportaje tiene la técnica del cuento con la diferencia de que los hechos son ciertos".

Y cierta, muy cierta es la historia de los veteranos colombianos que, bajo el título "De Corea a la realidad", Gabriel García Márquez relata en el reportaje en que nos hemos implicado a través de estas páginas. Un reportaje que, como los buenos ensayos, invita a la reflexión, provoca reacciones en el lector y nos lleva de la mano no sólo por el drama de los hombres que regresaron de Corea, sino también por la gran hipocresía de una sociedad que los despidió como héroes y los recibió como desequilibrados mentales.

IV

"De Corea a la realidad", el título del reportaje, es ya una sugerente invitación a penetrar en dos dimensiones distintas. Hace suponer que Corea, al menos para los soldados colombianos, estaba más allá de la realidad que dejaban atrás, pues en el lejano país entraron en contacto con "un modo de vivir que por numerosos motivos parecía a ratos un sueño y a ratos una pesadilla".

El trabajo se publicó en tres entregas, tituladas "Veteranos de guerra, víctimas de la paz"; "El héroe que empeñó sus condecoraciones" y "Cada veterano, un problema solitario". Cada parte parece por su estructura una unidad autónoma y así pueden leerse, pero en el conjunto constituyen una unidad textual, en forma y fondo, que presenta distintos ángulos del problema.

Visto en su totalidad y por la estructura circular de cada parte —donde el final se empata con el principio, pues es el mismo el punto de partida y de llegada— el reportaje en conjunto se puede representar como una unidad de círculos concéntricos. Pero no círculos independientes y estáticos, sino como los generados por las ondas del agua, donde una onda, en su movimiento, da origen a la siguiente. La comparación es válida formalmente, pues en cuanto a contenido, las partes no van disminuyendo en intensidad, como las ondas en la medida en que se expanden.

Este reportaje corrobora en la práctica la concepción que tiene García Márquez del género al parangonar su técnica con la del cuento. El autor inicia cada parte con un planteamiento o una información, cuya explicación la va hallando el lector en la medida en que se adentra en el texto, para encontrarse, al final, con el punto de partida. Excepcional conocedor de esta técnica, García Márquez mantiene

interesado al lector sin que éste adivine lo que viene y, por ello mismo, siga el hilo del relato hasta la última letra.

Más que descripción, se deja sentir la presencia narrativa del autor. El periodista entrevistó a los veteranos que volvieron, a sus familiares y se informó de su vida en Corea para luego construir su narración, con poca inserción de los diálogos que tuvo con ellos y penetrando en los pensamientos que han de haber tenido los soldados en determinadas circunstancias.

El drama personal va encajando en el contexto social; las consecuencias de la experiencia de la guerra van enlazándose con las causas que llevaron a esos muchachos a un combate en el cual no tenían razones mayores para participar, pero sí motivos suficientes porque "entre los campos de batalla de Colombia y las ciudades de batalla de Colombia, en donde la simple, la ordinaria tentativa de conseguir trabajo era todo un problema de guerra, muchos prefirieron los campos de batalla de Corea".

El párrafo anterior remite a un recurso que podrá parecer un juego de palabras pero que es algo más que eso: una forma eficaz de explicar una situación compleja en pocas palabras, logrando así atrapar la atención del lector. Este recurso lo utilizará Gabriel García Márquez en varias ocasiones, con lo que le insufla al reportaje una atmósfera de ironía realmente efectiva para denunciar la ineficacia de un sistema a la hora de resolver los problemas por él mismo generados:

...aunque parezca simplemente una frase, el problema resume el periplo de la partida y el regreso; de la paz invivible de Colombia a la guerra ilusamente redentora de Corea para volver de nuevo a la paz invivible de Colombia: "De la noche a la mañana la vida cambió para un lado. Y de la mañana a la noche regresó al otro, en peores circunstancias".

Porque, en efecto, los jóvenes sin tierra de los campos y sin empleos de las ciudades colombianos se fueron a la guerra de Corea ilusionados y despedidos con toda clase de promesas: cuando regresaran no sólo volverían convertidos en héroes y tendrían empleos seguros, sino hasta becas para estudiar en los Estados Unidos. Al retornar, muchos inválidos o con dificultad para readaptarse a la "paz" colombiana, no se les cumplió nada de lo ofrecido sino que, para colmo de males, se les cerraron todas las puertas "porque otra versión ha prosperado, absurdamente generalizada: se dice que todos los veteranos de Corea son desequilibrados mentales".

V

Se ha dicho que el cultivo del ensayo carece de niños precoces, en el sentido de que éste es género de madurez. El planteamiento puede ser válido pero no es una regla o en todo caso, de serlo, por eso mismo cuenta con las excepciones que la confirman. Los grandes reportajes, aquellos que trascienden el relato puro de los acontecimientos y provocan reacciones en el lector tampoco son propios de la precocidad sino de la experiencia y el talento, de un singular don de observación y de una capacidad de raciocinio para comprender, analizar y explicar los hechos de tal forma que logre involucrar al lector en los mismos de una manera intelectiva.

Con Gabriel García Márquez estamos frente a uno de estos casos excepcionales. Cuando escribe el reportaje que nos ocupa, acababa de dejar atrás la juvenil edad de los 20 años. Pero desde muy joven había empezado su brega con el lenguaje en la literatura como en el periodismo. "De Corea a la realidad" ya nos dice de su inteligencia y agudeza y, también, de su pasión humanística frente al mundo que le rodea, de la cual dejará constancia en toda su obra periodística.

En efecto, el centro de la labor reporteril del Gabo es el hombre, con sus grandes y pequeñas pasiones. Otro periodista nos hubiera contado la guerra de Corea y la participación de sus compatriotas de otra manera. Hubiese descrito los combates, con sus números de bajas y el comportamiento de los colombianos en el campo de batalla, sin olvidar, por supuesto, las infaltables anécdotas. Gabriel García Márquez le pasa por un lado a los cañones y va adonde está el hombre, el anónimo soldado, para preguntarle y preguntarse: ¿Qué haces tú aquí? ¿Por qué y para qué combates contra unos coreanos y a favor de otros? ¿Por quién matas y por quién mueres?

Vaya, pero estas preguntas no están formuladas de manera tan explícita en el reportaje. Son interrogaciones que se va haciendo el lector en la medida en que el periodista lo adentra en una situación más compleja que la pura aunque dura acción de dirimir una batalla. Y en esto el autor de *Cien años de soledad* es magistral. Aquí, más que la acción o la aventura emocionante de la batalla, está retratado el hombre con sus sueños y frustraciones. El sueño de ir a Corea para convertirse en héroe y superar las limitaciones de la dura realidad colombiana, y la frustración de volver de Corea a enfrentarse de nuevo a esa

realidad, ahora más dura, más frustrante, porque los actos heroicos no le sirven ni siquiera para conseguir un empleo, sino todo lo contrario.

Reflejo de esa situación es la parte titulada "El héroe que empeñó sus condecoraciones", que alcanza un gran patetismo y resume refractados los sueños de grandeza y su desmoronamiento. Ir a una guerra a un lejano y desconocido país, arriesgar la vida y obtener una medalla de héroe que, al regreso, no le servirá para nada. El periodista traza el drama y el periplo del veterano de guerra para concluir: "Es por tanto enteramente humano que un héroe haya empeñado sus condecoraciones".

Es humano y es acaso la única forma de rebelión espiritual que encuentra, aunque haya empeñado sus condecoraciones por necesidad económica. Es también la forma de sacudirse, zafarse, de lo único tangible que le quedaba de aquel sueño de héroe y enfrentare de nuevo a la realidad.

"De Corea a la realidad", más que el relato de una guerra o de la participación en ella de un buen número de colombianos, es el reportaje de un sueño y de una frustración, con sus causas y consecuencias. Cada uno de esos veteranos es, en cierta forma, el coronel que "no tiene quien le escriba". Cada uno es el gran personaje de Gabriel García Márquez: el coronel Aureliano Buendía, a quien sólo le escribió el Gabo, en el periodismo y en la literatura; en el reportaje y en la novela; en la ficción y en la vida.

Bibliografía

ACOSTA MONTORO, José: *Periodismo y literatura*, 2 tomos, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1973.*ÁLVAREZ*, Federico: *La información contemporánea*, Contexto Editores, Caracas 1978.*ALVIAREZ*, Carmen: *¿El nuevo periodismo?*, Edición mimeografiada. Escuela de Comunicación Social, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1981.*ARISTÓTELES: Poética* (versión directa de Juan David García Bacca), Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1978.*BARTHES*, Roland: *Crítica y verdad*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1972.*BARTHES*, Roland et al.: *Escribir... ¿Por qué? ¿Para quién?*, Monte

Ávila Editores, Caracas, 1976.*BELLO*, Andrés: *Obra literaria*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979.*BENEYTO*, Juan: *Conocimiento de la información*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.*BENÍTEZ*, José: *Técnica periodística*, Unión de Periodistas de Cuba, La Habana, 1971.*BONET*, Carmelo: *La técnica literaria y sus problemas*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1968.*BRETÓN*, André: *Manifiestos surrealistas*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974.*BROWN*, Gerardo y William Jassey: *Introducción al ensayo hispanoamericano*, Las Américas Publishing Co., Nueva York, 1968.*CARPENTIER*, Alejo: *El reino de este mundo*, Editorial Arca, Montevideo, 1966 *Letra y solfa*, Síntesis Dosmil, Caracas, 1975.*CASTAGNINO*, Raúl H.: *El análisis literario*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1967.*CLEMENTE*, José Edmundo: *Selección de ensayistas argentinos*, Editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1974.*CUENCA*, Humberto: *Imagen literaria del periodismo*, Editorial Cultural Venezolana, México-Caracas, 1961.*DELGADO DUGARTE*, Carlos: *Periodismo Informativo I*, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1974.*DEL RÍO, J.: Periodismo interpretativo: el reportaje, Ediciones Ciespal, Quito, 1978.DÍAZ RANGEL*, Eleazar: *Miraflores fuera de juego*, Editorial Lisbona, Caracas, 1978.*DÍAZ SEIJAS*, Pedro: *El fuego de la palabra*, Cuadernos literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos, Caracas, 1977.Diccionario del saber moderno: *La literatura*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1976.*EMERY*, Edwin: *El periodismo en los Estados Unidos*, Editorial F. Trillas, México, 1966.*FUENTES*, Carlos: *Terra Nostra*, Seix Barral, Barcelona, 1975.*GARCÍA MÁRQUEZ*, Gabriel: *Crónicas y reportajes*, Biblioteca Colombiana de Cultura, Bogotá, 1976.*GAYOL FERNÁNDEZ*, Manuel: *Teoría literaria*, Cultural, La Habana, 1952.*GOMIS, Lorenzo: El medio media: la función política de la prensa, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1974.HERNARDI*, Paul: *Teoría de los géneros literarios*, Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1978.*HOLLOWELL, John: Realidad y ficción: el nuevo periodismo y la novela de no-ficción, Noema Editores, México, 1979.JOHNSON*, Michael L.: *El nuevo periodismo*, Editorial Troquel, Buenos Aires, 1975.*LUKÁCS, Georg: El alma y las formas (y) la Teoría de la novela, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1975.MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis: La comunicación impresa: teoría y práctica del lenguaje periodístico, Síntesis Dosmil/Ediciones Centauro, Caracas, 1976.MARTÍ*, José: *Obra literaria*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.*MARTÍN DUQUE*, Ireneo y Marino Fernández Cuesta: *Géneros literarios*, Editorial Playor, Madrid, 1973.*MARTÍN VIVALDI*, Gonzalo: *Géneros periodísticos*, Paraninfo, Madrid, 1979.*MORENO GÓMEZ*, Luis y Víctor J. Arroyo: *Cinco siglos tras la noticia*, Cuadernos de la Escuela de Periodismo, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas,

1962.*ORTEGA Y GASSET*, José: *Meditaciones del Quijote*, Aguilar Editor, México, 1976.*PAVESE*, Cesare: *Oficio de poeta*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.*PAZ*, Octavio: *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.*PICÓN SALAS*, Mariano: *Suma de Venezuela*, Editorial Doña Bárbara, Caracas, 1966.*PICÓN SALAS*, Mariano: *Comprensión de Venezuela*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976.*REED*, John: *Diez días que estremecieron al mundo*, Editorial Progreso, Moscú, 1977.*RIVERS*, William L.: *Periodismo: prensa, radio, televisión*, Editorial Paz México/Librería Carlos Césarman, México, 1969.*SAMBRANO URDANETA*, Oscar: *Apreciación literaria*, Tipografía Vargas, Caracas, 1970.*SERRANO PONCELA*, Segundo: *Introducción a la crítica literaria*, Ministerio de Educación, Caracas, 1967.Varios: *Periodismo moderno*, Editorial Letras, S.A., México, 1967.Varios: *25 clásicos venezolanos*, Meneven, Caracas, 1980.*Varios: Los estilos del reportaje y otros ensayos, Editorial Lumego, Caracas, 1980.VÁSQUEZ*, María Esther: *Borges: imágenes, memorias, diálogos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977.*VAN TIEGHEM*, Philippe: *Pequeña historia de las grandes doctrinas literarias en Francia*, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central, Caracas, 1963.*VITIER*, Medardo: *Del ensayo americano*, Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme, México, 1945.*VOYENNE, Bernard: La prensa en la sociedad contemporánea, Editora Nacional, Madrid, 1969.WEIL*, Georges: *El periódico*, UTEHA, México, 1962.*WELLEK*, René y Austin Warren: *Teoría literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1979.*WOLFE*, Tom: *El nuevo periodismo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1976.

Hemerografía

El Periodista Demócrata, Revista de la Organización de Periodistas, N° 4, Praga, 1973. *El Nacional, Papel Literario*, 8 de noviembre de 1979. *El Nacional, Papel Literario*, 29 de octubre de 1980. *Imagen*, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, N° 58-59, Caracas, 1972.

Imagen, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, N° 103-104 y 110.*Cuestiones actuales del socialismo*, Revista mensual yugoslava, N° 3, Belgrado, marzo de 1979.

El reportaje, el ensayo de Earle Herrera es una edición de la Agencia Venezolana de Noticias (AVN) que consta de 10.000 ejemplares. Se terminó de imprimir en el mes de junio de 2012 en los talleres de la Imprenta Nacional. Caracas - Venezuela **Notas a pie de página**

[1] Andrés Bello: *Obra literaria*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979, pp. 339-340.

[2]Cesare Pavese: *Oficio de poeta*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

[3] Roland Barthes et al: Escribir... ¿Por qué? ¿Para quién?, Monte Avila Editores, Caracas, 1976, p. 31

[4] Alejo Carpentier. *El reino de este mundo*. Editorial Arca, Montevideo, 1966, p.8.

[5] Azorín: *El artista y el estilo*. Aguilar Editor, S.A., México, 1976, p. 228.

[6] José Acosta Montoro: *Periodismo y literatura*, Tomo I. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1973, p. 95.

[7] Humberto Cuenca: *Imagen literaria del periodismo*, Editorial Cultural Venezolana, México-Caracas, 1961, p. 25.

[8] Alejo Carpentier: *Razón de ser*, Universidad Central de Venezuela, Ediciones del Rectorado, Caracas, 1976, pp. 115-116.

[9]Humberto Cuenca: op. cit., p. 29.

[10] Jorge Luis Borges: "Prólogo" en María Esther Vázquez: *Borges: Imágenes, Memorias, Diálogos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977, p. 11.

[11] Citado por Acosta Montoro: op. cit., pp. 89-90.

[12] Octavio Paz: *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 280281.

[13] Juan Liscano: *Revista Imagen*. N° 58-59. Tercer Cuerpo, Caracas,

1972, p. 11

[14] Alexis Márquez Rodríguez: *La comunicación impresa (teoría y práctica del lenguaje periodístico*), Síntesis Dosmil/Ediciones Centauro, Caracas, 1976, p. 41.

[15] Paul Hernardi: *Teoría de los géneros literarios*, Antoni Bosch Editor, Barcelona, España, 1978, p. 10.

[16] Aristóteles: *Poética*, Versión Juan David García Bacca, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1978, p. 104.

[17] Creado por René Wellek y Austin Warren: *Teoría literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1979, p. 271.

[18]Andrés Bello: op. cit., p. 353.

[19]Ibíd.

[20]René Wellek y Austin Warren: op. cit., p. 271.

[21] Aristóteles: op. cit., p. 104.

[22] Roland Barthes et al.: op. cit., p. 24.

[23] En: Ibid.

[24] José Martí: *Obra literaria*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978, p. 405.

[25] Carlos Delgado Dugarte: *Periodismo Informativo I*. Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1974, p. 23.

[26]Ibíd.

[27]Octavio Paz: op. cit., p. 15.

[28] Eleazar Díaz Rangel: *Miraflores fuera de juego*, Editorial Lisbona, Caracas, 1978, p. 70.

[29] José A. Benítez: *Técnica periodística*, Unión de Periodistas de Cuba. La Habana, 1971, p. 262.

[30]Barthes: op. cit., p. 30.

[31] Carlos Fuentes: *Terra Nostra*, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 13.

[32] Luis Moreno Gómez y Víctor J. Arroyo: *Cinco siglos tras la noticia*, Facultad de Humanidades y Educación, Cuadernos de la Escuela de Periodismo, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1962, p. 154.

[33]José Acosta Montoro: pp. cit., p. 53.

[34] Díaz Rangel: op. cit., p. 53.

[35] J. del Río: *Periodismo interpretativo: el reportaje*, Ediciones Ciespal, Quito, 1978, p. 24.

[36] Gonzalo Martín Vivaldi: *Géneros periodísticos*, Paraninfo, S.A. Madrid, 1979, p. 64.

[37] Díaz Rangel: op. cit., p. 74

[38] Lorenzo Gomis: *El medio media: la función política de la prensa*, Seminarios y Ediciones, S.A. Madrid, 1974, p. 51

[39] FEDERICO ÁLVAREZ: *LA INFORMACIÓN CONTEMPORÁNEA*, Contexto Editores, Caracas, 1978, p. 115.

[40] Edwin Emery: *El periodismo en los Estados Unidos*, Editorial F. Trillas, S.A. México, 1966, p. 428.

[41]Federico Álvarez: op. cit., p. 19.

[42] William L. Rivers: *Periodismo: prensa, radio, televisión*, Editorial Paz México/Librería Carlos Césarman, México, 1969, p. 187.

[43] Bernard Voyenne: *La prensa en la sociedad contemporánea*, Editora Nacional, Madrid 1969, p. 207.

[44]Ibíd.

[45]Federico Álvarez: op. cit., p. 85.

[46]William Rivers: op. cit., p. 190.

[47]Ibíd.

[48] Ibíd., p. 190.

[49] En *La literatura*, Diccionario del saber moderno, Ediciones Mensajero, Bilbao, España, 1976, p. 461.

[50]J. del Río: op. cit., p. 42.

[51] Federico Álvarez: op. cit., p. 114.

[52] Dragan Bartolovic: *Cuestiones actuales del socialismo*, Revista mensual yugoslava. N° 3, Belgrado, marzo de 1979, p. 56.

[53] Ibíd.

[54] André Breton: *Manifiesto del surrealismo*, Ediciones Guadarrama, S.A., Madrid. 1974, p. 27.

[55] Varios autores: *Periodismo Moderno*. Editorial Letras, S.A. México, 1967, p. 398.

[56]J. del Río: op. cit., p. 102

[57]Ibíd., p. 106

[58]IBÍD., P. 107

[59]IBÍD., P. 109

[60]IBÍD., P. 109

[61] José Martí: op. cit., p. 410.

[62] Juan Beneyto: *Conocimiento de la información*, Alianza Editorial, Madrid. 1973, p. 222.

[63]Ibíd.

[64]Federico Álvarez: op. cit., p. 111.

[65] Edwin Emery: op. cit.

[66] Ibíd., p. 616.

[67]Tom Wolfe: *El nuevo periodismo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1976, pp. 50-51

[68]Ibíd., p. 36.

[69]Michael L. Johnson: *El nuevo periodismo*, Editorial Torquel, Buenos Aires, 1975.

[70] Tom Wolfe: op. cit., p. 18.

[71] Ibíd., p. 56.

[72]Ibid., p. 45.

[73] André Bretón: op. cit., p. 45.

[74] Tom Wolfe: op. cit., p. 56.

[75]Carmen Alviarez: *¿El Nuevo Periodismo?*, Escuela de Comunicación Social, Universidad Central de Venezuela, edición mimeografiada, Caracas, 1981.

[76]José Edmundo Clemente: *Selección de ensayistas argentinos*, Editorial Kapelusz. Buenos Aires, 1974, p. 9.

[77]Ibíd., p. 10.

[78]Ibíd.

[79] Francois Chatelet: *La literatura*, Diccionarios del saber moderno, op. cit., p. 176.

[80]Humberto Cuenca: op. cit., p. 33.

[81]Manuel Gayol Fernández: *Teoría literaria*, Cultural S.A., La Habana, 1952.

[82]Medardo Vitier: *Del ensayo americano*. Fondo de Cultura Económica, México, 1945, p. 46.

[83]Georg Lukács: *El alma y las formas (y) La teoría de la novela*, Ediciones Grijalbo, S.A. Barcelona, España, 1976, p. 38.

[84]Citado por Ireneo Martín Duque y Mariano Fernández Cuesta: *Géneros literarios*, Editorial Playor, S.A., Madrid, 1973, p. 61.

[85]Pedro Díaz Seijas: *El fuego de la palabra*, Cuadernos de la Asociación de Escritores Venezolanos, Caracas, 1977, p. 141.

[86]Guillermo Sucre en Mariano Picón Salas: Prólogo a *Comprensión de Venezuela*, Monte Ávila Editores, Caracas. 1976, p. 7.

[87] Manuel Gayol Fernández: op. cit., p. 328

[88]José Edmundo Clemente: op. cit., p. 17.

[89]Pedro Díaz Seijas: op. cit., p. 142.

[90] Guillermo Sucre: op. cit., p. 6.

[91]Alexis Márquez Rodríguez: *Papel literario* de *El Nacional*, 8 de diciembre, 1979, p. 8.

[92]Guillermo Sucre: op. cit., p. 6.

[93]GEORG LUKÁCS: OP. CIT., P. 17.

[94]Mariano Picón Salas: op. cit., p. 8.

[95] Octavio Paz: op. cit., p. 17.

[96] J. D. García Bacca: Introducción a la *Poética* de Aristóteles, op. cit., p. 15.

[97] Martín Duque y Fernández Cuesta: op. cit., p. 79.

[98] Medardo Vitier: op. cit., p. 46.

[99] IBÍD., P. 59.

[100] Ibíd., p. 60.

[101] Federico Álvarez: op. cit., p. 115.

[102] José Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote*. Aguilar Editor, S.A., México, 1976, P. 36.

[103] Martín Duque y Fernández Cuesta: op. cit., p. 73.

[104] Mariano Picón Salas: op. cit., p. 7.

[105] Georg Lukács: op. cit., p. 35.

[106] Ibíd.

[107] José E. Clemente: op. cit., p. 28.

[108] Guillermo Sucre: op. cit., p. 7.

[109] Luis Alberto Sánchez: "Un periodista". *El Nacional*, Caracas, 29 de octubre de 1981, p. A-6.

[110] Barthes et al: op. cit., p. 31.

[111] Alejo Carpentier: *Letra y Solfa*, Síntesis Dosmil, Caracas, 1975.

[112] Frangois Chatelet: op., cit., p. 177.

[113] Humberto Cuenca: op., cit., p. 33.

[114] Frangois Chatelet: op. cit., p. 176.

[115] Jean-Paul Sartre en Humberto Cuenca: op. cit., p. 19.

[116] J. Maziarski: "El reportaje: problemas de un género", *El Periodista Democrático*. Revista de la Organización Internacional de Periodistas No. 4, Praga, 1973, p. 16.

[117] Ortega y Gasset: op. cit., p. 37.

[118] Ibíd.

Table of Contents

Datos del libro

El reportaje, el ensayo

Notas a pie de página