

ALEJANDRO JOSÉ LÓPEZ CÁCERES

Entre la Pluma y la Pantalla

Reflexiones sobre Literatura
Cine y Periodismo

Colección Artes y Humanidades



Universidad
del Valle

Programa ditorial

ALEJANDRO JOSÉ LÓPEZ CÁCERES

Entre la Pluma
y la Pantalla
Reflexiones sobre Literatura
Cine y Periodismo



Colección Artes y Humanidades

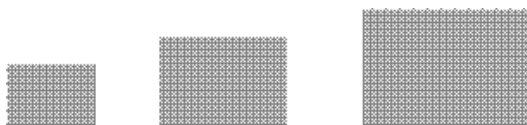
Los nueve ensayos recogidos en este libro abordan temas relacionados con la literatura, el cine y el periodismo. Su autor nos propone reflexiones que se sitúan frente a problemas concretos de nuestra realidad. Es por eso que el desarrollo de sus planteamientos reviste un interés general, pues todo el tiempo se tejen aquí relaciones con el contexto social en que vivimos. Así que éste no es un libro sólo para especialistas. Si bien López Cáceres acoge los requerimientos de la academia en lo que toca a la consulta de fuentes bibliográficas y la manera de referirlas, el lenguaje que ha usado no restringe el ámbito de sus lectores en ese sentido. Se trata de una escritura clara y sencilla. El punto de vista y el tono de sus argumentos bien pueden generar polémica, lo cual, si nos atenemos a lo que se nos dice desde el prefacio, parece una circunstancia que el autor no esquiva. Los asuntos abordados son, de suyo, controversiales: ¿Por qué genera rechazo la práctica del periodismo literario? ¿Cuál es el papel que están jugando los medios de comunicación en la convulsionada realidad colombiana? ¿Qué significado tiene hablar de "periodismo cultural"? ¿Puede considerarse el guión cinematográfico un género literario? ¿Cuáles son los nuevos contextos y requerimientos de la escritura en una sociedad globalizada? ¿Por qué se sataniza hoy la figura y obra de Ernest Hemingway? ¿Cuál es el papel del fracaso en la novela moderna? ¿Cuál el del conocimiento en la obra de Jorge Luis Borges? A estas y otras preguntas nos responde López Cáceres con textos que a veces son verdaderas provocaciones.



ALEJANDRO JOSÉ LÓPEZ CÁCERES

Entre la Pluma y la Pantalla

Reflexiones sobre Literatura
Cine y Periodismo



Colección Artes y Humanidades

Universidad del Valle

Programa Editorial

Título: Entre la pluma y la pantalla: Reflexiones sobre Literatura, Cine y Periodismo

Autor: Alejandro José López Cáceres

ISBN: 978-958-670-409-0

ISBN-PDF: 978-958-5164-07-9

DOI: 10.25100/peu.469

Colección: Artes y Humanidades - Comunicación Social

Primera Edición Impresa junio 2005

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios

Vicerrector de Investigaciones: Héctor Cadavid Ramírez

Director del Programa Editorial: Omar J. Díaz Saldaña

© Universidad del Valle

© Alejandro José López Cáceres

Diseño de carátula: Henry Naranjo P. - Andrés Reina

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación, razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, octubre de 2020

CONTENIDO

PREFACIO	9
----------------	---

PARTE I

ANOTACIONES SOBRE PERIODISMO

Los Siete Pecados del Periodismo Literario	13
Las Noticias que no Ocurren	29
Hermes y la Embriaguez del Siglo o Idea de un Periodismo Cultural	37

PARTE II

CONTEXTOS Y PROCEDIMIENTOS

De la Literatura en un Mundo Abarrotado	49
El Guión: Palabras de Película	55
Pantalla, Relato y Escritura	63

PARTE III

AUTORES Y OBRAS

Joven, Hombre, Blanco, Hemingway	81
Santiago Gamboa o las Mieles del Fracaso	89
Anotaciones sobre lo Fantástico en Borges	99

BIBLIOGRAFÍA	109
--------------------	-----

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

*Para Aura María
In Memoriam*

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

PREFACIO

Este es un libro tan heteróclito como lo anuncia su título. Y lo es porque en él se recogen textos hechos durante más de un lustro, escritos que han respondido a diferentes y cordiales invitaciones de amigos o de instituciones filiales. He sido convidado a participar en algún coloquio, o conferencia, o conversatorio y he aprovechado la amabilidad de mis anfitriones como una excusa para escribir. En verdad he hecho algo más que eso: he tratado de corresponder a su generosidad con el esfuerzo de mi puño y letra.

La mayoría de los ensayos que aquí presento han sido publicados, de manera dispersa, en revistas, libros colectivos, periódicos y memorias. He remitido en notas a pie de página sus procedencias como una manera de agradecer la gentileza de los editores que previamente los acogieron. Por otra parte, he de contar que cuando en el 2002 decidí juntarlos por primera vez, se me ocurrió presentarlos al Concurso de Autores Vallecanaos Jorge Isaacs; luego supe que el jurado les había conferido Mención Honorífica. Sea ésta la oportunidad de expresar mi agradecimiento.

Algunos de estos textos hicieron la metamorfosis necesaria para adaptarse de un lenguaje a otro, que es lo que sucede por ejemplo cuando una ponencia, cuyo destino es la oralidad, pasa a publicación escrita. Otros fueron animados por diversas conversaciones y discusiones, a veces incluso acaloradas, que tuvieron lugar en los salones de clase. A ello deben seguramente su enfático y polémico tono. Considero que la posibilidad del debate es uno de los mayores atractivos de esos escenarios maravillosos hechos para el intercambio de ideas que son las aulas universitarias; por eso, porque éstos son textos de autoría múltiple, tengo

que hacer un reconocimiento especial a mis estudiantes de las universidades del Valle, Autónoma y Santiago de Cali. También aparecen aquí algunas redacciones que comenzaron o terminaron como verdaderos disturbios verbales en las acostumbradas sesiones del “Taller Literario Botella y Luna”. Ya van doce años de esos aquelarres deliciosos en los que la literatura y la amistad se funden sin fórmula de juicio con la luna y la botella.

¿Cómo seguirle entonces el hilo a semejante revoltijo de cosas? Francamente, no lo sé. He querido facilitar la lectura de este libro agrupando los nueve ensayos que lo conforman en tres partes: Anotaciones sobre Periodismo, Contextos y Procedimientos, Autores y Obras. ¿Qué tienen que ver los unos con los otros? Como podrá haberse dado cuenta, apreciado(a) lector(a), la vida ha sido muy benévola conmigo al ponerme siempre en medio de gente amable y amada. Por eso no me extrañaría que trate usted de ayudarme a encontrar los vasos comunicantes que pueda haber entre un ensayo y otro, si es que los hay. Se lo sabré agradecer.

El autor

PARTE I

Anotaciones sobre Periodismo

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

LOS SIETE PECADOS DEL PERIODISMO LITERARIO*

Hay cosas que a la opinión corriente le cuesta aceptar porque contradicen el orden instaurado por la usanza tradicional y la inercia cotidiana. Y es bien sabido que la fuerza de la costumbre no se desafía impunemente; de allí que este género de asuntos, inevitablemente, llamen siempre al escándalo. El ejecutivo importante que se presenta a una junta con el pelo tinturado de azul, la infidelidad conyugal –documentada– de un presidente norteamericano, el banquero altruista y generoso repartiendo sus ganancias entre los más pobres, el parto de unos siameses, el periodismo literario. En el caso de este último, que es el que nos ocupará de momento, resultaría interesante saber cuáles son los usos y preceptivas que impugna, cuáles las razones para que tanta gente se sienta insultada con su práctica; en otras palabras, valdría la pena indagar cuáles son los pecados cometidos. Tal parece que también son siete.

1) La indefinición aparente

Hablar de periodismo literario implica adentrarse en un terreno cuyos contornos no son nítidos de manera alguna. ¿Se trata de un género

* Este texto fue presentado como ponencia en el seminario Periodismo Cultural y Literario, organizado por el Banco de la República y la Universidad del Valle en Septiembre del 2001. Posteriormente fue publicado en la Revista Poligramas N° 18. Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle. Cali, segundo semestre del 2002.

o de un conjunto de ellos? ¿Se refiere acaso a un tipo de textos que corresponde al ámbito del periodismo, o al de la literatura, o al de ambos? ¿Estamos ante una entidad genérica tercera que se alimenta de las prácticas del periodismo y de la literatura, pero que, al dialectizarlas en su ejecución investigativa y escritural, no es ni el uno ni la otra? En caso de validar esta última concepción, que suele ser la más aceptada contemporáneamente, ¿cuáles serían entonces los desarrollos epistemológicos más apropiados para definirlo y analizarlo? ¿Y a qué campo pertenecen éstos?¹ Sí, son demasiadas preguntas. Y no es que no tengan posibles respuestas; lo que ocurre es que tantos interrogantes simultáneos forman tal tropel en la mente que, al final, lo único favorecido es la confusión.

Pero lo cierto es que sí se han intentado definiciones y que, con los años, éstas han mejorado en precisión y claridad. Uno de los primeros en asumir este reto fue Tom Wolfe; de hecho, su texto “El Nuevo Periodismo”,² que es una antología de reportajes norteamericanos de mediados del siglo XX, trae un extenso ensayo introductorio en el que se trata el asunto. Éste sigue siendo una referencia obligada para quienes se ocupan de lo que hoy llamamos periodismo literario. Con los años y con la generalización de esta práctica, se ha ganado mucho terreno en la dilucidación de lo que es el reportaje. Más recientemente, otro autor norteamericano nos ha regalado un excelente texto conciso nutrido de numerosas entrevistas con practicantes notables del género; en él se lee la siguiente aclaración:

Esta forma de escribir ha sido llamada periodismo literario y a mí me parece un término preferible a otras propuestas: periodismo personal, nuevo periodismo y paraperiodismo. Algunos colegas –soy profesor de periodismo– sostienen que no es sino un híbrido, que combina las técnicas del novelista con los hechos que reúne el reportero. Puede ser así. Pero las películas combinan la grabación de la voz con la fotografía, y sin embargo este híbrido merece un nombre (...) Cualquiera que sea el nombre que le demos, esta forma es ciertamente tanto literaria como periodística, y es más que la suma de sus partes.³

Aún cuando el trabajo de Sims resulta esclarecedor –y lo es particularmente cuando se ocupa de los procedimientos recurridos en la construcción de un reportaje–, si lo que deseamos es una mayor

explicitación definitoria bien vale la pena recurrir a las recientes palabras de otro gran reportero:

El término que circulaba anteriormente era polémico 'nuevo periodismo', acuñado por Tom Wolfe con la rebeldía propia de los años sesenta. A menudo, el término se pronunciaba con tono socarrón, y si ha dejado de usarse es porque el género en realidad no presentaba una alternativa frente a un 'antiguo' periodismo y tampoco era realmente nuevo. Periodismo Literario es un término más opaco. Su virtud puede estar en su carácter inocuo. Como practicante de este género, encuentro que la parte 'literaria' suena pedante y la 'periodística' enmascara las posibilidades creativas de la forma. Pero 'periodismo literario' es una expresión más o menos certera. Juntas, esas dos palabras cancelan sus vicios mutuos y describen el tipo de texto en que las artes estilísticas y de construcción narrativa asociadas desde siempre con la literatura de ficción ayudan a atrapar la fugacidad de los acontecimientos, que es la esencia del periodismo.⁴

2) *El esplendor esnobista*

Tal como se lee en la anterior cita de Kramer, en efecto los años sesenta coincidieron con el máximo apogeo del periodismo literario. Y fue en Estados Unidos donde se popularizó el reportaje, en revistas y periódicos, con unos niveles de calidad extraordinarios. Aparecieron entonces firmas de autores –muchos de ellos periodistas independientes: Gay Talese, Tom Wolfe, Norman Mailer, Truman Capote, entre otros– que el público identificó y siguió atentamente. La crítica volvió sus ojos hacia sus textos, aunque no precisamente para analizarlos o legitimarlos.⁵ Con todo, el fenómeno se tomó el escenario de las letras de la época y tuvo una incidencia inusitada tanto dentro como fuera de Norteamérica.

¿Pero era realmente nuevo el Nuevo Periodismo? El propio Wolfe lo dijo desde el comienzo: está claro que no.⁶ Sin embargo, estos practicantes del reportaje sucumbieron en no pocas ocasiones a las tentaciones esnobistas que la algarabía de los años sesenta servía en su opíparo banquete –era la época del movimiento hippie, de la pastilla anticonceptiva, de la marihuana, del “amor libre”, del movimiento anti-vietnam–. Y esto no les ocurrió sólo en lo concerniente a la rotulación de su escritura, sino también en lo que va a sus procedimientos mismos.

Vale la pena recordar, como ilustración general, la estridencia del

estilo practicado por el propio Wolfe. Lo que sucedía cuando incorporaba onomatopeyas recurrentes con efecto de puntuación, las cuales terminaban configurando estribillos emotivos que salpicaban la escena relatada con escandalosos destellos –estoy pensando, por ejemplo, en el *ba-ram-ba-ram-ba-ram* del reportaje que llamó “Maumauando al Parachoques”–; o cuando titulaba sus trabajos con sugestivos nombres cuya singularidad se conserva aún en las traducciones –“Rocanol Color Caramelo de Ron”, “El Coqueto Aerodinámico”, etc.–; o cuando apelaba a interpelaciones bruscas e incluso desobligantes contra el lector en lo que propuso llamar la “técnica del narrador insolente”; o cuando al realizar investigaciones sobre contextos sociales marginales hacía que el narrador omnisciente contara luego la historia adoptando el vocabulario estrambótico de los personajes entrevistados, método que denominó “la voz del prosenio”; o cuando acogió como material periodístico secuencias de narración onírica, con todo y su sintaxis surrealista, cuyo origen estaba en sueños que le contaban durante alguna entrevista –una ilustración de esto aparece en el reportaje “La Izquierda Exquisita”–. En fin, todo este acopio de recursos y novedades si bien les garantizó a los reporteros de la generación de Wolfe una mayor cercanía con la gente del común, lo cual se puso de manifiesto en los millares de lectores que lograron capturar en todo el mundo, por otra parte les granjeó irremediamente el odio de los tradicionales hombres de letras, quienes se sintieron irrespetados con tantas ligerezas. De cualquier manera, es preciso anotar que hay quienes ven las estridencias estilísticas como un elemento inherente al reportaje. El texto de Sims que hemos citado atrás comienza con el siguiente epígrafe del maestro John McPhee:

“Las cosas que son vulgares y chillonas en la novela funcionan maravillosamente en el periodismo porque son ciertas. Por eso hay que tener cuidado de no compendiarlas, porque se trata del poder fundamental que uno tiene en sus manos. Hay que disponerlo y presentarlo. Hay en ello mucho de habilidad artística. Pero no se debe inventar.”⁷

3) *Los practicantes fraudulentos*

Pero sería injusto endilgar todas las descalificaciones que han recaído sobre el periodismo literario a los prejuicios de cierto sector de la “alta cultura”. Lo cierto es que hay un contrato inviolable que se establece con el público en términos de veracidad informativa y es éste la esencia

de todo ejercicio periodístico. Podríamos denominar este contrato como *constatabilidad* y definirlo en términos de un respeto por el lector en el sentido de que los datos con los cuales se elabora el texto son verídicos. Dicho de otra manera, este concepto podríamos plantearlo como una especie de *restricción factual*, lo que viene a significar, en nuestro caso, que en periodismo literario el autor no se permite licencias imaginativas ni en el desarrollo de los personajes ni en el de los hechos.

Esto no quiere decir que queden proscritas prácticas de carácter opinativo en un reportaje, sino que, de darse, al lector le debe quedar muy claro que ese determinado fragmento corresponde a dicha fuente: lo que el autor o el personaje piensan o creen del asunto que se aborda. De lo que se trata es de no quebrantar la credibilidad, de no presentar una opinión como si fuera un hecho; es decir, de no meter gato por liebre. Es entonces la vocación de diseñar la narración ateniéndose a los datos obtenidos mediante una investigación de campo lo que constituye la esencia del género. Ahora bien, estructurar la información dramáticamente permite potencializar el interés, capturar y mantener la atención del lector. Esto fue lo que hizo en su momento Truman Capote, por ejemplo, lo que le llevó a presentar su obra “A Sangre Fría” (1966) como una *novela de no-ficción*. Diríamos que de lo que se trata es de elaborar estéticamente, literariamente, un trabajo periodístico; pero sin inventar.

Sin embargo, a pesar de que estas claridades están ampliamente divulgadas, en muchas ocasiones el contrato de base ha sido violentado; obviamente, de mala fe. Entonces tenemos que de estos despropósitos se desprenden siempre cataclismos éticos irremediables:

El innumerable e impresionante conjunto de errores que este ejercicio pseudoliterario produce tiene las más variadas expresiones: desde la invención menor del dato que ‘da color’ –y que no hace sino esconder la propia capacidad para captar y describir la realidad–, hasta la mayor; que incluye personajes y situaciones; desde el acomodo de la ‘cita’ nunca dicha, hasta lo que se podría llamar la ‘omnisciencia inútil’, refiriendo con este adjetivo benevolente sólo a la carencia de sentido informativo.⁸

El más grande escándalo generado a raíz de un fraude de esta naturaleza lo protagonizó Janet Cooke, reportera del Washington Post. Ella recibió el Premio Pulitzer por la historia de un niño heroinómano que fue publicada en 1981; pero cuando se comprobó que su reportaje no era

tal sino una ficción, tuvo que devolver el prestigioso galardón. Lo que queda claro es que estos descalabros no hacen sino llenar de razones a los más feroces críticos y detractores del periodismo literario. Resulta particularmente significativo que el tema del Nuevo Periodismo aparezca tratado en un interesante y extenso libro dedicado a temas de ética periodística justamente en el séptimo capítulo, el cual fue titulado “Imposturas”.⁹

4) La condición contracultural

Las relaciones entre periodismo y poder han estado desde siempre al orden del día. La política se ha valido continuamente de los medios de comunicación para diferentes efectos: o para hacer divulgación ideológica; o para proselitismos específicos; o para controlar los imaginarios, y, con ellos, las reacciones sociales; o, incluso, para ocultar información apartando la atención del público de los temas que requiere vedar. De allí que la incidencia directa sobre las agendas informativas manejadas por los medios periodísticos sea una práctica inherente al ejercicio del poder.

En otro orden de ideas, suele persistirse en que el componente literario del reportaje se refiere concretamente al aspecto formal, al tratamiento estético de las palabras. Me parece que es ésta una verdad a medias porque hay otro rasgo esencial que comparten literatura y reportaje; a saber: la vocación de indagar en profundidad la condición humana. Esto quiere decir que mientras el periodismo ortodoxo –aquel que se ufana de tener por toda misión la de informar– termina obedeciendo las instancias de poder, en ocasiones hasta extremos humillantes que lo convierten en simple apéndice de las burocracias, el periodismo literario por su parte se deslinda de estos espacios y busca su propio camino alternativo para quedarse finalmente del lado humano de las situaciones. Allí radica su condición contracultural: en el hecho de resistirse a terminar convertido en mero aparato de control simbólico.

¿Qué implicaciones tiene esto? Muchas, seguramente; pero quedémonos por ahora sólo con dos que considero cruciales. La primera es que las esferas de poder, al sentirse desobedecidas, y sobre todo en épocas de crisis, enfilan toda su artillería contra este género rebelde –¿peligroso?– y tratan de liquidarlo con ráfagas de exclusión y maledicencia. Uno podría preguntarse, por ejemplo, por qué fueron desapareciendo de los periódicos colombianos trabajos de

periodismo literario, a partir de la segunda mitad de la década de los 80's, hasta llegar a la actual situación en la cual prácticamente sólo circulan textos de esta naturaleza en el formato libro. La segunda es que en muchas ocasiones –y particularmente en países con graves problemas sociales, o en guerra, o con profundas inequidades en la distribución de los recursos que otorgan bienestar a las gentes, o con violaciones a los Derechos Humanos– este género escritural ha implicado la conformación de una alternatividad literaria o de un periodismo activista, distantes de la cultura hegemónica. Dicho de otra forma, en regiones como América Latina la práctica del periodismo literario suele aparecer ligada a reivindicaciones de sectores sociales marginados, incluso bajo modalidades diferentes: literatura testimonial o historias de vida:

Posteriormente y paralela al desarrollo de los distintos hechos históricos y políticos en Latinoamérica, se incrementa la producción de los testimonios. Estos vienen a ser una manera de expresión de los sectores sojuzgados, sectores sometidos, que no tienen acceso a una manifestación expresiva que deje ver su situación. Es entonces en un ambiente conflictivo y de una constante lucha que se producen gran cantidad de testimonios (...) Es probable que la presencia del discurso testimonial en América Latina sea un intento de reescribir la historia desde el punto de vista de los sin voz, de aquellos a quienes se les ha impedido el uso de la palabra para expresar sus vivencias, sus padecimientos, sus luchas, sus derrotas y sus triunfos.¹⁰

5) La anfibología

Un tipo de pregunta que se formula con frecuencia cuando se aborda el tema del periodismo literario es aquel que tiene que ver con la precisión de los términos. ¿Qué es crónica y qué es reportaje? ¿En qué se diferencian? Es increíble la cantidad de confusiones y contradicciones que se generan entre los propios practicantes del género al tratar de responder a estos interrogantes.¹¹ Sobre este asunto terminológico habría que agregar que, por otra parte, los rótulos cambian de un país a otro. Esto puede constatarse haciendo una rápida mirada por los periódicos de América Latina.

Quizás la explicación más precisa que aplica para el caso colombiano es la que ha dado Daniel Samper Pizano, quien nos dice que aquí la confusión ha girado en torno a una palabra: “La llamada ‘crónica’ era

un terreno de incierta geografía donde se ubicaban varios y diferentes géneros periodísticos”.¹² Las afirmaciones hechas por Germán Castro Caycedo, uno de los más reconocidos practicantes del género en Colombia, vienen a confirmar el maremágnun lexical:

*En una entrevista de televisión, me preguntaron un día: ¿Usted ha copiado a Tom Wolfe? Y yo dije: no sé quién es Tom Wolfe... Pero, en cambio, sí sé quién es, por ejemplo, Alberto Urdaneta... Alberto Urdaneta, desde luego, está en las raíces más tempranas del periodismo que yo hago. Hoy en Colombia, ni en la cátedra universitaria, ni en las redacciones de los medios, he podido encontrar a alguien que sepa quién es Alberto Urdaneta. En la misma entrevista me preguntaron: ¿Usted hace periodismo literario? Y les tuve que responder: yo no sé de periodismo literario (...) Los primeros maestros que recuerdo son los cronistas de Indias. Ellos no eran escritores, eran cronistas. Por eso, a lo que hago le digo crónica y no reportaje. Así se les ha dicho siempre a esos relatos en nuestro medio: crónicas.*¹³

Buscando clarificaciones, Samper pasa entonces a analizar las cuatro acepciones y usos más recurridos de la palabra crónica. La primera entrada, nos dice, remite a los trabajos hechos por historiadores de tono menor durante la Conquista y la Colonia; en sus textos cabían, mezclados, mitos, verdades, acontecimientos importantes y chismes. La segunda se refiere a relatos breves, ágiles, sobre acontecimientos pretéritos sin mayor trascendencia; algo que tal vez podríamos denominar historia de lo cotidiano. La tercera, que ha sido muy fuerte en nuestra tradición periodística, coincide con una práctica que hoy llamamos “articulismo” –la diferencia básica de ésta con el periodismo literario propiamente dicho radica en que los artículos son escritos nucleizados en torno al discurso argumentativo, lo cual los emparenta más con el ensayo que con la novela o el cuento; ahora bien, en caso de que incorporen lo narrativo, ello aparece o bien de forma subsidiaria para sostener una opinión, o, en el mejor de los casos, permitiéndose licencias imaginativas fuertes en lo que respecta a la *constatabilidad*–.¹⁴ La cuarta es la practicada modernamente y que se ajusta a la caracterización que ya hemos visto de periodismo literario.

Según lo anterior, aún faltaría por resolver una anfibología más: ¿en qué se diferencia la cuarta acepción de “crónica” de la palabra “reportaje”? Lo cierto es que también en esto resulta convincente Daniel Samper.

Luego de señalar las fuentes conceptuales del periodismo literario –la vieja crónica que relata acontecimientos del pasado, la entrevista creada por la tradición anglosajona a finales del siglo XIX, la novela contemporánea con todos sus desarrollos técnicos, y el advenimiento del cine–, nos dice:

Pero se diferencia de él (la crónica del reportaje), básicamente, en que sus consideraciones casi siempre son de carácter general, muchas veces moralizadoras y de tono distinto al del reportaje. El tono de éste es vivo, ágil, incorpora distintas técnicas al servicio de un relato que deberá tomar fuerza por sí mismo, aunque para ello el redactor deba constituirse en parte del reportaje. La crónica, en cambio, está ligada a la voz de quien la escribe, es un flujo narrativo que recuerda un poco a los cuentos de la abuela. En la crónica no importan mucho los detalles y precisiones, que son esenciales en el reportaje: fechas, nombres, cifras, lugares. El reportaje tomará a veces el camino más largo a fin de relatar un caso particular que permita formarse una idea general. La crónica abordará de una vez el concepto general.¹⁵

De todas maneras, el propio Samper nos advierte sobre el hecho de que esta diferenciación sólo es posible en las antípodas, cuando los contrastes son más notorios; sin embargo, hay una amplia gama de grises, de textos que al mezclar procedimientos de crónica y reportaje hacen imposible e insensato que se vuelva sobre ellos con criterio clasificatorio.

6) La reivindicación de los temas minúsculos

El ortodoxo periodismo informativo, cuyo género punta de lanza es la noticia, cifra la eficacia de su comunicación con el público en la coyuntura de actualidad. Así, cada texto habita fugazmente la cresta de esa ola llamada interés para ver seguidamente los rezagos de su espuma siendo aplastados por el vigor de una ola nueva. Hay quienes entienden que en eso radica el encanto del ejercicio periodístico. Y seguramente que es cierto.¹⁶ Sólo faltaría anotar que precisamente los periódicos son componentes esenciales en la construcción de nuestro presente; es decir, que la relación periodismo-actualidad constituye una dialéctica compleja. Por otra parte, como ya lo planteaba atrás, el diseño de las agendas informativas está supeditado siempre a dinámicas problemáticas. Y algo más: ¿quiénes y cómo se establecen los hechos cotidianos

que deben ser considerados *acontecimientos*, y, de tal suerte, que son dignos de ser convertidos en noticia? Dicho de otra forma, ¿cómo definen los medios, en el terreno de la práctica, eso que los modernos tratadistas de la información denominan *noticiabilidad*?¹⁷

Pues bien, el periodismo literario reacciona muy a su manera ante estas encrucijadas. Por un lado, su apuesta de selección temática no es necesariamente la actualidad entendida como coyuntura –lo cual no quiere decir que en determinado momento no pueda ocuparse de un fenómeno o un hecho que la agenda del periodismo ortodoxo haya puesto en boga–; lo que ocurre es que su búsqueda, la escogencia de sus asuntos, está más orientada por lo que podríamos llamar *dimensionalidad*. Con esta palabra quisiera referirme a circunstancias y situaciones que permiten revelar aspectos profundos de la condición humana. Así las cosas, la expresión “reportaje superficial” es un contrasentido, un *oxímoron*. Por otro lado, el periodismo literario no se derrota de antemano en lo que toca a la vigencia de sus textos, no se resigna a que el papel periódico sobre el cual se imprimen se destine al día siguiente a envolver pescados o frutas en la plaza de mercado. Sí, ésta es la más ambiciosa de todas las prácticas periodísticas. Se trata de un periodismo escrito para perdurar. Y si he de decir la verdad, la mayoría de las veces pierde su pelea contra el tiempo. Pero jamás se rinde.

Entonces, a esta parte, cabría la siguiente pregunta: ¿cómo aspira un género que acostumbra ocuparse de asuntos poco recurridos, e incluso de temas minúsculos, a instalar sus textos en la historia de las letras? Podríamos decir que indagando la existencia y tratando estéticamente las palabras; pero tal vez resulte oportuno ayudarnos ahora con lo que dice Ana María Cano:

Llegamos por este camino a los cronistas que hicieron joyas en este país, no todas suficientemente divulgadas en la actualidad, como Luis Tejada, Felipe Toledo, Clemente Zabala, entre docenas, crónicas con las que quedaron escritos para siempre sucesos que todavía hoy al leerlos, por virtud de sus autores, resultan significativos. A esa zaga se puede atribuir que el único premio Nobel colombiano hasta ahora haya sido de literatura y lo haya recibido uno de los mejores reporteros y cronistas formados en la escuela periodística de los diarios y de los maestros que transmitían su pasión y su artesanal

conocimiento y oficio íntegramente a sus pupilos, como hasta la saciedad dice el mismo García Márquez sobre su origen.^{18 19}

7) La escasa preceptiva

La hibridez es una condición inherente al periodismo literario, y, seguramente, está en la base de la escasa preceptiva que sobre éste puede conseguirse. Esto dificulta la conceptualización y análisis de escritos de esta naturaleza. Como puede observarse en varios de los textos citados hasta aquí, han sido los propios reporteros –metidos en lides de compiladores– quienes han ensayado la mayoría de las aproximaciones y definiciones con las cuales se ha trabajado sobre el género hasta ahora. Por eso son tan valiosos todos esos prefacios, estudios preliminares y prólogos. Albert Chillón, uno de los más importantes investigadores de esta problemática, plantea que hay otros motivos para que el desarrollo de los estudios comparativos entre literatura y periodismo sea tan precario:

Los estudios sobre las relaciones entre periodismo y literatura han sido hasta la fecha dispersos y ocasionales, impresionistas y, en general, carentes de rigor. Esta orfandad teórica puede ser atribuida, a mi juicio, a dos razones: por un lado, historiadores y críticos literarios no han creído necesario ocuparse del periodismo, ni mucho menos de los lazos que éste mantiene con la literatura; por otro, los estudios del periodismo y de la comunicación, quizás a causa de la adolescencia de las disciplinas que cultivan, han menospreciado o simplemente soslayado la cuestión –en el mejor de los casos, se han referido a ella de pasada, como quien alude a un tema menor. Y sin embargo, el olvido de unos y otros contrasta con el interés que estos estudios comparados merecen y con la importancia que, a mi juicio, cabe atribuirles.²⁰

La verdad es que ésta es una situación que ha empezado a cambiar recientemente. Por cierto que el mismo Albert Chillón ha realizado un importante aporte en ese sentido. En su libro “Literatura y Periodismo, una Tradición de Relaciones Promiscuas”²¹ prácticamente establece el marco teórico requerido cuando formulábamos al comienzo de este trabajo las preguntas: ¿cuáles serían los desarrollos epistemológicos más apropiados para definir y analizar el periodismo literario? ¿Y a qué campo pertenecen? La respuesta de Chillón es la fundación del compar-

atismo periodístico-literario. En tal dirección, resultan iluminadores sus planteamientos, por ejemplo al demostrar, con gran erudición y solvencia conceptual, que el nacimiento de la novela moderna y del periodismo son histórica y culturalmente simultáneos. Por supuesto que aún faltan reflexiones que vengan a ubicarse en los innumerables intersticios que ha dejado la caudalosa cascada de preguntas no resueltas durante tanto tiempo; con todo, la contribución de Chillón es un excelente comienzo.

Metido en menesteres de listas y contravenciones, es posible que no acabe nunca. Sobre todo cuando se trata de un tema tan heterodoxo como el periodismo literario –no es gratuito que la gran mayoría de sus practicantes más ilustres hayan sido auténticos *outsiders*–; sin embargo, me parece que si de lo que se trata es de establecer los pecados *Capitales*, la tarea ha quedado hecha al hablar de los siete que he reseñado en este trabajo.

NOTAS

¹ Algunos autores, incluso de buena fe, han contribuido a generalizar las confusiones. Observemos esta afirmación-provocación hecha por Cepeda Samudio: “El periodismo es literatura escrita bajo presión: la presión de los acontecimientos y del tiempo en el cual estos acontecimientos se relatan y en esto solamente estriba su diferencia con la obra literaria. Truman Capote con *In Cold Blood* (A Sangre Fría) invadió de lleno los terrenos del periodismo y valiéndose de técnicas esencialmente periodísticas, creó una obra de arte de la literatura. ¿Podría alguien trazar con toda seguridad la línea donde se juntan en esta novela-crónica-reportaje-entrevista el periodismo y la literatura? ¿O dónde se separan? No lo creo.”

CEPEDA SAMUDIO, Alvaro. “Henry Luce”. En: Antología (selección y prólogo de Daniel Samper Pizano). Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1977. Pág. 242.

² WOLFE, Tom. *El Nuevo Periodismo*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2000 (1973).

³ SIMS, Norman (compilador). “Prólogo” a *Los Periodistas Literarios o el Arte del Reportaje Personal*. El Áncora Editores. Bogotá, 1996 (1984). Págs. 13, 15.

⁴KRAMER, Mark. “Reglas Quebrantables para Periodistas Literarios”. En: Revista Elmalpensante N° 32. Bogotá, septiembre del 2001. Pág. 73.

⁵El trabajo de Wolfe hace un valioso y profuso análisis de la recepción que en aquella época tuvo lo que él denominó Nuevo Periodismo. Retomemos algunos apartes: “Hacia 1966 el Nuevo Periodismo había cobrado ya su tributo literario y al contado: esto es, amargura, envidia y resentimiento (...) los ‘coroneles’ tanto del Periodismo como de la Literatura lanzaron su primer ataque contra esa execrable chusma vulgar infiltrada en sus filas, esos escritores de revistas que practicaban esa abominable fórmula nueva (...) Hacia 1969 no existía nadie en el mundo literario que se permitiese desechar llanamente el Nuevo Periodismo como un género literario inferior.”

WOLFE, Tom. Op. cit. Págs. 39, 45.

⁶Estudios posteriores han demostrado que en varios países europeos ya se hacían trabajos con la concepción textual del periodismo literario a comienzos del siglo XIX; aunque, claro, el término aún no existía y ni siquiera se hablaba de “reportaje”. Todo parece indicar que esta palabra fue creada en Francia para designar un escrito hecho en 1817 por Henri de Lautouche y que fue publicado en un periódico de la época bajo el título de “Les Memoires de Madame Manson”. Incluso el caso colombiano presenta una ascendencia que se remonta a las postrimerías decimonónicas, como lo han mostrado los estudios realizados por Juan José Hoyos.

Cfr. HOYOS, Juan José. “Pioneros del Reportaje en Colombia, una Historia Olvidada”. En: Revista Folios N° 2. Especialización en Periodismo Investigativo, Universidad de Antioquia. Medellín, diciembre de 1997.

Y/u HOYOS, Juan José. Un Pionero del Reportaje: Francisco de Paula Muñoz y ‘El Crimen del Aguacatal’. Hombre Nuevo Editores. Medellín, 2002.

⁷SIMNS, Norman. Op. cit. Pág. 11.

⁸SAAVEDRA, Gonzalo. “Periodismo y Literatura: El Coqueteo con La Ficción”. En: www.per.puc.cl/publicac/cuaderno/09/gsaavedr.htm (consultado: agosto del 2001).

⁹En dicho trabajo, su autor cita fragmentos de una entrevista obtenida por él mismo en 1981: “Haynes Johnson, reportero-columnista del Washington Post se siente decepcionado por mucho de lo acontecido con el Nuevo Periodismo. ‘Cuando Tom Wolfe y todos los que se autoproclaman *nuevos periodistas* usan personajes inventados y nos cuentan lo que las personas piensan sobre la base de algunas charlas con ellos, sólo puedo pensar que están jugando a ser Dios’ dice Johnson. ‘Me parece muy pretencioso’. En su criterio, el periodismo requiere tácticas de composición mucho más pulidas. ‘Pero no se trata de escoger citas y personajes ficticios para etiquetar eso como periodismo’ dice. ‘Es otra cosa y debería rotularse como otra cosa’.”

GOODWIN, H. Eugene. “Imposturas”. En: Por un Periodismo Independiente, Cómo Defender la Ética. Tercer Mundo Editores. Bogotá, 1999 (1983). Pág. 242.

¹⁰THEODOSÍADIS, Francisco. Literatura Testimonial, Análisis de un Discurso Periférico. Editorial Magisterio. Bogotá, 1996. Págs. 18, 19.

¹¹ En un programa televisivo dedicado a temas de comunicación, al cual fueron invitados varios de los periodistas literarios más importantes de Colombia, esto pudo observarse claramente.

Cfr. FIORILLO, Heriberto (realizador). “Ha Muerto la Crónica I y II”. En: Programa Media de Medios. Inravisión, Audiovisuales. Bogotá, 1996.

¹² SAMPER PIZANO, Daniel. “Prólogo” a Antología de Grandes Reportajes Colombianos. Edición El País / Aguilar. Bogotá, 2001 (1976). Pág. 13.

¹³ CASTRO CAYCEDO, Germán; SIMS, Norman; SANTAMARÍA, Germán. “Periodismo y Literatura: Peleas de Vecinos”. En: Revista Folios N° 2. Especialización en Periodismo Investigativo, Universidad de Antioquia. Medellín, diciembre de 1997. Págs. 3, 4.

¹⁴ En una importante antología de la crónica en Colombia aparece esta aclaración: “El género de la crónica, concebido como un acto de diaria o de frecuente inspiración, que suele alojarse en el espacio reservado de la columna personal de algún medio impreso, que refleja la personalidad del escritor y su peculiar manera de ver y expresar el mundo, ha orientado la selección de estas piezas. En últimas, el cronista compone una obra coherente que transmite el pensamiento con sus mudanzas y contradicciones, y en un estilo también vivo y de fino acabado, que con el paso del tiempo conserva su frescura. En este sentido nos atrevemos a hablar de la crónica clásica y presentamos una selección ajustada a estos rasgos. *Según estos criterios, consideramos que el cronista, el articulista y el columnista responden al misterio de la Santísima Trinidad: son una sola persona.*”

VALLEJO, Maryluz (compiladora). “Prólogo” a La Crónica en Colombia: Medio Siglo de Oro. Biblioteca Familiar Banco de la República. Bogotá, 1997. Págs. xiv, xv (el subrayado no es del original).

¹⁵ SAMPER PIZANO, Daniel. Op. cit. Pág. 16.

¹⁶ Uno de los más importantes periodistas hispánicos de la actualidad, Juan Luis Cebrián, hacía esta interesante reflexión: “Creo que los periódicos pueden albergar piezas literarias formidables, como complemento o añadido de las demandas del lector. Sin embargo un diario se vende sobre todo por sus noticias; por el interés, la importancia y el impacto que tengan sus noticias. Cualquier otra fórmula me parece condenada al fracaso. Por lo demás, merece la pena sucumbir a la fragilidad temporal, al ritmo entrecortado y febril, con el que la prosa fluye en las redacciones.”

CEBRIÁN, Juan Luis. Cartas a un Joven Periodista. Ariel / Planeta. Barcelona, 1997. Pág. 58.

¹⁷ Cfr. MARTINI, Stella. Periodismo, Noticia y Noticiabilidad. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Editorial Norma. Bogotá, 2000.

¹⁸ CANO, Ana María. “Lo Escrito, Escrito Está”. En: Revista Gaceta N° 44 / 45. Ministerio de Cultura. Bogotá, enero / abril de 1999. Pág. 42.

¹⁹ Hay un interesante libro en el cual se estudia ese magisterio escritural que ejercían los viejos jefes de redacción sobre los jóvenes periodistas a mediados del siglo XX en Colombia, particularmente el caso de Clemente

Zabala y García Márquez.

Cfr. GARCÍA USTA, Jorge. *Cómo Aprendió a Escribir García Márquez*. Editorial Escribir Asesores. Cartagena, 1995.

²⁰ CHILLÓN, Albert. "Periodismo y Literatura, una Propuesta para la Fundación del Comparatismo Periodístico-literario". En: *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación* N° 87. Julio / septiembre de 1994. Pág. 26.

²¹ CHILLÓN, Albert. *Literatura y Periodismo, una Tradición de Relaciones Promiscuas*. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, 1999.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

LAS NOTICIAS QUE NO OCURREN*

1

Con frecuencia oímos decir que los noticieros de televisión nos venden la catástrofe universal como una diversión cotidiana. Y nos quedamos tan perplejos ante una afirmación semejante como frente a la pantalla misma con su interminable acumulación de datos calamitosos. Se trata de una suerte de sentencia que trae consigo todo el peso fatal de lo irremediable. Pero es también una trampa; la misma que nos hace suponer que las noticias ocurren. Sin embargo, una mirada más atenta puede hacernos revelaciones insospechadas, puede devolvernos el sentido común que tantos dictámenes apocalípticos nos niegan. Los que suceden son los hechos. Las noticias son textos, y, de tal suerte, están soportadas en el discurso: son fabricaciones.

No estoy queriendo decir con esto que las masacres, o los desplazamientos forzosos, o los secuestros, sean productos de la imaginación retorcida de algún periodista o jefe de redacción perverso. Tampoco insinuaría que éstos son ángeles de la guarda. Lo que sí resulta importante señalar es la improcedencia tanto analítica como social de esas concep-

* Este texto fue presentado como ponencia en el Segundo Encuentro Nacional e Internacional de Escritores por la Paz, en el municipio vallecaucano de Caicedonia, en noviembre del año 2000. Posteriormente fue publicado en un libro de autoría colectiva titulado “La Cultura, la Guerra y la Paz, una Perspectiva desde las Ciencias Humanas”. Facultad de Humanidades, Universidad del Valle. Cali, 2001.

ciones que despachan los medios de comunicación entendiéndolos como ciclópeos mastodontes destinados a apachurrar, en su paso cotidiano, la buena conciencia y la tranquilidad ciudadana. Lo que deseo recordar ahora es algo ingenuo y a la vez urgente: la diferencia entre palabra y realidad. Ni las noticias ocurren, ni la realidad se la inventan los medios de comunicación. Hay en esto una suerte de facturación de lo imaginario: el particular ministerio de la *mediación*.¹

Ocurre sí que los medios informativos trabajan sobre el presupuesto de que los lectores y/o espectadores deben recibir sus productos con la acreditación certera de la veracidad. Es por eso que despliegan múltiples estrategias para concederle a los datos con los cuales procesan sus noticias la necesaria verosimilitud; entonces, su elaboración consiste en *desficcionalizar*. Y una de las tácticas fundamentales es precisamente borrar toda percepción posible de la mediación:

*Los propios medios de comunicación se siguen autodefiniendo como simples transmisores de la realidad social y al mismo tiempo se nos presentan ubicuos y omniscientes. Pero, poco a poco, se va comprendiendo que los productores de la información lo que hacen es interpretar los fenómenos sociales. Describiendo la realidad social la interpretan. Esta construcción de la realidad se hace a través de estrategias discursivas que son invisibles a los ojos del lector ingenuo. El periodista debe construir un discurso que parezca verídico.*²

2

La perspectiva de *satanizar* los medios por el hecho de cubrir los acontecimientos violentos resulta insensata por varias razones; pero, básicamente, por una: esto no permite desglosar el problema, y, con ello, impide el análisis y el adecuado diagnóstico. Es necesario comprender que “no se trata de adjudicar a las noticias –a los medios– las responsabilidades por la grave situación actual, sino de enfrentarlos con las jerarquizaciones y retóricas que se articulan en los discursos a través de los cuales se produce el reconocimiento de la actualidad”.³

Tenemos entonces que dicha satanización nos lleva a suponer, por ejemplo, que los noticieros de televisión son indeseables en sí mismos, con lo cual se oculta que detrás de todo medio de comunicación están las lógicas tanto de producción como de consumo de los textos que allí son emitidos. De otro lado, esta concepción conduce la discusión a

parajes inapropiados; como cuando se destapan los acalorados debates sobre si cubrir o no cubrir los hechos de la guerra que vive el país. He aquí algunas ilustraciones:

La prensa en circunstancias parecidas ha invocado el argumento de que el de saber es un derecho absoluto del público, pero se ha tropezado, como contra el muro gris y la puerta del monasterio 'La Puerta del Cielo', con las razones que ese público también alega y es que, como todos los derechos, éste tiene sus límites y que hay derechos anteriores como el de la paz, que imponen sus restricciones al derecho a saber y a informar.⁴

Por supuesto, está la contraparte de este tipo de argumentación:

(...) Así, cuando Javier Darío Restrepo, en este coro de plañideras dice (El Tiempo, 20 de junio) que ante casos de violencia el periodista ha de 'saber callar', va en contravía de la esencia del oficio. Los que deben callar son los eremitas.⁵

Bajo la actitud de olímpica descalificación a los medios se encuentra la simiente de muchos de los dramas más profundos de la nación: los colombianos no acaban de saber qué diablos está pasando con el país, y, cuando se asoman a los medios para buscar alguna explicación, terminan confundidos por el vértigo de hechos catastróficos sin suficiente contexto ni explicación ni análisis. De esto se desprende una apenas previsible desesperanza colectiva y un abatimiento generalizado que dicta la desbandada. Detrás, tanto de la gratuita apología como de la fanática proscripción, se esconde una patológica vocación de no comprender: es el síndrome del avestruz.

3

Hay una pregunta mil veces repetida: ¿y los escritores, académicos e intelectuales qué están haciendo y qué están dispuestos a hacer por la paz? De nuevo las preguntas de errática formulación. Ésta lo es por dos razones: porque en su trasfondo se alberga aquella concepción mesiánica según la cual alguien ha de salvarnos del inminente naufragio colectivo al cual nos ha conducido la violencia; pero también porque exige peras al olmo, como si los médicos tuvieran que construir los hospitales. Un país tiene la sociedad que se merece y no hay tabla de salvación posible como no sea aquella que flota con el concurso de todos: el tejido social está hecho con una fibra que a todos toca. Por otra parte, la función social de

escritores, académicos e intelectuales no consiste en hacer proselitismo alguno; y ni siquiera tanto en dar respuestas, como sí en contribuir con la formulación de las preguntas adecuadas.

En el confuso maremágnum que hoy vive el país, y en el caso concreto que estamos abordando ahora, los medios informativos y el conflicto colombiano, habría que explicitar una vez más que el asunto no es cubrir o no cubrir la guerra. La violencia no se resuelve con una huelga de televisores apagados. El problema está en cómo cubrir; y como es allí donde caben todas las perspicacias, como es allí donde habitan los intereses de los dueños de los medios y las dinámicas del poder que determinan la jerarquización de las agendas informativas, pues entonces es ése el lugar sobre el cual es preciso concentrar toda la atención: en la mediación.

4

Son muchos y de muy diversa índole los inconvenientes que se presentan en la manera como los medios están cubriendo la realidad nacional. Hacer un desarrollo analítico profundo de cada uno de ellos es un propósito que desborda descomunadamente las posibilidades de esta embrionaria presentación. Sin embargo, se hace necesario plantear algunos de los más notorios para comprender mejor el papel que están desempeñando dichos medios en la actual coyuntura.

a) La mirada militarista

El hecho de que en las noticias correspondientes a la alteración del orden público se privilegie la mirada militarista; es decir, aquella que se contenta con inventariar las víctimas de la confrontación o con indicar la devastación inmobiliaria, pero que en cambio nada dice sobre el trasfondo político de cada escena de la guerra, impide a la ciudadanía comprender la realidad colombiana. Es un hecho que grandes sectores de la población, debido a este enfoque del cubrimiento informativo, ni siquiera se piensan el actual conflicto armado como un problema político no resuelto en nuestra nación.

b) La ahistoricidad del cubrimiento

Cuando se agudizan los combates y deliberada o ingenuamente se oculta el proceso histórico de la guerra, sus antecedentes lejanos y cercanos; o cuando se hace lo propio respecto de las negociaciones de paz,

como si cada una fuera la primera y la única, desconociendo con ello todos los logros y fracasos de las anteriores, no se permite a la nación comprender las verdaderas posibilidades y dimensiones de la que está en curso.⁶ El problema de la falta de contextualización histórica de los acontecimientos, que son la base en la construcción de la información, tiene diferentes causas. Una de ellas está ligada a la noción de *Supuesto*, tal como lo definen los tratadistas contemporáneos de la información, en el sentido de cierto tipo de datos previos que el lector tiene archivados en su memoria y que le permitirían ensanchar el panorama interpretativo de la información recién recibida. Tal como lo señala Stella Martini, de este procedimiento se desprenden grandes problemas:

*Los supuestos de relación dejan por sentado que el lector hará las relaciones que el contexto considera pertinentes, aunque la información suministrada pueda no ser suficiente para ello. En estos casos, quizás los más frecuentes, los medios suelen desvincular los procesos del nivel macroestructural donde encuentran su sentido completo. (Seguidamente, a pie de página, la autora complementa:) Es el caso de las noticias sobre conflictos internacionales o procesos conflictivos interculturales, donde el relato de los hechos no suele ir acompañado de la contextualización política e histórica necesaria.*⁷

c) El conflicto de intereses

Cada vez que un medio de comunicación señala con vehemencia los errores del bando con el cual no simpatiza, pero se muestra complaciente u oculta aquellos del bando filial, permite que la información termine convertida en arma de guerra, lo cual es nefasto en la posibilidad de construir una verdadera opinión pública. Es lo mismo que ocurre con los Derechos Humanos y la manera oportunista como son invocados por los distintos factores del conflicto: la guerrilla es enfática en denunciar la desaparición forzosa, pero nada dice sobre el secuestro; los paramilitares condenan el secuestro, pero callan sobre el desplazamiento masivo; el Estado se queja por la utilización de armas no convencionales, pero entorpece la penalización de la desaparición forzosa. En Colombia se cubre periódicamente desde esa misma lógica: aquí no hay unos medios independientes.

d) La ley del 'rating'

El paradigma espectacularizante desde el cual se diseña la noticia y se jerarquiza la información destinada a las emisiones hace todo el tiempo concesiones a la ley del *rating*. Incluso en detrimento de la responsabilidad social implicada en el manejo de la información, la cual, como ya lo he enfatizado en otra parte, es un bien público en una sociedad democrática. De lo que se trata en el esquema reinante es de captar sintonía a cualquier costo, así sea el desconcierto irremediable y la incomprensión generalizada sobre los problemas de la realidad nacional. Si un camarógrafo ha grabado una imagen suficientemente impactante pero no ha logrado entrevistar a todas las fuentes implicadas, no importa; así se emite: lo importante es vender.

5

Seguramente que la función social de escritores, académicos e intelectuales no sea la de propiciar a toda costa sueños e ilusiones. Una esperanza que no esté soportada en un buen diagnóstico es una actitud ilusa, y, por tanto, inaceptable. Tampoco se trata de hacer un llamado a la depresión colectiva: cada quien que se las arregle con su temperamento. Lo que resulta importante señalar es que el primer paso para resolver los problemas consiste en formular las preguntas adecuadamente; así que es necesario generar reflexión y divulgarla. Y es justo aquí donde se tocan la misión social de escritores, académicos e intelectuales con la misión de los medios de comunicación. Había hablado al comienzo de una suerte de facturación del imaginario, y, respecto de ésta, de un particular ministerio de la mediación. He ahí la piedra de toque que tantas formulaciones equívocas ocultan.

NOTAS

¹ Hace poco más de una década que Martín-Barbero introdujo, bajo el concepto de *mediación*, una perspectiva de análisis que resulta hoy tan vigente como fundamental: "Cargada tanto de los procesos de transnacionalización como por la emergencia de los sujetos sociales e identidades culturales nuevas, la *comunicación* se está convirtiendo en un espacio estratégico desde el que pensar los bloqueos y las contradicciones que dinamizan estas sociedades-encrucijada, a

medio camino entre un subdesarrollo acelerado y una modernización compulsiva. De allí que el eje del debate se desplace de los medios a las mediaciones, esto es, a las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, a las diferentes temporalidades y la pluralidad de matrices culturales.”

MARTÍN-BARBERO, Jesús. De los Medios a las Mediaciones. Convenio Andrés Bello. Bogotá, 1998 (1987). Pág. 257.

² RODRIGO, Miguel. Los Medios de Comunicación Ante el Terrorismo. Icaria. Barcelona, 1991. Pág. 46.

³MARTINI, Stella. “Acontecimiento y Noticia”. En: Periodismo, Noticia y Noticiabilidad. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Editorial Norma. Bogotá, 2000. Pág. 36.

⁴En este artículo del entonces Defensor del Lector del periódico El Tiempo, el autor planteaba la necesidad de guardar silencio en torno a los diálogos que se establecieron entre algunos sectores civiles colombianos y el ELN, en Meintz.

RESTREPO, Javier Darío. “Silencio en ‘Las Puertas del Cielo’”. En: El Tiempo. Bogotá, julio 19 de 1998.

⁵ El columnista de la revista Cromos emprendía en esta oportunidad una virulenta diatriba contra los que protestaron por el cubrimiento que se había hecho a la liberación de los secuestrados de la iglesia La María, en Cali, por parte del ELN; y por la transmisión, en directo, del linchamiento a un zapatero en Chinchiná por parte de una turba furibunda.

AGUIRRE, Alberto. “Matar al Mensajero”. En: Revista Cromos. Bogotá, julio 5 de 1999.

⁶ En un texto del asesinado Jesús Antonio Bejarano, publicado póstumamente por la revista Cambio, el exnegociador de paz planteaba justamente este problema de la ahistoricidad con que la opinión mira los procesos de paz y el coyunturalismo con que se juzgan los hechos que se dan en dichos procesos: “No hay en todo caso, para la apreciación de los hechos, puntos de referencia más objetivos y es notoria la ausencia de una estructura de análisis sobre qué es y cómo se desarrolla un proceso de paz. Sin estos puntos de referencia que proporcionen criterios para encajar hechos y sucesos, y dejadas las evaluaciones al amparo del subjetivismo y de los estados de ánimo, el resultado no puede ser más que un apoyo cada vez más tibio al proceso de paz, una opinión colectiva mayoritariamente pesimista sobre sus posibilidades y crítica de la manera como el gobierno ha conducido el proceso.”

BEJARANO, Jesús Antonio. “El Testamento de Bejarano, ¿Avanza Colombia Hacia la Paz?”. En: Revista Cambio N° 327. Bogotá, septiembre 20 de 1999. Pág. 22.

⁷MARTINI, Stella. Op. cit. Págs. 40, 41.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

HERMES Y LA EMBRIAGUEZ DEL SIGLO O IDEA DE UN PERIODISMO CULTURAL*

“Hermes: Con esta obstinación consuetudinaria, te has precipitado tú mismo en tus desgracias.

Prometeo: Pues sábelo de una vez: yo no cambiaría mi suplicio por tu servilismo. Estimo que vale más ser uno esclavo de esta roca que servir como fiel mensajero de tu padre Zeus.”

(Esquilo: prometeo Encadenado)

1

Resulta vana aquella sentencia: *“la misión del periodismo es informar”*. Como casi siempre, estas verdades de apuño suelen encubrir asuntos problemáticos y despacharlos con formulaciones simplistas sobre las cuales se fundan luego descomunales emporios de retórica hueca. Cotidianamente escuchamos sartas de sentencias sabias. Desde que las frases célebres desplazaron los planteamientos y los adjetivos efectistas suplantaron las argumentaciones, habitamos un reino de eslóganes y siliconas que no por bellos dejan de estar irremediabilmente signados por el síndrome de la candileja.

* Este texto fue publicado en la Revista Poligramas N° 17. Escuela de Estudios literarios, Universidad del Valle. Cali, segundo semestre del 2001.

¿Qué suerte de concepción aséptica puede promulgar la idea de una comunicación netamente informativa? ¿Qué clase de monstruo multiforme puede fundar su prestigio en la insensata promesa de la objetividad? Pretender que es posible dar trámite a cualquier información desprovéyéndola de todo el entorno emotivo que la constituye y en el cual circula, equivale a neutralizar la comunicación entendiéndola de una chata manera instrumental, limitándola a una sospechosa operatividad. Todo dato que se transmite es una punta de lanza visible, es aquel iceberg bajo el cual se esconde la basa de la montaña de hielo; así, el dato es siempre un zumo de implicatura: es lo que dice y la manera como dice; pero también, y sobre todo, es lo que no dice, lo que oculta. Entonces, la información que se tramita en la forma de textos –esos mismos que la industria cultural produce y circula masivamente– se inscribe en una dinámica compleja cuyo núcleo fundamental es la representación de la realidad de grupos humanos determinados epocal y geográficamente:

La prensa representa un gran poder y su influencia sobre los pueblos es tremenda, de aquí que sean los periódicos responsables por las ideas y sentimientos de las masas. Desde un periódico se puede desencadenar una guerra o hacer una matanza. Se puede destruir una sociedad, desconcertar y llevar al caos a un pueblo o sostener alta su moral en los momentos de crisis. La prensa forma y dirige la opinión de las colectividades y es la suprema dictadora de las convicciones. Y cuando esta fuerza es utilizada en un sentido opuesto a la línea de veracidad informativa y honradez de criterio que debe seguir, la paz y la tranquilidad peligran por su causa. ¹

Sobre la veracidad informativa, como presupuesto irrenunciable del periodismo, con todo, hay consenso. En otras palabras, la constatabilidad de la información, en el sentido fáctico, sigue siendo el principio diferencial del periodismo como disciplina; en ello se funda su distancia de la ficción y de las artes que de ella se ocupan, como la literatura. Sin embargo, es en el otro componente indicado por Cepeda Samudio, tan determinante como el primero, donde se instaura toda pelambre de perspicacias y maquilas: la honradez de criterio. Y entonces otra vez aparecen las sentencias sabias a despachar el asunto, a zanjar la discusión revistiendo la circunstancia de un halo de insalvabilidad: “*los medios tienen dueños; los dueños, intereses*”. Sencillo, si no fuera

porque en una sociedad democrática, como se supone que es la nuestra, la información, al igual que la educación y la salud, es un bien público.

2

¿A qué intereses debe obedecer la práctica periodística? La respuesta es un *leit-motiv* de difícil auditoría: el periodismo debe favorecer el bienestar colectivo. Ocurre que todo poder opera su capacidad hegemónica a través del discurso, y más exactamente de la monopolización del acceso al discurso público. Dado que los medios de comunicación poseen un innegable protagonismo en la construcción y trámite del imaginario colectivo, garantizar el control sobre éstos es conseguir un lugar de privilegio para incidir de manera determinante en los diferentes procesos sociales. Es ésta una forma muy concreta del poder:

Es un poder que permite controlar los actos de los demás, define quién puede hablar, sobre qué y cuándo. Considero que el poder de las élites es un poder discursivo, pues a través de la comunicación hay lo que se denomina 'una manufacturación del consenso': se trata de un control discursivo de los actos lingüísticos por medio de la persuasión, la manera más moderna y última de ejercer el poder. Los actos son intenciones y controlando las intenciones se controlan a su vez los actos. ²

De esta suerte, entonces, las élites aplican, muy a su manera, la honradez de criterio. Un buen ejemplo de esto lo hallamos en lo ocurrido con los noticieros de televisión durante las últimas campañas electorales. Veamos lo que pasó con las presidenciales de 1998: creados distintos comités de veeduría ciudadana para garantizar la equidad en el cubrimiento de las actividades proselitistas de los candidatos a la presidencia de la república, se estableció como mecanismo indicador de ecuanimidad la duración de las notas. En efecto, dado que el público identifica con claridad la filiación política de todos estos noticieros, sus directores y redactores se cuidaron notoriamente con el cronómetro; no obstante, un sutil procedimiento discursivo revelaba el fuerte desequilibrio del cubrimiento: cada que aparecía el candidato del partido contrario, la nota presentaba la información mediante la voz del periodista, en *off*; pero si quien aparecía era el candidato partidario, la voz de éste se dejaba en *full*, con lo cual la nota desarrollaba todo su

potencial propagandístico. Podrían traerse otros casos, concernientes no ya al cubrimiento de campañas políticas, sino al de diversos fenómenos de la vida social, como las protestas ciudadanas.

Con el ejemplo presentado se revela el peso descomunal que la forma de tratar un dato opera sobre el tipo de percepción que el espectador hace de éste. Los hechos cubiertos, las campañas y las duraciones de las notas, son datos constatables; pero en este caso es la honradez de criterio la que aparece violentada, y, a la postre, de una manera tan imperceptible como determinante. Son las argucias que el discurso posee y permite; y todo dato, y toda información, están inevitablemente soportados en éste.

3

¿Por qué comenzar una reflexión sobre periodismo cultural indicando particularidades de la relación entre los medios y el poder?³ Por muchas razones, sin duda; pero, sobre todo, para tender sobre el tapete, de entrada, el papel de la palabra *cultura* cuando se la piensa en función de la comunicación. La opinión corriente, la de los eslóganes, al hablar de *periodismo cultural* se toma al pie de la letra el sitio de la segunda palabra: es un adjetivo, lo que equivale a decir, sobre el terreno de la práctica y el vértigo de las ediciones, que se corresponde con un tema específico, y, en la sintaxis de la industria cultural, con una sección, un apartado, un tipo de publicación, de los productos comunicativos (programas televisivos, impresos, etc.).

Así mirada, la cultura es un lugar aislado, un tópico. ¿Cuál? El que se ocupa de las manifestaciones estéticas más elaboradas y legitimadas: la literatura, la pintura, la música, el arte en general. La definición de cultura que se infiere de esta disposición sobre la práctica periodística no podría ser más elitista y gregaria. Y peligrosa, incluso para el propio canon de la estética hegemónica: entendida como adjetivo, la cultura deviene en accesorio, y no por bello deja un accesorio de ser prescindible.

Hay, no obstante, otra posición recurrente sobre la noción de *cultura*, que entiende como su ámbito absolutamente todas las instancias de la vida social: la moda, las comidas, el arte, la farándula, la economía, la política, etc. Pero este automatismo integrativo parece en su propia saturación, pues la imposibilidad de categorizar da al traste con cualquier propósito de sistematizar; es decir, de abstraer y conceptualizar: de comprender.⁴

¿Cómo entender, entonces, la noción de cultura, a sabiendas de que la definición optada determinará la concepción y praxis de un *periodismo cultural*? Los llamados estudios culturales han aportado desarrollos cruciales sobre este particular en América Latina:

*En la tardomodernidad que ahora habitamos la separación que instauraba aquella doble idea de cultura se ve emborronada, de una parte, por el movimiento creciente de especialización comunicativa de lo cultural, ahora organizado en un sistema de máquinas productoras de bienes simbólicos ajustados a sus 'públicos consumidores' (...) Y de otra parte, es la vida social toda la que, antropologizada, deviene cultura. Como si la imparable máquina de la racionalización modernizadora –que separa y especializa– estuviera girando, patinando, en círculo, la cultura escapa a toda compartimentalización irrigando la vida social entera.*⁵

Lo implicado en este planteamiento de Martín-Barbero no es otra cosa que una dialectización definitoria del término *cultura*. Es posible agarrar la cresta de la ola: si es un tópico, el que corresponde a cierta especialización de la industria cultural; pero a la vez todos los tópicos, en la medida en que impregna a la sociedad en su conjunto, bien podríamos dar el salto y formular la concepción de que es un lugar: aquel en el cual la vida social discurre. Esta noción va mucho más allá del automatismo integrativo, pues incorpora retos analíticos concretos, del tipo: ¿cómo se generan y tramitan las prácticas simbólicas que determinan y constituyen la sociedad? ¿cuáles son las dinámicas de representación de la realidad de los grupos humanos circunscritos epocal y geográficamente? Lugar querría decir así aquello sobre lo cual se vuelve la mirada. Sin duda, el segundo término de la formulación tendría que ser: ¿desde dónde se mira? Si seguimos a van Dijk, no sería descartable postular la comunicación –y con ella el periodismo, como una proyección concreta suya– como el punto de vista: es discursivamente como procede todo análisis. Pero esta mirada, como es de esperarse en el siglo del cine, tiene también su contraplano: es posible pensar la comunicación como lugar –y aquí el ejemplo de las pasadas campañas presidenciales se vuelve todavía más revelador si se tiene en cuenta que ya las elecciones no se dirimen tanto en la plaza pública como sí en la pantalla del televisor– y la cultura como punto de vista: hoy se sabe que no sólo percibimos a través de los

sentidos, sino que la lengua, por ejemplo, desde sus unidades culturales o dispositivos lexicales, determina nuestros umbrales de sensibilidad; entonces, captamos con los sentidos, pero es la cultura, a través de nuestro lenguaje, quien fija la perspectiva.⁶

4

En el quinto capítulo de su libro sobre la novela, Milan Kundera analiza lo que él llama “En Alguna Parte Ahí Detrás”.⁷ Para explicar esta noción, toma como ejemplo lo ocurrido con la obra de Kafka en relación con los fenómenos sociales y antropológicos de los cuales da cuenta en sus relatos. Eso que hoy todos identificamos con un adjetivo y que, pese a no poseer traducciones específicas en las lenguas occidentales, todos comprendemos claramente: lo kafkiano. Pero lo curioso en el caso de Kafka es el carácter profético de su visión: antes de que los totalitarismos azotaran al hombre moderno europeo, hasta el límite de llevar al extravío cualquier sentido humano de la existencia, ya él lo anunciaba en sus obras. Su visión del mundo ha llegado a ser el más crudo y fiel retrato del hombre del siglo XX:

*(Kafka) Supo ver lo que nadie había visto: no solamente la importancia capital del fenómeno burocrático para el hombre, para su condición y para su porvenir, sino también (lo cual es todavía más sorprendente) la virtualidad poética contenida en el carácter fantasmal de las oficinas.*⁸

Ahora bien, este carácter fundacional que le es propio a la literatura, y que la convierte en un arma cargada de futuro, no está en el rasgo definitorio del periodismo, cuyo tiempo es siempre el efímero presente. No obstante, hay algo aquí que atraviesa los umbrales: la manera de ver. ¿Qué cosa? La condición humana. En otras palabras, la diferencia entre periodismo y literatura está dictada por el tiempo que les signa; pero aquello de lo cual se ocupan constituye su vaso comunicante esencial: el hombre y sus entornos.

En este orden de ideas, Norman Sims, hablando precisamente de eso que los norteamericanos llaman Nuevo Periodismo o Periodismo Literario, y que no es otra cosa que la crónica y el reportaje moderno, se expresa así de quienes lo profesan e implementan: “Estos autores comprenden y transmiten sensaciones y emociones, las dinámicas internas de las culturas. Como los antropólogos y los sociólogos, los reporteros

literarios consideran que comprender las culturas es un fin.”⁹

Pensar en un *periodismo cultural*, entonces, equivaldría no ya a un problema de tópicos, sino a cierta disposición para mirar, para hacer el cubrimiento.¹⁰ Esta manera de ver las cosas y de tratarlas, tendría que estar fundamentada en una cierta filiación. No con las instancias de poder, y ni siquiera con las instituciones, sino con la defensa del ser humano en tanto que tal. Así, la honradez de criterio implicaría pasar por un agudo análisis del dato, de la información, que los entienda cada vez como una revelación del imaginario colectivo; esto obligaría, por demás, a concebir el presente como algo que ocurre surgiendo de la historia. A esto remite la idea que planteaba inicialmente de entender el dato como zumo de implicatura, y le concierne tanto a la captación de la información como a la manera de tramitarla comunicativamente.

5

Durante el siglo que vimos agonizar, con el advenimiento de los *mass media*, la comunicación se puso más que nunca en el corazón de la historia, como protagonista insoslayable. Y hemos visto a Hermes, dios de la comunicación y mensajero de los dioses, servir con presteza a las más diversas tiranías. Incluso las pesadillas sociales más abominables, cuyo símbolo desproporcionado es Auschwitz, estuvieron avaladas por procesos que se orquestaron desde un comienzo a través de los medios de comunicación. De allí que pensar las relaciones entre cultura y comunicación obligue a incorporar de manera muy visible el papel que el poder juega en ellas: ninguna tiranía puede instituirse hoy sin el aval *massmediático*.

En países como el nuestro, donde los medios de comunicación más importantes son filiales de los distintos grupos de poder político y/o económico, lo cual equivale a decir que la honradez de criterio no puede estar garantizada –pues estos medios resultan ser, así, juez y parte de los más cruciales debates sociales–, la construcción de un *periodismo cultural*, en la acepción que aquí hemos postulado, es una tarea de capital importancia. Dado que el pensamiento único es el antónimo de democracia, Hermes no puede continuar errático en este arranque de un nuevo siglo: Zeus ya cayó. En ese orden de ideas, las monarquías tendrán que ser un asunto del pasado.

Y algo más: tampoco debería Hermes dejarse confundir por la sobresaturación informativa que, en tiempos de la globalización, convirtió su

propio vértigo en borrachera, desplazando la reflexión y la comprensión de la realidad por el reinado de la frase célebre y el eslogan. Debería Hermes conservar un reducto de sentido común que le permita darse cuenta de lo vana que es aquella sentencia: “*la misión del periodismo es informar*”.

NOTAS

¹ CEPEDA SAMUDIO, Álvaro. “Irresponsabilidad de la Prensa”. En: El Margen de la Ruta (recopilación y prólogo de Jacques Gilard). La Oveja Negra. Bogotá, 1985. Pág. 21. (El subrayado no es del original.)

² DIJK (van), Teun. “Conferencia I: Análisis Crítico del Discurso”. En: Cuadernos de la Maestría en Lingüística N° 2, Año 2. Universidad del Valle. Cali, octubre de 1994. Pág. 8.

³ En un texto que reseñaba la interesantísima y reveladora antología de la crónica en México realizada por Carlos Monsiváis bajo el título de ‘A Ustedes les Consta’, se volvía sobre las relaciones entre periodismo y poder en los siguientes términos: “Tal vez un elemento define las oscilantes y dispares funciones periodísticas: el enfrentamiento con el poder o la adhesión incondicional a él. Entre los dos extremos, un amplio espectro de relaciones entre la prensa y el poder deja también su huella en la naturaleza de la crónica (...) Tal vez los grandes capitales en juego revelen con más elocuencia una isoslayable realidad para definir las relaciones prensa y poder: un periódico tiene (o al menos no deja de tener) las ideas de quien lo paga.”

ARAÚJO SÁNCHEZ, Diego. “De la Crónica y sus Alrededores”. En: Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación N° 24. Octubre-diciembre de 1987. Págs. 48, 49.

⁴ Es inevitable, al tratar este punto, recordar la espléndida alegoría escrita por Borges en forma de cuento. Se trata de aquella historia del joven Funes, quien debido a un trágico accidente ha perdido la maravillosa opción del olvido; entonces, se convierte en prisionero de su infalible memoria que, de a poco, lo va condenando a una insalvable indigestión de realidad, y con ella a la total incompreensión de todo lo que lo rodea. Nos dice el narrador: “Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, es abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.”

BORGES, Jorge Luis. “Funes el Memorioso”. En: Ficciones. Alianza-Emecé. Barcelona, 1992 (1971). Pág. 131.

⁵ MARTÍN-BARBERO, Jesús. “Prefacio” a De los Medios a las Mediaciones. Convenio Andrés Bello. Bogotá, 1998 (1987). Págs. xiii, xiv.

⁶ En su explicación sobre el significado como unidad cultural, Eco recurre a una ilustración bastante aclaradora: “(...) en el caso de /nieve/ se puede ver que para los esquimales existen cuatro unidades culturales, correspondientes a cuatro estados distintos de la nieve, y que esta multiplicidad de unidades culturales incluso llega a modificar su léxico, obligando a aplicar cuatro términos en lugar de uno.” Esta circunstancia implica la percepción de entes distintos donde un occidental tan sólo accedería a uno.

ECO, Umberto. “El Significado Como Unidad Cultural”. En: La Estructura Ausente. Editorial Lumen. Barcelona, 1986 (1974). Pág. 83.

⁷ KUNDERA , Milan. “En Alguna Parte Ahí Detrás”. En: El Arte de la Novela. Tusquets Editores. Barcelona, 1994 (1986).

⁸ Idem. Págs. 129, 130.

⁹ SIMS, Norman. “Prólogo” a Los Periodistas Literarios o el Arte del Reportaje Personal. El Áncora Editores. Bogotá, 1996 (1984). Pág. 15.

¹⁰ Refiriéndose a la vocación que en este sentido tiene la crónica, la investigadora Rossana Reguillo planteaba: “Poco a poco en la escena del ‘nuevo periodismo’ y también en el ámbito de las ciencias sociales en el campo de los estudios culturales gana espacio y visibilidad esta forma discursiva que, al tiempo que busca el análisis de la realidad social, quiere convertirse en eficaz y estético dispositivo de reflexividad.”

REGUILLO, Rossana. “Textos Fronterizos. La Crónica, una Escritura a la Intemperie”. En: Revista Diálogos de la Comunicación N° 58. Felafacs. Perú, agosto del 2000. Pág. 63.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

PARTE II

Contextos y Procedimientos

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

DE LA LITERATURA EN UN MUNDO ABARROTADO*

1

A comienzos del siglo XX, tras la invención del cine y su irremediable colonización de los auditorios, muchos críticos diagnosticaron la muerte inminente del teatro. Varias décadas después apareció la televisión y otros tantos analistas culturales de la época estuvieron de acuerdo en proclamar que esto significaría, irremediabilmente, la muerte del cine. Entrada la segunda mitad del siglo XX se inventaron los formatos electrónicos—los diskettes, el CD rom y, para completar el cataclismo, la Internet—, lo cual sí produjo verdadera unanimidad entre los censores de la cultura que se precipitaron en un coro de plañideras para lamentar la inexorable muerte del libro. Y de pronto nos encontramos en este desconcertante inicio del siglo XXI, sin haber podido realizar el sueño sepulcral de tantos críticos culturales con vocación apocalíptica. Pero lo que más asombra no es la cantidad de panteones desocupados sino la buena salud de los difuntos. Se siguen haciendo montajes escénicos en cada barrio de cada ciudad; el cine ahora se ve en los multiplex —lo que significa la posibilidad de elegir, semana tras semana, entre decenas de películas—; la televisión por

* Este texto fue presentado como ponencia en el seminario Literatura y Globalización, organizado por la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle, en marzo del 2004. Posteriormente fue publicado en la revista *El Hombre y la Máquina* N° 23. Facultad de Ingeniería, Universidad Autónoma de Occidente. Cali, julio-diciembre del 2004.

cable nos inunda la casa de canales temáticos que pasan por los dibujos animados, los videos musicales, los documentales, las cadenas noticiosas y las películas porno; la Internet es una telaraña gigante cuyo tejido se tupe cada vez más finamente sobre el globo terráqueo; y nunca antes en la historia de la humanidad se habían impreso tantos centenares de miles de libros como hoy. Sí, digámoslo de una buena vez: una de las principales características del mundo contemporáneo es la sobreoferta cultural.

2

Otro aspecto que es preciso registrar es la democratización de los recursos necesarios para la elaboración de productos culturales. La tecnología nos ha regalado cientos de artefactos que acercan la gente a esta posibilidad. Quizás el ejemplo más notorio es el de los audiovisuales. Los costos mayúsculos en que incurría quien se aventuraba en una realización cinematográfica hasta los años 80's hacían del cine un arte absolutamente elitista. Las cosas han ido cambiando tras la invención del video. Tanto los insumos requeridos como los equipos –cámaras, luces, micrófonos, etc.– son extraordinariamente más baratos en este nuevo formato que en el del tradicional celuloide. Este fenómeno se ha hecho extensivo a otras manifestaciones estéticas. En el mundo de los impresos ha ocurrido algo similar. Gracias a sistemas como el offset, ahora es posible hacer tirajes breves sin que el costo de las ediciones sea excesivo ni afecte gravemente el valor unitario de los libros. En otras palabras, desde el punto de vista financiero, hoy es más fácil hacer una película, un revista, un disco, un libro. Y es un hecho dado que esto se nota en la inmensa cantidad de productos culturales que el lector/espectador/público tiene a su disposición cotidianamente.

¿Qué significados tienen estas circunstancias para la labor del escritor? Quedémonos, en un primer momento, con uno. Debido a la sobreoferta cultural, es posible que nunca antes en la historia hubiera sido tan complicado hallar lectores. El escritor contemporáneo tiene la trágica certeza de que muy difícilmente su libro tendrá una buena recepción y una adecuada distribución mientras su *copyright* no se haya posicionado en las librerías. Y seguramente alguien podría suponer que este impase no lo es tanto si se tiene en cuenta que ha sido formulado como un simple problema de mercadeo. Pero el asunto es mucho más complejo y presenta variados matices. Sigamos, por ahora, sobre el tema de la *compra* del libro –que no implica, por supuesto, el de la *lectura* del libro–. Digamos que, en

relación con el hallazgo de un “tú”, el literato está sujeto a avatares diametralmente opuestos a los que vive, por ejemplo, un artista plástico. Quien suele comprar la obra de un desconocido escultor regional conoce perfectamente el alcance de sus recursos y, por más que quisiera, sabe que no le está dado tener en su colección un Botero o un Dalí. Las cosas son bien distintas para el comprador de libros. El precio de un Cervantes o un García Márquez es idéntico al de un Joselito de las Mercedes; así que, salvo casos patológicos, la elección no será difícil.

3

Seguramente es Italo Calvino quien mejor ha hecho el ejercicio de pensar las interpelaciones que el mundo contemporáneo le hace a la literatura. Eso fue lo que hizo en 1985 con el pretexto de reflexionar sobre cuáles valores literarios deberían conservarse en el próximo milenio—este mismo en el cual nosotros ya estamos instalados—. Comparto felizmente el planteamiento que se lee en su apología del cuento: “la demanda del mercado del libro es un fetiche que no debe inmovilizar la experimentación de formas nuevas”.¹ Y a juzgar por fenómenos recientes, como la negativa de un amplio y testarudo sector editorial a publicar textos que no sean novelas o manuales de autoayuda, lo dicho por Calvino tendría que elevarse a la categoría de consigna. Está claro que no lo digo por la novela, la cual representa uno de los grandes patrimonios de la cultura occidental. Pero ese otro género cuyo presupuesto es la subestimación del lector me parece deleznable. Suponer que alguien pueda interesarse, por razones ajenas al humor, en un libro titulado: “Cómo Conquistar Mujeres en la Barra de un Bar” equivale a aceptar, sin más, que los lectores son afásicos y las mujeres del bar, estúpidas e iletradas. Esa empobrecida idea de la vida es un antónimo de la literatura. Y lo peor no termina ahí: el tono en el cual se escriben estos mal llamados libros de “autoayuda” es grave, doctrinario, circunspecto. Ya Milan Kundera ha advertido en su bello y sabio libro sobre el arte de la novela qué tan peligrosas son esas gentes que no saben reír—los agelastas— para el porvenir de la literatura.²

Lo dicho hasta ahora suena contradictorio. Por una parte, se esboza el contexto de la sobreoferta cultural—con la consecuente dificultad para captar lectores—; por otra, se enfatiza la negativa a obedecer los dictámenes que el mercado del libro impone. Pues bien, esta dicotomía aparente mostrará su fragilidad si logramos incorporar el problema de la *recepción* como núcleo del debate. Porque lo cierto es que el lector

actual tiene a su disposición un variopinto conjunto de objetos culturales –entre los cuales se encuentra el libro– y dicho conjunto es determinante en la configuración de unos nuevos rituales de lectura; pero, es preciso aclararlo, no de la manera mecánica en que lo suponen tantos editores de hoy. Ante esa gama gigantesca de opciones, es un hecho que el tiempo de la recepción se reduce. Y es éste un aspecto que se inscribe dentro de un fenómeno más general, el cual ha sido denominado por algunos sociólogos como “aceleración de la historia”. Tal como lúcidamente lo explicó en su momento Octavio Paz, no se trata de que el tiempo transcurra más rápido, sino de que ocurren más cosas en menos tiempo.³ Digámoslo de un modo justo: el lector de hoy vive de prisa en un mundo abarrotado.

4

Ahora bien, hay múltiples formas de responder literariamente a este condicionamiento histórico. Pueden reclamarse, por ejemplo, brevedad y simpleza. Sobre la primera no sólo no tengo reparos sino que, de hecho, me declaro partidario. No puede uno dejar de lamentarse al constatar que los editores se muestran cada vez más reacios a publicar cuentos, ese género extraordinario que nos dejó el siglo XIX. Como si estuviéramos condenados a olvidar el legado de tantos gigantes, todo lo que va de Poe a Kafka, de Maupassant a Cortázar, de Chéjov a Rulfo, de Hemingway a Borges, de Steinbeck a Ribeyro, de Juan Carlos Onetti a María Luisa Bombal, de Raymond Carver a Clarice Lispector. Negarse a entender el potencial del cuento en el mundo contemporáneo es, por decir lo menos, una insensatez. En cambio, vemos cómo se acoge con beneplácito el necio reinado de la simpleza. Y aquí sí tengo todas las objeciones. Porque ser simple implica escribir con claridad pero sin densidad. Una escritura explícita, fofa, presupone un lector incompetente. Estoy convencido de que la subestimación es el peor de los insultos. Supongo que lo sucedido en este punto es una lamentable confusión entre simpleza y sencillez. La diferencia estriba en que la una proscribiera la concentración y la otra convoca la agudeza.

Puestos sobre el tema de la sencillez, valdría la pena anotar que se trata de un valor literario con mucho vigor. Incluso, es posible que tenga mayor vigencia que la misma brevedad. Me refiero al hecho de que ésta garantiza la fluidez, algo sumamente deseable y que el

lector está dispuesto a agradecer en estos tiempos de atiborramiento cultural. Voy a permitirme una analogía para buscar una mejor explicación de esta idea: la ciudad y el libro. Uno de los factores preponderantes para medir la calidad de vida que una ciudad ofrece a sus habitantes es la posibilidad de recorrerla rápidamente. Para los transeúntes contemporáneos el tráfico detenido es una pesadilla y un embotellamiento, lo más parecido al infierno. Con el lector ocurre algo similar. No está dispuesto a recorrer una sintaxis pedregosa, ni a transitar estructuras enrevesadas, ni a soportar los semáforos en rojo de una prosa impenetrable. En otras palabras, los tiempos del monólogo interior han quedado atrás. Y al decir esto no pretendo introducir matices despectivos en la valoración de obras maravillosas como el “Ulises” de Joyce o “El Sonido y la Furia” de Faulkner. Pero lo cierto es que si un autor de hoy opta por ese tipo de escritura muy difícilmente hallará quien lo lea.

5

Quisiera terminar estas palabras con la mención de otro valor que me parece primordial para la literatura de estos tiempos: la diversión. Aunque el sentido común nos demuestra que el aburrimiento no seduce a nadie, bien vale la pena señalar un fenómeno cultural que está al orden del día y que podríamos denominar la ley del *zzaping*. Con esta palabra los televidentes se refieren a esa práctica diaria que consiste en tomar el control remoto y, sentados frente al televisor, cambiar de canal a la menor pérdida del interés. Los realizadores audiovisuales saben que se encuentran gobernados por esa tiranía de la audiencia y asumen el reto de capturar y mantener su atención. Pero esto es algo que se hace extensivo a la recepción de otros productos culturales, incluido el libro. Muchos escritores así lo han entendido y esto se percibe en los recursos con los cuales actualmente elaboran sus textos. William Somerset, en su provocativo estudio sobre la novela, decía: “Una persona razonable no lee una novela como si fuera una tarea. La lee como una diversión”. Y más adelante concluía: “El fin de un escritor de ficción no es instruir sino agradar”.⁴ Por su parte, el gran Balzac afirmaba que la primera condición de una novela es interesar. Seguramente la primacía de este género en el mundo editorial de hoy está ligada a esta concepción. Desafortunadamente, hay quienes aún confunden diversión con banalidad. Y la distancia entre estas dos

opciones de escritura es tan grande como la que señalaba atrás entre sencillez y simpleza. En fin, como se me hace que ya empiezo a no ser consecuente con mi declarada pasión por la brevedad, será mejor que cierre aquí, de una vez.

NOTAS

¹ CALVINO, Italo. Seis Propuestas para el Próximo Milenio. Ediciones Siruela. Madrid, 1989 (1985). Pág. 63.

² KUNDERA, Milan. El Arte de la Novela. Tusquets Editores. Barcelona, 1994 (1987).

³ PAZ, Octavio. Los Hijos del Limo. Editorial Seix-Barral. Barcelona, 1987.

⁴ MAUGHAM, William Somerset. Diez Novelas y sus Autores. Editorial Norma. Bogotá, 1993 (1954). Págs. 11, 17.

EL GUIÓN: PALABRAS DE PELÍCULA*

“El guión es un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y a desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa. Cuando la película existe, de la oruga sólo queda una piel seca, inútil ya, estrictamente destinada al polvo.”

(Jean-Claude Carrière)

1

Un matrimonio en el que los cónyuges se reclaman y se insultan podrá considerarse indeseable o tormentoso, pero en ningún caso aburrido. Si caricias y estrujones se alternan a capricho estamos ante una pareja inarmónica; es decir, divertida. Así ha sido siempre la relación de la literatura y el cine.¹ No habría podido ser de otra forma. Este aparecido emergente, en la más espléndida blasfemia estética del siglo XX, pidió desde el comienzo la mano de una dama cuya estirpe se remonta hasta los mismísimos orígenes de la humanidad. Y le han hecho pagar caro semejante osadía: de eso se ha ocupado la tradición.

* Este texto fue presentado como ponencia en la Eighth International Graduate Students Conference, que se celebró en The Graduate Center, The City University of New York, en octubre del 2002. Posteriormente fue publicado en la Revista Poligramas N° 19. Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle. Cali, primer semestre de 2003.

Con todo, muchos escritores aceptaron las invitaciones que les cursó el advenedizo. Muy pronto él se había ganado el favor del público masivo y las manos no le alcanzaron para contar sus ganancias. Y el dinero es poderosa tentación, de allí que estos escritores concurrieran con sus obras a las citas que el cine les ponía. Sin embargo, recogida la plata, se retiraban ellos con soberbia monetaria pero con vergüenza estética. Sí, los literatos que en un comienzo prestaron sus obras para el celuloide vivieron con esto una relación de putería culposa. En las noches se escapaban furtivamente, y, arrojadas sus narraciones y novelas sobre colchones de billetes, permitían que fueran ellas horadadas *per tutti gli orifizi*. En las mañanas, con los bolsillos repletos, renegaban, rezongaban, despotricaban:

—¿Arte el cine? De ninguna manera: eso es otra cosa. Quizá divertimento o espectáculo; arte, jamás.

El recién llegado empezaba a constatar que pocas cosas son tan difíciles en el mundo de la cultura como la legitimación de un arte nuevo. No obstante, muy pronto aparecieron directores con un alto sentido de la dignidad. Ahora resultaba que la literatura, oportunista y desagradecida, no solamente se aprovechaba del efecto publicitario que las películas arrojaban sobre los libros a partir de los cuales se confeccionaba algún guión —lo cual fue comprendido y explotado rápidamente por la industria editorial—, sino que además de la recurrente mirada despectiva sobre el cine le impedía a éste conquistar y desarrollar las posibilidades de un lenguaje propio.

Para los primeros autores del celuloide, como el francés Georges Méliès (1861-1938), el norteamericano David Wark Griffith (1875-1948), o el soviético Sergéi Mijáilovich Eisenstein (1898-1948), la colonización sufrida de parte de otras artes, al estilo del viejo “teatro filmado”, poco tenía que ver con el cine. En este caso, por ejemplo, el espectador quedaba prisionero de una sola perspectiva para seguir el desarrollo de los acontecimientos que se le ofrecían en la pantalla: la cámara estaba en un único y monótono lugar. Así que estos primeros autores del cine emprendieron a través de sus obras la búsqueda estética de lo específicamente cinematográfico; y lo encontraron: el montaje.²

Con el desarrollo deslumbrante de esta técnica se sofisticó la mirada: el punto de vista sobre la escena se multiplicó y las posibilidades del movimiento le imprimieron al arte narrativo un vértigo insospechado por los formatos de la tradición, como el libro. El bastardo ganaba ahora carta

de ciudadanía en el universo cultural, y aunque durante muchas décadas se mantuvo vigente la polémica sobre la limitación expresiva del cine para indagar la condición humana, lo cierto es que las relaciones entre cine y literatura cambiaron radicalmente porque ahora las influencias se volvieron de una fecunda doble vía: después de que el advenedizo conquistó su lenguaje propio, ya nunca se pudieron volver a escribir las novelas como se estilaba en el siglo XIX.³

Esto no quiere decir, de ninguna manera, que en lo sucesivo reinara la armonía entre esta pareja. No, de cuando en cuando, desde un rincón de la casa de la cultura, el tatarabuelo filólogo se queda perplejo mirando al nuevo pariente. Lo escudriña de pies a cabeza. Y como siente que le ha mancillado su apellido, pregunta con sus palabras arrastradas, feas como el prejuicio y viejas como el pecado:

—¿Y el jovencito es hijo de quién?

—De los Lumière.

—¿Y en qué biblioteca nació?

—En un café, abuelo.

—¡Por qué no se casó entonces con una trapeceista, que por su ralea es más digno de circo que de museo!

—¿No se te estará yendo la mano, abuelo?

El vejete carraspea, se incorpora e intenta hacer que truene su desvencijada garganta:

—¡Alguien tiene que cuidar el buen nombre de esta casa! ⁴

2

Cuenta García Márquez que sentados a escribir una adaptación de “El Gallo de Oro”, él y Carlos Fuentes pasaban largas horas discutiendo sobre si era o no apropiada determinada coma a mitad de un párrafo. Mala señal. De un lado, el guionista debe pensar en imágenes y no en palabras; de otro, alguien que quiera dedicarse a este oficio necesita una buena disposición para trabajar en equipo, lo cual quiere decir que por más férreas que sean sus razones, siempre que participa en una discusión está dispuesto a dejarse convencer. Aunque el novelista y el guionista son ambos contadores de historias, sus oficios tienen tantos rasgos en común como concepciones antónimas. Una de ellas, quizás la más determinante, está relacionada con el papel que desempeña la palabra.⁵

Al lector de novelas, y en general de literatura, lo que le llega como obra acabada está hecho de palabras; dicho de otra manera, el resultado

de la elaboración artística en este caso es un producto verbal. No ocurre lo propio con el espectador de cine: lo que éste lee, la mariposa de espléndidos colores con la cual vuela su imaginación, es la película; entonces, el guión no es más que un boceto, un mapa inacabado, una tentativa, un semicuasibosquejo.⁶ Si de lo que se trata es de transmitirle al lector la historia de una mujer joven que va camino de su casa tras haber roto con su novio, el primer hombre de su vida, el novelista ensayará una concreción de sentidos y sentimientos: “Bordeando la avenida infestada de carros, ella traía húmeda de silencio la mirada.” Pero si esto tuviera que sugerirse en un guión, la misma frase resultaría inservible, retórica, vaga; más oportuno resultaría algo así: “La muchacha camina bordeando la avenida. Al fondo se ven los carros pasando. Ella para por momentos, seca las lágrimas de su cara y continúa su camino.”

Tal vez sea válido formular las cosas así: la palabra en la novela es protagonista; en el guión, subsidiaria. Tampoco se trata de afirmar que la escritura del guión tenga por principio una redacción desmazalada y burda. Sin duda ésta debería tener la suficiente capacidad evocativa como para iluminarle al director la escena; no obstante, y dado que la carta de navegación llamada guión habrá de serlo también para todos los miembros de la *troupe* del rodaje, cualquier ampulosidad retórica o asomo de grandilocuencia resultan inconvenientes. ¿La razón? el cine es la más colectiva de todas las artes y la mayoría de los que trabajan en un rodaje no están acostumbrados, ni tienen por qué estarlo, al lenguaje literario. Muchos de ellos son electricistas, ingenieros, escenógrafos, vestuaristas, utileros, contabilistas, actores, carpinteros, sonidistas, maquilladores, camarógrafos y un largo y heteróclito etcétera. Para que cada uno de ellos entienda bien su papel en un set, en una locación o en una escena, y pueda aportar con eficacia lo que de él se espera en tal lugar, las cosas deberán haberle quedado bien claras desde el principio; es decir, desde el momento en el cual leyó el guión.

Así podemos inferir una de las características más determinantes de la manera como éste debería ser redactado: dado que se trata de un texto destinado a una lectura múltiple y a menudo esquizofrénica –lo más probable, por ejemplo, es que mientras un escenógrafo no lea las partes dialogadas, un actor no se ocupe en detalle de las especificaciones en los encabezados de escena (tipo de locación, condiciones de luz, etc.)–, entonces la sintaxis recurrida tendría que ser sencilla; el vocabulario usado, conocido de todos; los periodos lógicos desarrolla-

dos, cortos; en fin, esta escritura debería acogerse a lo que los maestros de redacción denominan hoy “Estilo Llano”.⁷ Con todo –he aquí otra de las paradojas constitutivas del guión–, este mapa inacabado, este semicuasibosquejo, es la piedra fundacional de esa catedral que es la película. Esto le confiere una importancia descomunal. Refiriéndose a ese valor que el guión tiene, el maestro japonés Akira Kurosawa insistía en que de un buen guión puede salir una buena película o una mala película, pero de un mal guión sólo puede salir una mala película. Por eso cuando le preguntaban cómo se llegaba a ser un gran director, él respondía siempre: haciéndose un Magíster en guión.

¿Lo dicho hasta ahora significa que del guión está proscrita la poetización? De ninguna manera. Lo que se está afirmando es que aquí el trabajo poético no es verbal sino audiovisual; es decir, que una metáfora, por ejemplo, no reposa en la palabra, sino que está indicada para la cámara.⁸ No sirven entonces en un guión prodigios como estos nerudianos:

*Ah mujer, no sé cómo pudiste contenerme
en la tierra de tu alma, y en la cruz de tus brazos!
(...)
Cementerio de besos, aún hay fuego en tus tumbas,
aún los racimos arden picoteados de pájaros.*⁹

Pero sí hay siempre espléndidas metáforas cinematográficas, como las que nos topamos en “Il Postino” de Michael Radford. La bola con la cual en el juego del fútbolín su amada Beatrice le había metido todos los goles que quiso a Mario Ruoppolo, porque él había sido incapaz de retirar sus ojos de los de ella, es la misma que ante la ventana de su cuarto, ya en la noche, compara con la luna cuando se extasía en ese juego de blancura y redondez que lo embarga de voluptuosidad. La bola, por efecto metonímico, equivale a la presencia de Beatriz; la bola tiene de sí las propiedades de la luna: Beatriz es como la luna: Beatriz es la luna. Sin duda, este hermoso juego metafórico habrá estado sugerido por los guionistas que adaptaron la novela de Antonio Skármeta de una manera harto prosaica, del tipo: “Mario está parado frente a la ventana de su cuarto. Sostiene en su mano izquierda, en alto, una bola de fútbolín blanca. Al fondo se ve la luna llena. Mario contempla la bola sin apartar su mirada de la luna”. Lo demás es la fotografía de Franco

di Giacomo, la actuación de Massimo Troisi y la música providencial que Luis Bacalov compuso para esa secuencia.

3

A esta parte resulta claro por qué razón sería un error la consideración del guión como un género literario. Dado que piensa en imágenes, un guionista está incluso más cerca de la labor del director que de la del escritor. Pero también resulta poco menos que insólita la obstinación de muchos críticos apocalípticos que se empeñan en proclamar la superioridad estética de la literatura sobre el cine, sobre todo después de un siglo entero en el cual hemos visto centenares de películas que son verdaderamente magistrales, después de haber seguido las obras de directores como Charles Chaplin, Orson Welles, Akira Kurosawa, Alfred Hitchcock, Krzysztof Kieslowski, Luis Buñuel, Oliver Stone, François Truffaut, Pedro Almodóvar, Francis Ford Coppola, por mencionar sólo a algunos de los grandes maestros de distintas nacionalidades y tendencias estéticas. Pero ahí está la actitud aquella, la del pedante de turno sustituto generacional del tatarabuelo filólogo que, al salir de una película basada en una obra literaria, vocífera “en secreto” a su acompañante, mirando sobre su hombro al resto de los mortales que abandonan la sala:

–Pero yo leí el libro. Y... francamente es mejor que la película.¹⁰

Aunque es posible que en algunas ocasiones tenga razón, las más de las veces habrá que decirle sin ambages:

–Oye, anciano caspete: se te está yendo la mano.

NOTAS

¹ Hay un interesante libro en el cual se desarrolla esta idea, desde la perspectiva de un comparativismo histórico, bajo el subtítulo “Una Tradición de Relaciones Conflictivas”.

Cfr. PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y Cine, una Aproximación Comparativa*. Editorial Cátedra. Madrid, 1992. Págs. 21-49.

² En esta búsqueda de un lenguaje propio del cine resultan paradigmáticas películas como “Viaje a la Luna” (Méliès, 1902), “El Nacimiento de una Nación” (Griffith, 1919) o “El Acorazado de Potemkin” (Eisenstein, 1925).

³ Para ilustrar lo dicho bastará con mencionar ejemplos como el de “Papá Goriot” de Balzac, novela que comienza con una descripción de la casa Vauquer y su dueña que toma más de quince páginas; o el del arranque de la segunda parte de “Madame Bovary” de Flaubert, en la que ocurre algo similar cuando se describe el pueblo de Yonville-l’ Abbaye. Un lector contemporáneo no le perdonaría a una novela de esta época semejante aplazamiento de la acción.

⁴ Recientemente, el anciano caspete ha estado haciendo pataletas. A propósito de la adaptación que hizo el director mexicano Arturo Ripstein del relato de García Márquez “El Coronel no Tiene Quien le Escriba”, apareció un artículo de prensa en el que se leía esta perla: “Frente al cine, el lenguaje literario tiene la ventaja de socavar con mayor espiritualidad la catadura humana y las dimensiones de su destino. Es entrañable. La literatura, por decirlo así, es un método que utiliza el recurso de la ficción con el fin de aproximarse a la condición humana. Es por eso que el cine, al pretender traducir en imágenes el hálito que exhala la obra literaria, permite ver sus limitaciones como instrumento artísticamente comunicativo.”

CASTILLO, Nelson. “Dos Formas de Decir Mierda”. En: *Magazín* N° 875 de *El Espectador*. Bogotá, febrero 20 del 2000. Pág. 7.

⁵ En un delicioso libelo escrito contra quienes andan por ahí cacareando el fin de la novela, Salman Rushdie anotaba: “Sé de bien pocos directores de cine que podrían haber sido buenos novelistas –Satyajit Ray, Ingmar Bergman, Woody Allen, Jean Renoir, y pare de contar. ¿Cuántas páginas del raudo material de Quentin Tarantino, cuántas ocurrencias de gánsters hablando del consumo de Big Macs en París aguantaría uno leer si no tuviera a Samuel L. Jackson o a John Travolta para que las dijera? Los mejores guionistas de cine son los mejores porque precisamente no piensan novelísticamente sino en planos.”

RUSHDIE, Salman. “En Defensa de la Novela, Una vez Más.” En: *Revista Elmalpensante* N° 1. Bogotá, noviembre-diciembre de 1996. Pág. 98.

⁶ En una columna en la cual comentaba un pleito que se había desatado en Hollywood entre guionistas y directores, Alvaro Cepeda Samudio tomaba partido: “El autor del guión no hace sino trazar la línea de acción de los personajes, pero quien los mueve sobre esa línea es el director. Y es esto lo más importante en una película. El argumentista entrega al director una cosa muerta, que puede resultar muy buena para ser leída, pero que al fin no es más que una acción inmóvil, si pudiéramos decir, y es el director quien tiene que trasladar la inmovilidad del guión al máximun de movimiento que es la escena (...) Para mí tengo que el guión no es más que el pretexto para que el director desarrolle su arte, su genio.”

CEPEDA SAMUDIO, Alvaro. “Directores y Escritores”. En: *Antología* (compilación y prólogo de Daniel Samper Pizano). Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1977. Pág. 371.

⁷ Cfr. CASSANY, Daniel. “El Estilo Llano”. En: *La Cocina de la Escritura*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1995 (1993). Págs. 25-30.

⁸ Sobre esta posibilidad que tiene el cine de “figurar” el lenguaje, de deslizar el sentido y buscar la abstracción, otro estudioso de las relaciones entre literatura

y cine anotaba: “La imagen-plano es concreta, pero no unívoca, ya que la mera representatividad no supone inmediatamente una significación (...) el conjunto del relato fílmico tiene capacidad para la abstracción en tanto que puede proporcionar a la imagen un valor simbólico a través del montaje (la dialéctica eisensteniana), de personajes, de espacios, etc. En todo caso, hay que matizar ese lugar común de que el cine es incompatible con el discurso abstracto, sobre todo si tenemos presente la competencia del espectador.”

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. “Convergencias y Divergencias entre Cine y Literatura”. En: *De la Literatura al Cine, Teoría y Análisis de la Adaptación*. Ediciones Paidós. Barcelona, 2000. Pág. 39.

⁹NERUDA, Pablo. “La Canción Desesperada” (1924). En: *Selección de Poemas 1925-1952*. Círculo de Lectores. Bogotá, 1973. Pág. 37.

¹⁰Hay un viejo chiste, muy conocido entre los cineastas, que satiriza este prejuicio. Alfred Hitchcock se lo cuenta a Truffaut en un famoso diálogo que sostuvieron estos dos maestros del cine: “Seguramente conocerá usted la historia de las dos cabras que se están comiendo los rollos de una película basada en un ‘best seller’, y una cabra le dice a la otra: ‘yo prefiero el libro’.”

TRUFFAUT, Françoise. *El Cine Según Hitchcock*. Alianza Editorial. Madrid, 2001 (1966). Págs. 119, 120.

PANTALLA, RELATO Y ESCRITURA*

1

¿Puede considerarse la escritura modernamente como una profesión? No por lo menos en el sentido en que siglos anteriores lo hacían: el escritor ocupaba un lugar de privilegio en el orden social, y era censurado o admirado, criticado o bendecido, perseguido o coronado. Y es éste un fenómeno curioso y paradójico si se tiene en cuenta que vivimos en un mundo altamente alfabetizado. La actual concepción sobre la escritura ha dado lugar a que ella sea entendida como vocación, afición, pasatiempo, etc.; o, simplemente, a que ella aparezca circunscrita como una práctica subsidiaria del trabajo –académico o administrativo, por ejemplo–. Incluso si por casualidad alguien resultara hoy convertido en escritor, tendría en su haber dos características en lo que a su consideración social respecta. De un lado, todo el mundo habrá de atribuir sus aciertos escriturales a un fenómeno de genialidad y no al desarrollo de unas técnicas y a la aplicación a un quehacer permanente; en este sentido, el asunto se parece a la catalogación que habría recibido en siglos anteriores, sólo que esta vez no lo rodeará el aura de respetabilidad y

* Este texto fue presentado como ponencia en la Universidad del Valle durante un evento académico, en mayo de 1998. Posteriormente fue publicado bajo el título “Del Relato: Entre la Pluma y la Pantalla”, en la Revista Poligramas N° 16. Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle. Cali, primer semestre del 2000.

acatamiento, sino una de morbosa excentricidad.¹ De otra parte, habrá de devengar su subsistencia de cualquier labor distinta ya que de la escritura no podrá hacerlo.²

No obstante, pese a esta extraña condición dual que la escritura tiene actualmente –extendida pero marginal; o sea, democrática en su uso pero limitada como opción de vida–, queda un resquicio por el cual pueden escabullirse los sueños sin que el hambre sea el precio, queda una finta posible de la pluma a la lógica del libre mercado y su vértigo productivo: escribir para los medios de comunicación; es decir, inscribirse desde la escritura en la dinámica de la producción, en la industria cultural. En efecto, sólo los guionistas y los periodistas pueden llamarse hoy escritores profesionales en el sentido de que sólo ellos viven de, por, en y para la escritura.

Plantear las cosas de esta manera puede resultar una provocación infame para los intelectuales *apocalípticos*, quienes no dudarían en desplegar su artillería teórica para apabullar semejante tentativa; o puede considerarse una bendición festiva de los *integrados*,³ quienes prontamente celebrarían la claudicante acriticidad. Ni tanto honor, ni tanta indignidad: la perspectiva de un maniqueísmo conceptual frente a la realidad de los medios tendrá que dialectizarse en una dinámica cultural que se ocupe de la comunicación de masas sin las viejas taras ideológicas y sin el automatismo obtuso del empirismo. En otras palabras, cuando hablo de la perspectiva de inscribirse en la dinámica de la producción, lo hago desde la certeza de que es imposible sustraerse a ello, de que nadie puede estar de espaldas al tono de la vida que impone un momento histórico. Entonces, de lo que se trata es de hacer conciencia sobre el contexto simbólico desde el cual se trabaja, y, con ello, de convertir cada actuación escritural en un deliberado diálogo con la cultura contemporánea. Por otra parte, no creo que la dinámica de la industria cultural sea necesariamente sinónimo de mediocridad estética ni que pensarse en función de ella equivalga a una claudicación crítica. Tampoco creo que la satanización del mundo globalizado sea una postura sensata, entre otras cosas porque es ésta una situación sin retorno. Más oportuno sería considerar que las variantes mundo globalizado, industria cultural, comunicación de masas, constituyen el nuevo escenario en el cual habrá de redefinirse la profesión de escritor: sus prácticas, su formación, su función en la sociedad, su proyección laboral.

Si afirmo que contar historias es uno de los imperativos más cruciales del escritor, desde que existe como tal, seguramente no hallaré mayores objeciones. Claro, no es el único que lo hace, ni es ésta su única función; no obstante, podría aspirar a un tácito acuerdo al respecto recurriendo a la mención de algunos maestros considerados, históricamente, escritores por antonomasia. Ahora bien, en la perspectiva de los tiempos modernos, habrá que observar cómo la literatura ha venido siendo acompañada –e incluso suplantada– en esta irremplazable labor del devenir simbólico por la realización audiovisual: tanto el cine como la televisión han venido a ocupar una franja muy alta del consumo masivo de historias y relatos, función ésta que otrora fue prácticamente dominio y privilegio de la literatura. En un estudio reciente sobre la recurrencia de este fenómeno en el contexto local, la investigadora Sonia Muñoz ha anotado:

*Entre algunos grupos de caleños, la narración literaria procede sólo y casi de manera exclusiva de una fuente: de la televisión, en la forma de telenovelas y dramatizados. Los estratos bajos, y en especial su población femenina, constituirá la franja de población que tiene acceso a la ‘novela’ sólo en su forma televisiva y en un porcentaje mucho mayor que el de cualquier otro estrato.*⁴

Pero de lo que quisiera tratar ahora es de la importancia que tienen los relatos, del carácter antropológico del cual están revestidos, de la necesidad que de ellos se tiene personal y socialmente; sí, de lo que quisiera tratar ahora es de una verdad perogrullesca: la imprescindibilidad de los relatos en la vida individual y colectiva. Seguramente no incurriría en semejante necesidad si no fuera por la desconcertante ausencia de ellos en el contexto audiovisual de nuestras regiones, si no fuera por la total inexistencia de realizaciones argumentales propias en las programaciones de nuestros canales locales y regionales. En el nuevo paradigma que la recepción masiva de relatos plantea contemporáneamente –es decir, la suplantación del libro por la pantalla–, hablar de una televisión sin historias propias equivale a hablar de una pantalla enajenada y enajenante:

(...) el cuento, la historia, formó parte íntima y necesaria de la vida de todas las culturas. El narrador de cuentos desempeñaba un papel social, espiritual, político. La cohesión de un pueblo no podía concebirse sin esos mil lazos invisibles, portadores de saber y de vida, que tejían los relatos, las historias(...) Los

*guionistas son los descendientes activos de aquellos narradores de cuentos. Lo sepan o no, han tomado el relevo de la antorcha. Su lugar en la sociedad está definido desde hace mucho tiempo. Su responsabilidad también.*⁵

Y sigamos con el relato, ahora de la mano de Roland Barthes:

*(...) el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta: el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida.*⁶

Y el mismo autor nos recuerda que, en cambio, la poesía y el ensayo son tributarios del nivel cultural de los consumidores. Se podría agregar que otras dimensiones de la escritura, como la filosófica, son específicas de un universo de representación, de una cosmovisión: ahí está la historia apasionante de Averroes tratando inútilmente de inteligir lo que su civilización le tiene vedado: la idea de tragedia.⁷ Pero el relato, en cambio, es antropológico. Atraviesa formatos y géneros y épocas y soportes expresivos: el relato está en el hombre mismo; tanto como que la construcción de su identidad como sujeto, en el seno de cualquier grupo social, pasa por éste:

*La mayoría de nosotros iniciamos nuestros encuentros con los relatos en la infancia. A través de los cuentos de hadas, los cuentos populares y los relatos de familia recibimos las primeras exposiciones organizadas de la acción humana. Los relatos siguen absorbiéndonos cuando leemos novelas, biografías e historia; nos ocupan cuando vemos películas, cuando acudimos al teatro, y ante la pantalla del receptor de televisión. Y, posiblemente a causa de su familiaridad, los relatos sirven también como medios críticos a través de los cuales nos hacemos inteligibles en el seno del mundo social.*⁸

Está claro que el relato, de cualquier forma y dado su carácter, se abre siempre camino; no obstante, con la inexistencia de realizaciones audiovisuales argumentales en el ámbito de lo local, lo que está en juego es el

universo de representaciones hegemónico y hegemonzante: la pantalla. Los hábitos de consumo cultural son determinantes en la construcción de los imaginarios colectivos, y, con ello, los modernos paradigmas de recepción de los relatos –mediatizados por el audiovisual, como ya lo decía atrás– vienen a regir las prácticas, los usos, las costumbres y los sistemas axiológicos en general: “Uno de los caracteres fundamentales del hecho social es precisamente su aspecto simbólico (...) Existe una conexión íntima y fatal entre el comportamiento y la representación colectiva.”⁹ El asunto es grave y complejo, pues lo que en el fondo está implicado es un fenómeno que concierne a la identidad individual y social. Tampoco se trata de negar, en un folklorismo de corto alcance, el contacto con los demás relatos audiovisuales del mundo; y mucho menos en la perspectiva de un mundo globalizado. Sin embargo, si lo deseable es participar en el diálogo que la cultura contemporánea plantea en este sentido, habría que empezar por saber hablar, por poder enunciar. Sí, el asunto es grave y complejo, pues la inexistencia de realizaciones argumentales locales da cuenta de una incompetencia específica: resulta imposible incorporarse a un diálogo cuando nuestra voz ni siquiera ha llegado al balbuco.

3

Es curioso el juego de espejos que se produce al pasar de lo micro a lo macro, al pasar del ámbito regional al contexto nacional. Piénsese en lo que ocurre, por ejemplo, con el cine: los altos costos impuestos por la dinámica de una industria globalizada –no sólo en lo concerniente a los gastos de la preproducción, el rodaje y la posproducción, sino también a aquellos implicados en la distribución y difusión de un producto cuyo mercado internacional presenta una considerable sobreoferta y un humillante monopolio– son el principal escollo que deben librar las distintas cinematografías nacionales en regímenes no subsidiados; y son, a la postre, el factor que marca la declinación irremediable de éstas. El inexistente cine colombiano, en lo que a industria respecta, es lamentablemente una prueba de ello. Sobre la gravedad de esta situación, uno de los más importantes realizadores colombianos, Lizandro Duque, ha dicho:

Un país sin cinematografía, sin memoria filmica, es como una casa de familia sin álbum fotográfico. Permitir que en nuestras pantallas exista un cine de una sola nacionalidad, que no es la

nuestra, equivale a resignarse, ante la carencia de pruebas de nuestros recuerdos, a pedir en préstamo el álbum fotográfico de los ricos de la esquina. Las iconografías tomadas en préstamo son espejos tramposos que no le devuelven a quien se asoma en ellos su propia imagen y por ende le niegan su cuerpo.¹⁰

Sin embargo, el que no exista una cinematografía nacional no es una circunstancia que muere en sí misma. El género argumental –vale decir, aquel que se ocupa de ficcionar, de contar historias, y, con ello, de redimensionar estéticamente los dramas de una colectividad– habrá de buscar nuevos cauces. Esto es algo que se desprende de su condición de río de sueños, esperanzas, aspiraciones, dolores, frustraciones, utopías; en fin, lo que quiero decir es que el género argumental, como cualquier otro río, es irrepresable de manera definitiva. Entonces ocurre que los hilillos de agua comienzan a escaparse y van tomando fuerza en una nueva dirección, y, con el tiempo, forman un nuevo cauce distinto y distante, pero igualmente vigoroso. El juego de las suplantaciones comienza en el desplazamiento de los soportes expresivos y termina en la adecuación a nuevas circunstancias de recepción, pasando, claro, por otras formas de potencializar los imaginarios colectivos: del celuloide, al video; de la ritualizada asistencia al teatro, a la trivializada acción de encender el televisor que preside la sala o la intimidad de la alcoba; de la alta cultura que reclama la obra de arte, al cotidiano melodrama. Sí, en Colombia no tenemos cine pero tenemos telenovela, y, en los últimos años, series y miniseries. En otras palabras, se siguen contando historias y redimensionando estéticamente los dramas colectivos: el género argumental, nacionalmente, está más vivo que nunca y su realización audiovisual ha alcanzado niveles óptimos en el ámbito televisivo. Se contrargumentará que una cosa es el cine y otra bien distinta la televisión; y esto ni quién lo niegue. No obstante, el cañamazo que los une es menos frágil de lo que se cree: la posibilidad esencial que ambos tienen de ser soporte expresivo para el relato audiovisual:

Entre cine y televisión los préstamos, adaptaciones o reutilizaciones de figuras o de sistemas de figuras son muy numerosos; pero el hecho se debe en buena parte a que ambos medios constituyen, al menos en sus trazos básicos esenciales, un solo y único lenguaje.¹¹

Ahora bien, no es que esté tratando de sugerir que es absurda la lucha artística, social e institucional que ha de hacerse para construir y reclamar una cinematografía nacional. Al contrario, señalar la impre-scindibilidad del relato audiovisual es también reclamar por un lugar simbólico del cual hace parte el cine mismo. Pero la defensa del cine no debe encegernos al punto de obligarnos a permanecer de espaldas ante un fenómeno que es absolutamente constatable, tal como ya lo ha indicado Jesús Martín-Barbero: “Uno de los aspectos interesantes de las telenovelas es que le han permitido al país reconocerse (...) La telenovela tiene éxito porque le sirve a la gente para hablar de su vida.”¹² Dicho de otra manera, la televisión ha venido cumpliendo en Colombia, quiérase o no, con una función simbólica que habría permanecido vacía ante la inexistencia de una cinematografía nacional. A dicha función es que se refiere Lizandro Duque cuando afirma:

*El ‘Pienso, luego existo’ se convierte aquí en un ‘No me veo, luego no soy nadie’. Y del sentirse un nadie a pensar que tampoco son nadie los semejantes, sólo hay una mirada de diferencia. Y muchos muertos como resultado. Toda etnia que no se filma se vuelve vergonzante. Todo conflicto que no se orea en la pantalla, se fermenta.*¹³

4

Son quizás estas particulares circunstancias históricas, sociales, en fin, culturales, las que han hecho del melodrama colombiano uno de los más vigorosos e intensos del mundo, las que han hecho que se diferencie tangencialmente de sus similares latinoamericanos, por ejemplo. Rastrear en detalle las diferencias es, sin duda, una labor que desborda las posibilidades de esta presentación; sin embargo, aventuraré un primer boceto de tres especialmente notorias: la creatividad en el tratamiento, las trazas de identidad nacional y la narración cinematográfica.

Lo primero será especificar que Colombia dejó de ser un país consumidor de telenovelas para convertirse en productor de ellas. Martín-Barbero señala que el momento crucial lo marcó “Pero Sigo Siendo el Rey”, éxito rotundo en sintonía y en exploración estética: “Hasta ese momento la telenovela colombiana no podía competir con la mexicana; pero a partir de ahí, puede competir con cualquiera.”¹⁴ En efecto, aquella exquisitez escrita por Martha Bosio encontró en la burla y la ironía al esquema ort-

odexo de la telenovela un punto especial de creatividad en su tratamiento y un lugar inexplorado en la relación con el público: la complicidad. La lección de Martha Bosio fue clara: aún los esquemas más tradicionales pueden ser explorados creativamente. La suya era, de alguna manera, la antitelenovela.

El segundo gran éxito fue Gallito Ramírez (...) Lo importante de Gallito Ramírez fue no sólo que no se insultó a la Costa, sino que mucha gente de las otras regiones del país sintió que una dimensión de su vida pasaba por la Costa, pasaba por ese tipo de personaje. Aquí hay un fenómeno bien interesante que va más allá de la ficción.¹⁵

Y ese fenómeno está ligado a la identificación de lo nacional; es decir, a aquella función de la cual hablaba Lizandro Duque para referirse al cine y que Carrière y Bonitzer planteaban al hablar del guionista. Sin embargo, dentro de esta segunda característica específica del melodrama colombiano –la cual comparte, hay que decirlo, con el brasilero–, lo mejor estaba por venir aún: primero fue “Caballo Viejo”, y ya para entonces América Latina pudo ver y reconocer en la pantalla a un país repleto de relatos y de anécdotas espléndidas; sí, incluso el realismo mágico fue un invitado de honor en la trama de esta ocasión. Luego vino la que habría de ser, sin duda, la mejor telenovela que se haya hecho en Colombia: “Café con Aroma de Mujer”. Esta vez el país entero se paralizó para ver a Gaviota y a Sebastián, para maldecir a Iván Vallejo y a su esposa Lucrecia: las calles y avenidas de las principales ciudades del país se tornaban fantasmales a las 8:00 p.m., hora de la emisión; por un momento, en los pasillos del Senado de la República, los corrillos enfrentados no eran de liberales v.s. conservadores, sino de hinchas del Doctor Salinas v.s. hinchas de Sebastián; el Presidente de la República opinó públicamente sobre cuál sería el mejor final para Gaviota; las sesiones del Congreso se acabaron más temprano y muchos debates tuvieron que ser aplazados para mañana, doctor fulano, antes de las ocho o después de las ocho y media, con su permiso; lo propio ocurría en las cantinas, en los barrios, en las universidades, en los prostíbulos. Después supimos que en varios países del mundo, tanto de América Latina como de Europa, durante varios meses el nombre de Colombia no se asoció a cocaína, sino a *Café... con Aroma de Mujer*.

La tercera diferencia del melodrama colombiano respecto de sus

congéneres internacionales, la cual he propuesto llamar narración cinematográfica, es más claramente notoria en el seriado. Digamos entonces que, mientras la telenovela nacional hacía su recorrido, este primo hermano suyo, de la misma casta melodramática, le seguía los pasos. La primera diferencia con aquélla está en el modo de fragmentación y emisión: el seriado es de una hora semanal y no de media hora diaria, como la telenovela –será prudente anotar que esta duración y este modo de emisión son, seguramente, de las pocas trazas que el seriado colombiano tiene en común con otros seriados que aún subsisten en el mundo televisivo, como el que producen los ingleses a través de la BBC; por lo demás, el espíritu y la orientación temática, por ejemplo, son radicalmente opuestos entre el colombiano y el europeo–. Continuando con la comparación entre telenovela tradicional y seriado, hay que decir que ambos son fieles a la estructura básica del melodrama: la sintaxis de personajes es una constante (héroe, heroína, villano, bufón, piloto del héroe, piloto de la heroína, piloto del villano, etc.), la trama principal es amorosa, los caracteres de los personajes son moralmente monolíticos, la historia es de continuidad progresiva y fragmentaria, el punto de vista que predomina es el del héroe, etc. No obstante, el seriado presenta dos características que no aparecen en la telenovela tradicional, aunque sí en muchas de las colombianas; a saber: una narración mucho más elíptica en lo que respecta al desarrollo de las acciones y una reevaluación de la función estructural del diálogo. Estos dos rasgos son los que, a la postre, le construyen el carácter de narración cinematográfica. El primero se refiere a un acontecer más centrado en sucesos; o sea, en puntos fuertes de acción dramática. Esto quiere decir que hay una mayor vertiginosidad en lo que al suspenso respecta, lo cual se manifiesta en una fuerte intensidad narrativa: pasan más cosas en menos tiempo. El segundo está ligado a la historia del género y al lector modelo que éste se prefigura: originariamente el melodrama era radial, lo cual desde el comienzo le confería un papel protagónico a la dialogación como estrategia para contar, además el público para el cual está pensada la telenovela tradicional –las amas de casa– no permanece visualmente atento al monitor; entonces, las informaciones cruciales de la intriga tendrán que apelar privilegiadamente a recursos auditivos. El melodrama colombiano invierte las jerarquías y se ocupa de hacer experimentaciones permanentes en lo visual; incluso, en el caso del seriado, este factor ha llevado a un desarrollo interesante de las estrategias del montaje, lo cual ha terminado alejando su lenguaje de la radionovela y acercándolo al del cine.

Este tipo de condiciones ha posibilitado el desarrollo notorio de una versión diferente del melodrama. Esto se enriquece, claro, con otros factores igualmente afortunados para nuestra televisión; por ejemplo el que muchos nombres del cine hayan decidido apostarle a esta alternativa: Pepe Sánchez, Carlos Duplat, Carlos Mayolo, Sergio Cabrera, entre otros. Para decirlo con palabras de Martín-Barbero,

las transformaciones expresivas están haciendo posible el encuentro del género-telenovela con el país. Quizá también sea verdad su revés: el acercamiento a la 'realidad' y a los imaginarios de lo nacional ha ido secretamente liberando posibilidades narrativas y dramáticas hasta engendrar una modalidad mestiza, profundamente renovada del género.¹⁶

5

Tal parece que nos urge una mirada menos descalificadora de la pantalla y una perspectiva distinta frente a la escritura. Tal parece que es preciso incluir las implicaciones del nuevo paradigma de la recepción masiva de relatos en el diseño mismo del currículo de las escuelas de literatura y de comunicación social. Tal parece que las realizaciones audiovisuales en los ámbitos regionales y locales deberían revisar el principado tiránico de la información, de lo noticioso, desde el cual han venido trabajando. Entremos más detalladamente en cada una de estas consideraciones.

Una nueva mirada a la pantalla quiere decir entenderla como el mayor lugar de encuentro cultural en el mundo contemporáneo, con todo lo que ello implica en el sentido de que la convierte en mediadora privilegiada de los imaginarios individuales y sociales. Esto quiere decir que la televisión, por ejemplo, “es *medio* no sólo en el sentido instrumental —medible en los efectos que produce— sino en el más profundamente cultural de *mediación* entre la realidad y el deseo, entre lo que vivimos y lo que soñamos”. Vistas así las cosas,

las mediaciones son pues ese 'lugar' desde donde es posible comprender la interacción entre el espacio de la producción y el de la recepción: lo que se produce en la televisión no responde únicamente a requerimientos del sistema industrial y a estrategias comerciales sino también a exigencias que vienen de la trama cultural y los modos de ver.¹⁷

Una perspectiva distinta frente a la escritura sugiere el trabajo para los medios –o sea, la importancia de aprehender formas específicas, como el guión, o como los distintos géneros periodísticos– y el consiguiente cambio de actitud que todo esto supone ante al texto. De un lado, hablando concretamente del caso del guión, dado que el trabajo audiovisual es inevitablemente colectivo, el autor debe estar dispuesto a negociar con otros sobre su labor escritural.¹⁸ Por otra parte, dicho autor debe tener clara la condición de transitoriedad inherente a su obra:

*El guión es una forma provisoria. Si me preguntan qué es un buen guión, respondería que aquel que da vida a una buena película. De vez en cuando pienso que la oruga es el guión de la mariposa. Tiene todo: las células, los colores, la vida, pero no es una mariposa y cuando la mariposa se va volando, la piel de la oruga cae al suelo como el guión.*¹⁹

Este tipo de características, como la predisposición para negociar durante la elaboración del texto, o como la conciencia de la provisionalidad del mismo, conciernen a una suerte de *estética de la comunicación*. Esta es la perspectiva escritural distinta a la cual me refería atrás: la que asume concebir la creación como un hecho colectivo.

Por otra parte, tomar en cuenta las implicaciones del moderno paradigma de la recepción masiva de relatos quiere decir que el nuevo escritor habría de formarse en el dominio de las estrategias que rigen la comunicación con el gran público; ahora bien, esto le plantea como contrapartida la posibilidad de un mayor protagonismo en el devenir social. En otras palabras, de lo que hablo es del retorno al lugar simbólico que el escritor ocupaba en otros siglos, cuando era censurado o admirado, criticado o bendecido, perseguido o coronado. Por supuesto, este imperativo pasa por otra relación con la forma distinta de la que se tuvo con ella, por ejemplo, durante la primera mitad del siglo XX. Valdría la pena recordar lo que a este respecto ocurría en otros siglos, tal como lo señaló Roland Barthes:

*(...) durante toda una época, la del triunfo de la escritura burguesa, la forma costaba más o menos lo mismo que el pensamiento; sin duda se cuidaba su economía, su eufemia, pero la forma costaba menos en la medida en que el escritor utilizaba un instrumento ya formado cuyos mecanismos se transmitían intactos sin obsesión de novedad; la forma no era objeto de propiedad (...) podría decirse que en ese tiempo la forma tenía valor de uso.*²⁰

No es cosa distinta lo que ocurre con el cine comercial y con el melodrama en general. Una prueba de este fenómeno se encuentra en los manuales de guión —como los de Syd Field²¹ y Linda Seger—,²² en la constatación que de las estructuras allí indicadas puede hacerse en los textos que vemos corrientemente en la pantalla. Para continuar desarrollando esta idea, voy a traer de nuevo a Barthes; esta vez para no estar de acuerdo con él:

*¿La clase popular? En ella encontramos la desaparición de toda actividad mágica o poética: no hay más carnaval, no hay ya juego con las palabras: es el fin de las metáforas y el reino de los estereotipos impuestos por la cultura pequeño burguesa.*²³

En esta oportunidad, Barthes plantea la diferencia entre textos de goce y textos de placer. Los primeros, nos dice, se ubican en un más allá del lenguaje, en un más allá de la cultura, en lo que él llama *significancia* —postura ésta que define, en gran medida, la búsqueda que hicieron las estéticas vanguardistas del siglo XX; pero también innumerables entropías y neurosis inconducentes—. Los segundos están definidos en la posibilidad de ser disfrutados y compartidos socialmente. Es claro que él toma partido por los que denomina “textos de goce”; de hecho, emprende una lúcida diatriba contra los “textos de placer” y contra las estrategias mismas con las cuales trabajan, como el suspenso por ejemplo. Me parece que el lugar que le corresponde al nuevo escritor está del otro lado. Y no solamente por una consideración de orden estético, sino, básicamente, por el problema de identidades que está implicado en el asunto. No es que pretenda negar la existencia de ese más allá del lenguaje planteado por Barthes; mi desacuerdo recae sobre la opción.

Finalmente, entre las consideraciones que anotaba como necesarias al comienzo de este apartado, mencionaba la de revisar el principado tiránico de la información desde el cual han venido trabajando nuestras televisiones locales y regionales. Con esto quiero decir que es fundamental sobreponerse a la pesadilla noticiosa que se ha optado como camino para buscar la madurez audiovisual. El problema de la noticia está en su dispersión, en su esquizofrénica fragmentación del mundo, en la falta de marcos de referencia a la que condena al espectador. El relato busca al hombre; la noticia, el poder. La noticia en su vertiginosa acumulación de información no sólo crea una falsa ilusión de consistencia en la concepción de mundo, sino que prohíbe dicha consistencia al sacar de

contexto cada anécdota. Para decirlo apelando a una analogía técnica, la cámara noticiva tiene una movilidad de 20 grados y la cámara del relato una de 360. Mientras siga sin relatos propios, nuestro imaginario audiovisual continuará trunco, incompleto, nuestras tragedias domésticas seguirán siendo meras notas dispersas de 40 segundos cada una. ¿Para qué nos sirve saber que un distinguido señor resultó muerto tras recibir una puñalada de parte de un asaltante de identidad desconocida? Para sentir miedo, seguramente; para pedir en coro, tras haber visto la misma noticia cuatro veces a lo largo de un mismo día, que se apruebe la pena de muerte para todos los asaltantes; para no entender qué diablos está pasando con este país, que se nos llenó de gente mala: sí, hay que matarlos a todos antes de que ellos nos maten a nosotros los buenos, los que no nos metemos con nadie. Y dónde queda la historia del asaltante, la historia de ese hombre anónimo que nunca ha tenido acceso a la educación, que cuando necesitó que atendieran a su hijo enfermo tuvo que resignarse a verlo morir en sus brazos porque es que en esta clínica hay que pagar por adelantado, señor, ¿tiene usted tarjeta Diner's? Entonces lo siento, vaya a ver si en el Seguro lo atienden. Pero en "el Seguro" tampoco, porque aquí no lo podemos atender si no tiene usted carné, disculpe, señor. Y luego nosotros: pero cómo va a ser capaz de matar a un distinguido señor indefenso. Sí, ¡pena de muerte para los asaltantes! Si sólo pudiéramos ver aquellos 360 grados sabríamos cuán tramposa es la noticia.

Seguramente el melodrama es uno de los caminos más viables para tener relatos propios también en el nivel de lo regional. Seguramente la pantalla no acabará de ser nuestra mientras no los tengamos. Y es que uno puede vivir sin academia, sin libertad o sin prestigio; se *sobrevive* sin compañía en el anochecer; sin ver la luna, hasta se intenta. Pero no sin una historia. Porque el saber, la plenitud o el reconocimiento; el placer o la belleza misma; la risa, la esperanza, todo: las posibilidades de fundar otros mundos o soñar una boca, la de tener una patria propia, la de dormirse en el más tierno de todos los regazos, están en un relato. En el más sencillo, en el más infame, en el más insignificante o conspicuo: la felicidad es una utopía contada hoy mil veces en todas las pantallas del mundo.

NOTAS

¹ Esta consideración de la escritura como un asunto de mentes geniales y su nefasta implicación para una pedagogía escritural han sido comentadas, en detalle, por Daniel Cassany: “Muchas personas creen que los escritores *nacen*; que no se puede aprender a redactar; que no hay técnica ni oficio en la escritura y que, por lo tanto, no se puede enseñar ni aprender de la misma manera que un aprendiz de carpintero aprende a montar armarios. La escasa preceptiva que pueda conocerse se envuelve en una aureola de secretismo.”

CASSANY, Daniel. *La Cocina de la Escritura*. Anagrama. Barcelona, 1996 (1993). Págs. 14, 15.

² Hace ya varias décadas que García Márquez rabiaba por lo que consideraba una de las razones más fuertes para que no existiera una gran literatura nacional: “No existiendo las condiciones para que se produzca un escritor profesional, la creación literaria queda relegada al tiempo que dejen libre las ocupaciones normales. Es, necesariamente, una literatura de hombres cansados.”

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. “La Literatura Colombiana, un Fraude a la Nación” (1978). En: *Revista Metáfora* N° 11. Cali, mayo de 1997. Pág. 12.

³ Estos dos términos se están recobrando en las acepciones particulares acuñadas por Eco, a partir de las cuales se ha generalizado la referencia a las dos consideraciones antagónicas sobre la cultura de masas.

Cfr. ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Lumen S.A. y Tusquets S.A. Barcelona, 1995 (1968).

⁴ MUÑOZ, Sonia. “Las Experiencias Literarias: Novelas y Telenovelas”. En: El Ojo, el Libro y la Pantalla, Consumo Cultural en Cali. Editorial Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle. Cali, 1995. Pág. 157.

⁵ CARRIÈRE, Jean-Claude y BONITZER, Pascal. “De la ‘Escritura’ Propiamente Dicha”. En: Práctica del Guión Cinematográfico. Editorial Paidós. Barcelona, 1998 (1991). Pág. 35.

⁶ BARTHES, Roland. “Introducción al Análisis Estructural de los Relatos”. (Este texto da título a un *dossier* sobre el tema.) Editorial Premiá. México, 1985 (1982). Pág. 7.

⁷ Quisiera remitir a la lectura del bellísimo cuento de Borges:

BORGES, Jorge Luis. “La Búsqueda de Averroes”. En: El Aleph. Emecé Editores. Buenos Aires, 1992 (1957).

⁸ El texto es de Kenneth Gergen (del libro Realidades y Relaciones. Aproximaciones a la Construcción Social) y aparece citado por Serrano al explicar las relaciones entre relato e identidad.

SERRANO, Eduardo. “El Relato Mínimo”. En: Revista Poligramas N° 15. Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle. Cali, 1998. Pág. 44.

⁹ BACZKO, Bronislaw. “Imaginación Social, Imaginarios Sociales”. En: Los Imaginarios Sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 1991 (1984). Pág. 21.

¹⁰ DUQUE, Lizandro. “La Inexistencia del Cine Nacional, un Genocidio Cultural”. En: Magazin Dominical de El Espectador N° 727. Bogotá, abril 20 de 1997. Pág. 3.

¹¹ El texto es de Christian Metz (del libro Langage et Cinema) y aparece citado por Comparato cuando desarrolla una reflexión sobre los entornos del cine y la televisión.

COMPARATO, Doc. De la Creación al Guión. Instituto Oficial de Radio y Televisión. Madrid, 1992. Pág. 32.

¹² MARTÍN-BARBERO, Jesús. “Televisión: Conocerla para Democratizarla”. En: Pre-Textos, Conversaciones sobre la Comunicación y sus Contextos. Programa Editorial Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle. Cali, 1996. Págs. 54, 56.

¹³ DUQUE, Lizandro. Op. cit. Pág. 4.

¹⁴ MARTÍN-BARBERO, Jesús. Ob. cit. Pág. 54.

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ MARTÍN-BARBERO, Jesús. “Transformaciones del Género: de la Telenovela en Colombia a la Telenovela Colombiana”. En: Televisión y Melodrama (MARTÍN-BARBERO, Jesús y MUÑOZ, Sonia. Compiladores). Tercer Mundo Editores. Bogotá, 1992. Pág. 74.

¹⁷ *Idem.* Págs. 15, 20.

¹⁸ Esto es algo impensable en la literatura del libro. Observemos estos comentarios de dos escritores consagrados en torno al fenómeno. El primero es de García Márquez, en una entrevista concedida a la revista “Play Boy”: “Al estudiar las características del cine, la forma en que se hacía una película, advertí que existen limitaciones formales que en la literatura no hay. Ello me ha

reafirmado que el trabajo del novelista es el más libre que pueda existir. Todo lo decide uno mismo.”

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. “Cien Años de Soledad es una Metáfora de América Latina” (1982). En: Revista Metáfora N° 11. Cali, mayo de 1997. Pág. 20

El segundo es de Truman Capote, en una entrevista a Pati Hili: “(...) no creo que un escritor tenga muchas posibilidades de imponerse en una película a menos que trabaje en íntima relación con el director o que él mismo sea el director.”

HILI, Pati. “Truman Capote” (1969). En: Color Local. Editorial Norma, colección Cara y Cruz. Bogotá, 1991. Pág. 33.

¹⁹ CARRIÈRE, Jean-Claude. “El Guión es la Oruga del Cine” (entrevista). Magazín Dominical de El Espectador N° 684. Bogotá, 23 de junio de 1996. Pág. 6.

²⁰ BARTHES, Roland. “El Artesanado del Estilo”. En: El Grado Cero de la Escritura. Editorial Siglo XXI, México, 1983 (1972). Págs. 65, 66.

²¹ FIELD, Syd. ¿Qué es un Guión Cinematográfico? Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, 1986.

FIELD, Syd. El Manual del Guionista. Ediciones Plot. Madrid, 1995 (1979).

²² SEGER, Linda. Cómo Convertir un Buen Guión un Guión Excelente. Ediciones Rialp. Madrid, 1990.

²³ BARTHES, Roland. El Placer del Texto. Siglo XXI Editores. México, 1980 (1973). Pág. 51.

PARTE III

Autores y Obras

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

JOVEN, HOMBRE, BLANCO, HEMINGWAY*

*“–Sabe, Johannes –dijo Hemingway–, a mí también me acusan constantemente. En lugar de leer mis libros, ahora escriben libros sobre mí. Dicen que no quise a mis esposas. Que no me dediqué bastante a mi hijo. Que le di una bofetada a un crítico. Que mentí. Que no fui sincero. Que fui orgulloso. Que fui un machista. Que dije que tenía doscientas treinta heridas y sólo tenía doscientas diez. Que me masturbaba. Que hacía enfadar a mi mamá.
–Eso es la inmortalidad –dijo Goethe–. La inmortalidad es el juicio eterno.”*

(Milan Kundera: La Inmortalidad)

1

Cada generación de lectores reinventa a los escritores del pasado. Ocurre sí que los distintos grupos sociales tienen sus propias maneras de plantearlo; pero, al final de cuentas, la cuestión es la misma. Los más embebidos en el *marketing* suelen decir que tales y cuales “están de moda”; los menos dados a ese frívolo lenguaje, más próximos a la gravedad de los intelectuales, afirman que “fulano y mengano han marcado época”;

* Este texto fue publicado en el periódico La Palabra de la Universidad del Valle, en el número monográfico dedicado a Hemingway con motivo de su centenario. Cali, agosto de 1999.

los más, que suelen ser los lectores corrientes, simplemente escogen a algún autor y leen apasionadamente sus obras porque reconocen que por ellas transita una parte crucial de sus realidades. Por fortuna, unos y otros coinciden, intuitiva o deliberadamente, en el asunto de fondo: la literatura está en la vida. No es la vida, pero interactúa con ella; de ella viene y hacia ella va.

Entonces tenemos que para cada lector y para cada escritor principiante, de acuerdo con las inquietudes de su propio momento histórico, los grandes maestros son portadores de sabidurías y legados más o menos concretos. Quiero decir que, por ejemplo, la “Madame Bovary” que siguieron los franceses de la segunda mitad del siglo XIX no es la misma que leyeron los latinoamericanos a mediados de la centuria pasada. Tampoco es la misma que hoy tanto nos deleita aunque todos la hemos llamado Emma y todos hemos invocado al mismo Flaubert.

¿Cuál es, para el caso que ahora nos ocupa, el Hemingway que actualmente leemos? Veamos: muchos pacifistas, quienes suelen ser, paradójicamente, tan furibundos como cualquier soldado en el frente de batalla, lo descalifican y condenan. Se trata, para ellos, de un joven hombre blanco (el tipo de ser más discriminativo que la faz de la tierra ha engendrado, el que segrega inmisericordemente a todo lo que no es como él: por edad, a niños y ancianos; por género, a mujeres y homosexuales; por raza, al resto). Para colmo de males, este joven hombre blanco es además gringo. Y el despropósito de su condición no termina ahí, pues además de todo el señor en cuestión era pescador-cazador, corresponsal de guerra, y —¡habrase visto!— aficionado a las corridas de toros. Por supuesto, miradas así las cosas, Ernest Hemingway encarna al anticristo de estos inicios de siglo. Y no habrá para él redención posible, a juicio, claro, de los más radicales. Pero a pesar de todas estas cosas, y gracias a ellas, el ser humano del que hablamos era un escritor (y si se me permite parafrasear a Kundera, esto lo convierte en un ser humano al cuadrado). Una cuestión adicional: muy a despecho de sus innumerables detractores, este escritor fue uno de los más importantes de ese cambalache siglo XX al cual tuvimos la oportunidad de asistir.

2

El actual tono de la vida, con su apabullante exhibición de la figura femenina en carteles y afiches, con la idolatría de siliconas y voluptuosidades fabricadas en los quirófanos, no se cansa de propiciar que a la

mujer se le considere exclusivamente en la proyectiva horizontal. Ésta es una forma del machismo globalizado en nuestro tiempo. Quienes juzgan la rudeza con que Hemingway trata literariamente a la mujer y lo despachan asimilándolo a estas concepciones machistas incurren en el simplismo característico del prejuicio. La sensualidad radical desde la cual se abordada a la mujer en sus obras obedece a una percepción más compleja y profunda. Se trata de una caracterización que va más allá del ícono contemporáneo de la mujer-mercancía. Observemos lo que afirma Heinrich Straumann refiriéndose a “Allá en Michigan” (1921), el primer cuento de nuestro autor:

Lo que más tarde reaparece en innumerables variantes se da aquí en sus motivos elementales. La relación entre hombre y mujer es esencialmente de naturaleza física. No se habla del ‘amor’; en realidad, apenas se hablan el uno al otro. Primordialmente se atraen entre sí por su aspecto y por sus instintos sexuales, y a veces uno de ellos (en este caso la muchacha) apenas se da cuenta de sus propios sentimientos.¹

Este descreimiento de un valor tan caro a nuestra tradición cultural, como es el caso del amor, viene dado como secuela de la experiencia de la guerra. Ante la constatación de las inclemencias del combate, ante el reconocimiento de la inminencia de la muerte, ante la fragilidad de cualquier postulado idealista, todas las satisfacciones físicas se convierten en la contrapartida que intensifica el sentimiento de estar vivo. La sensualidad radical no es en Hemingway una visión despectiva de la mujer, sino un mecanismo de afirmación vital. Y lo es incluso en aquellos relatos que no tienen por escenario un campo de batalla: estamos ante un veterano precoz que ya a los diecinueve años se había convertido en soldado y héroe militar. Detengámonos ahora en un par de pasajes de su novela “Adiós a la Armas”:

—¿Es verdad que me quieres?

—Sí.

—Me has dicho que me quieres, ¿verdad?

—Sí. —Mentía.— Te quiero.

(...) Sabía que no quería a Catherine Barkley, y que no tenía ninguna intención de amarla. Era un juego, como el bridge, en el cual se decían palabras en vez de tirar las cartas.²

Más adelante Henry, el protagonista (esa especie de *alter ego* desde el cual el autor recoge su experiencia de Italia, durante la Primera Guerra Mundial), conversa con su amigo Rinaldi:

–No te vayas –dije–. Háblame de Gorizia. ¿Cómo están las muchachas?

–No hay muchachas. Hace quince días que no las han cambiado. Ya no son chicas, son como viejos compañeros de armas.

–¿No vas nunca por allí?

–Únicamente lo hago para saber si hay algo nuevo. Sólo entro y salgo. Todas me preguntan por ti. Es repugnante que se queden tanto tiempo, ya que acaban por convertirse en amigas.

–Tal vez las muchachas ya no quieran ir al frente.

–Claro que sí. Hay montones de mujeres. La culpa la tiene la mala administración. Las reservan para los caballeros de la retaguardia.

*–Mi pobre Rinaldi –dije–, completamente solo en la guerra, sin mujeres nuevas.*³

La cosificación y el engaño de los cuales se hace objeto a la mujer resultan claramente ilustrados en estos apartes. No obstante, es el contexto de este segundo diálogo lo que permite la comprensión del asunto: Henry se encuentra en un hospital, recuperándose de las heridas sufridas durante un ataque militar. Tal como le ocurre a esos soldados que, al marchar al frente de batalla, empaican en sus maletas fotografías pornográficas, así Rinaldi limita su relación con las mujeres a la proyectiva horizontal. Cuando no hay posibilidad de construir proyecto futuro, la sensualidad se vuelve un polo a tierra: la única oportunidad de festejar la vida, y tal vez la última.

3

En la perspectiva de un planeta con ecosistemas cada vez más frágiles, con cientos de especies animales a punto de desaparecer, un cazador es hoy un sujeto desprestigiado; eso ni quién lo dude. Al pescador tampoco es que le quede tanta gloria. En este orden de ideas, bástenos un ejemplo para ilustrar que estos dos roles son actualmente símbolos por excelencia de la depredación: una ballena, en el medioevo, era considerada un monstruo diabólico de insospechados poderes destructivos; así las cosas, cuando regresaba a puerto, un ballenero era recibido como héroe indiscutible. A estas alturas, en pleno siglo XXI, una ballena es un mamífero, inofensivo

e inteligente, en vía de extinción; con tal binóculo, un ballenero resulta ser un individuo infame y canalla, detestable y aprovechado. Hemingway nunca fue ballenero, pero casi: fue un pescador-cazador. Parece que así proceden mentalmente quienes se hoy se sienten autorizados para endilgarle tantas infamias.

Lo que hace falta en este tipo de consideración son los matices. Toda mirada en blanco y negro es una maniquea desconfiguración que puede conducirnos al fundamentalismo. Nuestra época le ha hecho un importante aporte al profuso repertorio histórico de esta aberración: ya no sólo los hay de carácter religioso, sino también político, racial y de otras índoles. Quién lo creyera, tenemos hoy incluso fundamentalismos pacifistas que, o bien promueven “*bombardeos humanitarios*”, o bien mantienen en la inmovilidad a la población civil mientras poderes y contrapoderes desangran países enteros. Volviendo a nuestro joven hombre blanco, sería preciso indagar, antes de proceder a su inapelable condena, la concepción que de la pesca y la caza profesó durante su existencia. Veamos lo que nos dice en su novela-reportaje “Las Verdes Colinas de África”:

Ahora bien, es muy agradable cazar algo que se desea mucho durante largo tiempo, en el cual se siente uno superado por la presa, vencido y fracasado cada día, pero siguiendo la caza consciente de que cada día se está tras ella, pronto o tarde, la suerte cambiará y se conseguirá tener la oportunidad que se busca. Pero no es agradable disponer de un tiempo limitado en el que hay que cazar el kudú que se desea o quizá no conseguirlo jamás, ni siquiera ver uno. No es ésta la forma en que se debe cazar. Hacerlo así es parecido a la experiencia que hacen esos muchachos que son enviados a París con dos años para transformarse en buenos pintores o escritores tras los cuales, si no lo han conseguido, deben volver a casa y dedicarse al negocio de la familia. La forma de cazar es hacerlo por tanto tiempo como se viva y mientras se sepa que existe tal o cual animal; de la misma forma que el pintar debe hacerse en tanto exista uno y colores y lienzos, y escribir en tanto que uno exista y disponga de papel y lápiz, o tinta, o una máquina para hacerlo y cualquier cosa sobre lo que a uno le apetezca escribir; uno se siente imbécil si lo hace de otro modo, y efectivamente es un imbécil si lo hace de otra forma. ⁴

Para Hemingway la cacería y la pesca son su arte poética vital: una cosmovisión atravesada por los más altos preceptos del mérito, por la honestidad y la perseverancia, por la lealtad y la solidaridad (incluso con la presa). Hay aquí un código de honor que excluye la indignidad: “A un hombre se le puede destruir pero no se le puede derrotar”, tal como se lee en “El Viejo y el Mar”. Pero también constituyen un destino, y, de tal suerte, éste debe perseguirse como a la estrella; como decía Goethe que debía buscarse la sabiduría: sin prisa, pero sin tregua. Es significativo el testimonio ético del viejo Santiago que, una vez los tiburones han maculado la integridad de su pez, se siente incapaz para mirarlo de nuevo; sin embargo, avergonzado y solidario, luchará con valentía en esa batalla de antemano perdida: “No quería mirar al pez. Sabía que la mitad de él había sido destruida. El sol se había puesto mientras el viejo peleaba con los tiburones”.⁵

Este Santiago-Hemingway posee el gran mérito de atribuirle a su adversario toda la dignidad que él mismo posee. La consideración con la cual trata a su presa lo honra a sí mismo, lo glorifica. No, no podría llamársele ballenero moderno a un hombre así:

*Me pregunto por qué habrá salido a la superficie –pensó el viejo–. Brincó para mostrarme lo grande que era. Ahora ya lo sé –pensó–. Me gustaría mostrarle qué clase de hombre soy. Pero entonces vería la mano con calambre. Que piense que soy más hombre de lo que soy, y lo seré. Quisiera ser el pez –pensó– con todo lo que tiene frente a mi voluntad y mi inteligencia solamente.*⁶

4

Por otra parte es necesario, en un momento en que se pretende menoscabar la importancia de Hemingway, recordar la enorme incidencia que su obra tuvo sobre una gran cantidad de escritores que lo sucedieron. Mucho se ha hablado de su influencia en la literatura colombiana, por ejemplo. Y esto es algo constatable. Baste con rastrear lo que pasa con García Márquez y Cepeda Samudio: lo que corre entre el vértigo de los mensajes implicados en “La Mujer que llegaba a las Seis” (Gabo, 1950) que imitan los de “Los Asesinos”, y los diálogos precisos y contrastados de los soldados en “La Casa Grande” (Cepeda, 1974) cuyo modelo son los de “Adiós a las Armas”. Sin embargo, estas apreciaciones suelen hacerse pensando sólo en elementos de orden estético; quiero decir que es costumbre cifrar estas comparaciones literarias en el aspecto estilístico.

Pero el Hemingway que leyeron nuestros escritores de mediados del siglo XX traía otros aires que iban más allá de la pasión por las frases cortas y cortantes: traía una cierta manera de mirar la realidad, y, con ella, otras formas de concebir las relaciones entre periodismo y literatura. El esplendor de la crónica y el reportaje que vivió Colombia en los años 50 y 60 no se explica sin las lecturas de lo que dio en llamarse el Nuevo Periodismo Norteamericano. Ese mismo que hacían Truman Capote, Tom Wolfe, y, claro, Ernest Hemingway, entre otros. En una columna de 1967, Cepeda Samudio hacía la siguiente afirmación-provocación: “El periodismo es literatura escrita bajo presión: la presión de los acontecimientos y del tiempo en el cual estos acontecimientos se relatan y en esto solamente estriba su diferencia con la obra literaria.”⁷

Este particular magisterio ha sido menos estudiado y analizado, pero no menos crucial que el otro (el estilístico). De hecho, uno de los grandes aportes del periodismo a la cultura del siglo XX fue precisamente el reportaje moderno; tanto como que muchas de las obras maestras de las letras contemporáneas son reportajes. Y es que las relaciones entre periodismo y literatura son tan arcanas como ambos oficios lo son en sí mismos: el trabajo de la palabra y la indagación del hombre y sus entornos constituyen sus razones de ser. Esto lo sabía el joven hombre blanco que recorrió trincheras y condujo ambulancias; y lo sabía sin ambages: por eso se hizo corresponsal de guerra.

Ahora bien, dada la vocación del periodismo literario por indagar la esencia del drama humano, en lo cual traza una diferencia de base con el ortodoxo periodismo que pretende agotar su papel en la función de informar, podemos decir que éste constituye por excelencia el periodismo en épocas de crisis. Se adivina, pues, la tremenda vigencia e importancia que cobra en la Colombia actual, la patria que nos ha tocado en suerte. Más allá de la noticia, lo que esta nación reclama es el conocimiento y comprensión de los motivos profundos que tejen nuestra tragedia colectiva; más allá de la casuística que convierte nuestros muertos en cifras estadísticas, este país desea saber las historias de vida y los proyectos de futuro que se truncan en nuestro anacrónico patriobobismo que sepulta día a día seres humanos y sus sueños.

5

Es curioso: los que hoy quieren leer a Hemingway en clave satánica suelen apelar a los mismos argumentos de quienes despliegan toda su beligerancia para protestar contra las corridas de toros. Sin embargo, no se inmutan cuando prenden el televisor, y, luego de servirse un tinto, se sientan a contemplar nuestra catástrofe convertida en diversión cotidiana. Algunos reivindican los Derechos del Toro mientras desconocen lo que va entre Derechos Humanos y Derecho Internacional Humanitario. Son las cosas que nos ha correspondido vivir en el amanecer de este siglo XXI.

NOTAS

¹ STRAUMANN, Heinrich. La Literatura Norteamericana del Siglo XX. Fondo de Cultura Económica. México, 1978. Pág. 124.

² HEMINGWAY, Ernest. Adiós a las Armas. Círculo de Lectores. Bogotá, 1980 (1929). Págs. 30, 31.

³ Idem. Pág. 61.

⁴ HEMINGWAY, Ernest. Las Verdes Colinas de África. Biblioteca Universal Caralt. Barcelona, 1977 (1935). Pág. 19.

⁵ HEMINGWAY, Ernest. El Viejo y el Mar. Círculo de Lectores. Bogotá, 1983 (1952). Pág. 88.

⁶ Idem. Pág. 47.

⁷ CEPEDA SAMUDIO, Álvaro. Antología (selección y prólogo de Daniel Samper Pizano). Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1977. Pág. 242.

SANTIAGO GAMBOA O LAS MIELES DEL FRACASO*

1

Para quien ambiciona sólo hay algo peor que el fracaso: la consciencia del fracaso. Por eso es particularmente trágica la vida de los escritores mediocres. Cada que se asoman a la historia de la literatura buscando modelos, acicates, placer, esos clásicos tan amados les insultan desde el pedestal inalcanzable de su encanto. Y para completar el descalabro, una de las especies humanas que poseen lucidez en mayor grado es, justamente, la de los malos escritores. La naturaleza es cruel con su pavorosa ley de la compensación: lo que les niega en talento se los otorga, con creces, en entendimiento. Santiago Gamboa conoce bien estos pormenores; de hecho, le atraen como lo que más. A manera de ilustración, valgan dos referencias. Por una parte, su cercanía, literaria y personal, a ese fanático del fracaso llamado Julio Ramón Ribeyro.¹ Por otra, la titulación emblemática de su novela más conocida: “Perder es cuestión de método”.² Pero va siendo hora de introducir una aclaración justa. Resulta que Santiago –al igual que el ya fallecido maestro peruano– es un escritor cuajado de talento y adiestrado en las delicadas lides de la buena literatura. Echaremos aquí un vistazo a su novela “Los impostores”,³ en la cual se nos cuenta la historia de tres fallidos escritores y un manuscrito extraviado.

* Este texto fue publicado en el libro de autoría colectiva titulado “Nueva Novela Colombiana, Ocho Aproximaciones Críticas”. Sin Fronteras Editores / Editorial Botella y Luna. Cali / New York, 2004.

Seguramente está en la esencia del género. La novela no es el arte de hacer apologías sino el de indagar la existencia. No se trata de ensalzar la figura de un héroe ni de cantar sus gestas: el tiempo de la épica ha quedado atrás. En la tradición de pensamiento moderno que funda la obra de Cervantes hay una doble concepción del fracaso. Una de ellas está ligada al personaje. Digamos que la figura del héroe es tributaria de una axiología, de un sistema de valores inobjetable –el héroe como tal es precisamente la encarnación de éste–. Dicho de otro modo, sin pensamiento único, sin hegemonía, no es posible la noción de héroe. Lo que la aparición de la novela moderna puso en evidencia fue la transformación de aquel paradigma, la crisis del discurso cohesionador. Por eso en adelante sólo nos ha sido dado hablar de protagonistas y las grandes hazañas han quedado diluidas en trivialidades y vidas anodinas. Incluso cuando la peripecia narrada presenta visos de gran aventura, pronto ésta se tiñe de necedad, desatino o extravagancia, con lo cual retorna a sus justas proporciones humanas. Santiago Gamboa tiene plena comprensión de este fenómeno inherente al género. En un diálogo sostenido con Orlando Mejía Rivera, responde así cuando le preguntan por este rasgo temático recurrente en su obra: “Ahora en la novela contemporánea estamos en el diván del psicólogo, colocando las miradas sobre los antihéroes, sobre la gente común; y la vida de la gente común se forma de pequeñas victorias y de muchísimas derrotas.”⁴

Los protagonistas de la novela que nos ocupa, decíamos, son tres. Cada uno representa un prototipo de autor frustrado. Suárez Salcedo es un joven periodista bogotano de cuarenta y dos años, radicado en París y empleado en la Emisora Estatal Francesa. Desde que cuenta, al inicio del libro, uno de sus rompimientos amorosos –las secuencias que tratan de él están narradas en primera persona–, nos dice:

(...) en el fondo sabíamos que ninguno tenía el menor talento y que insultar al otro era un modo de paliar la frustración por la mediocridad de nuestros escritos y por lo lejos, lejísimos que estábamos de ser lo que soñábamos. Hasta que un buen día, con gran civilización y mucha tristeza, decidimos cortar para dejar de hacernos daño, pues coincidimos en que cada uno era el reflejo deprimente del otro.

–Es que yo te veo escribir, en tu mesa –me confesó esa tarde–, y me parece verme a mí, garabateando pendejadas sin sentido,

*llenando hojas con historias que no le interesan a nadie.
–A mí, Lili, me interesan a mí –le respondí mintiendo, pues no sólo no me interesaban sino que, además, me aburrían.⁵*

El segundo de los personajes principales es el doctor alemán Gisbert Klauss, sinólogo experto y catedrático de la Facultad de Filología de la Universidad de Hamburgo. Es el erudito sedentario, el políglota culto y avezado en los trajines del rigor académico, el hombre que ha residido entre libros pero cuya experiencia de la vida ha sido precaria. Entra en crisis tras leer el *Diario* del viajero francés Pierre Loti, en el cual éste narra sus experiencias en China durante una expedición militar en el año de 1900. Así se nos cuenta su trance:

Vivía encerrado en su mente como en una casa sin puertas, con apenas dos balcones desde los cuales podía ver la calle, pero sin comunicación con ella (...) Tal vez, pensó Klauss, en el organigrama de su existencia faltaba una entrada mayor de realidad, ¿sería capaz, como Loti, de escribir un diario? (...) Nunca antes lo había pensado, pero supuso que un diario suyo acabaría por convertirse en bitácora de ideas, abstracciones y conceptos, al estilo del de Witold Gombrowicz. Podría ser interesante ponerse a prueba. Experimentar. Pero, ¿cómo? Las páginas de Loti, cuyas letras apenas distinguía en la penumbra, le quemaron las manos. Tal vez había llegado el momento, a sus sesenta y seis años, de darle un remezón a su vida.⁶

Nelson Chouchén Otálora completa el trío de los protagonistas. Este personaje peruano de cuarenta y cinco años, de ascendencias china e indígena, quien a base de un gran esfuerzo ha llegado al puesto de Catedrático en la Austin University, es el típico pseudointelectual más interesado en la fama que en la literatura. Mitómano y resentido, carente de talento y de escrúpulos, está dispuesto a ejecutar todo tipo de fraude con tal de conseguir el éxito que tanto anhela. De esta manera nos lo refiere el narrador en tercera persona:

La obra literaria de Nelson Chouchén Otálora ya había logrado, como dijo Borges, “el arduo honor de la tipografía”, aunque hasta ahora sólo en publicaciones pagadas por el autor –o sea, por él–, y en alguna que otra antología universitaria (...) Sus seis novelas, Mirando hacia el poniente, Historia del carbonero Atahualpa,

¿Otro pisco sour, patita?, Lima al alimón, El ruiseñor de Apurímac y Cuzco Blues, *habían obtenido algunas reseñas favorables en periódicos hispanos de Miami y Los Ángeles* —escritas por conocidos y, en algún caso, por él mismo— (...) Pero esto, como era de esperar, no le bastaba a Nelson. Él quería ser considerado un novelista del boom latinoamericano, ansiaba ver su nombre en letras doradas al lado de los grandes: Vargas Llosa, Cortázar, García Márquez, Cabrera Infante, Fuentes, ¡y Chouchén Otálora!

Pero hay un segundo rasgo de caracterización que comparten estos tres personajes. Y éste se hace notorio en las citas que de la novela hemos hecho. Además de ser ellos escritores fracasados, todos tienen conciencia de su condición. De aquí se desprende una consideración que nos permite regresar sobre otra de las claves de la novela moderna y, al mismo tiempo, sobre un elemento constitutivo de la poética que rige la escritura novelística de Santiago Gamboa. Sobre estos particulares volveremos más adelante.

3

Al comienzo de la anterior secuencia hablábamos de una doble concepción del fracaso consubstancial a la novela. Tal vez podríamos denominar “epistemológica” a la otra. Digamos que la Modernidad se ha erigido sobre el proyecto racionalista de Descartes que busca conocer el mundo. Para conseguir este propósito, lo cosifica todo y apela a un método. Pero la existencia del hombre —porosa y tornadiza, irregular y plurivalente— no se deja aprehender de este modo. Así, en Occidente una forma distinta ha venido a ocuparse de ésta, una manera que se aviene más a semejantes peculiaridades: la novela. ¿Pero qué significa ese “avenirse más”? En el fondo, a lo que se refiere es a la certeza de sus propias limitaciones. El saber de la novela es siempre relativo y provisional. Sin embargo, dado que nos permite sortear el abismo del no-saber, esa forma defectuosa y perocedera nos resulta imprescindible. Al incorporar la falla en su *modus operandi*, la novela nos reconcilia con nuestra condición de humanos.

En el siguiente diálogo que se lee en “Los Impostores”, el reverendo Oslovski —quien lidera uno de los bandos que buscan el manuscrito perdido— le dice al periodista Suárez Salcedo: “Los seres humanos no

siempre logran lo que quieren de forma completa. Es una de las grandes paradojas. Si lo obtuviéramos todo la vida sería chata y, a la larga, insoportable. ¿Ha leído *La piel de zapa*, de Balzac? La imperfección nos mantiene vivos.”⁸ Igual ocurre con la novela. Estas palabras tienen casi el valor de una definición. Si no fuera por las tergiversaciones a que ello se presta, podríamos afirmar que la novela es la epistemología del fracaso.

4

Son drásticos los apremios de quien se sabe fracasado: o modifica el mundo –en el cual no ha logrado instalarse de manera confortable– o se transforma a sí mismo. Pero hazañas de tal magnitud tendrán que ocurrir primero, y primordialmente, en la imaginación del sujeto. “Sin desilusión no habría lugar a sueños”, nos dice Marthe Robert en su magnífico libro sobre la novela.⁹ Por eso subrayábamos atrás este segundo rasgo común a Suárez Salcedo, Gisbert Kaluss y Nelson Chouchén Otálora. Es el desencanto lo que impone a los tres personajes creados por Gamboa la necesidad de una rectificación. Ellos desean ser lo que no son. Allí radica su condición de impostores. Llegados a este punto, resulta imposible no invocar la distintiva imagen de Don Quijote. La novela que funda la Modernidad cuenta la historia de un hombre fracasado que se niega a aceptar su suerte. Por eso emprende el tormentoso camino de construir un mundo distinto y forjarse una nueva identidad. Con cuánta frecuencia olvidamos esta carácter primordial de la novela en tanto que género: su vocación de transformar la vida. Regresemos un poco más al texto de Robert:

La novela, en el sentido proverbial, nunca pretendió “captar” ni “presentar” nada real. Pero tampoco se muestra como un inútil simulacro, puesto que, aunque la realidad le sea para siempre inaccesible, sin embargo la toca, también siempre, en un punto decisivo, al representar el deseo real de cambiarla (...) es cierto que la novela se distingue de todos los otros géneros literarios, y quizá de todas las otras artes, por su aptitud no ya para reproducir la realidad, como siempre se dio por supuesto, sino para revolver la vida con la intención de recrear incesantemente nuevas condiciones y de redistribuir sus elementos.¹⁰

Aunque “Los Impostores” viajan a Pekín –escenario principal de la novela– por razones diferentes, todos están tratando de cambiar sus vidas.

Y como bien lo afirma uno de los personajes, recordando al narrador de “Apocalypse Now”, “uno siempre acaba por obtener lo que busca”.¹¹ ¿Pero, concretamente, qué persigue cada uno de ellos? Habría varios niveles posibles para hacerle frente a esta pregunta. En primera instancia, echémosle una mirada a sus historias. De los tres protagonistas, Suárez Salcedo es quien tiene menos consciencia de sus propias demandas. El suyo se le presenta inicialmente como un viaje de trabajo –le han encargado un reportaje sobre cómo viven los católicos en China–; sin embargo, de a poco se irá enterando del verdadero motivo de su desplazamiento. Sus jefes tienen para él otros planes mucho más oscuros. Esta confusión de los móviles es muy apropiada para la condición del personaje, pues él mismo no sabe vitalmente lo que busca. Con todo, la manera como apela al relato de sus rompimientos amorosos para presentarse en el inicio de la novela, nos da cuenta de una soltería forzosa. Así finaliza el recuento de su última decepción: “Peor que sufrir, carajo, es que a nadie le importe que uno sufra”.¹²

Gisbert Klauss, como ya anotábamos, va a Pekín obedeciendo a esa voz que se ha alojado en su interior tras la lectura de Pierre Loti: “La vida, Herr Professor, la vida”.¹³ Habla Chino con fluidez y conoce esta cultura profusamente, pero jamás ha estado allí. No obstante, traicionarse a sí mismo se le hace irrealizable, de tal manera que, una vez instalado en la ciudad, lo primero que ubica es una librería. Busca una obra del escritor Wang Mian –tiene incluso las señas específicas de la edición que desea–. Sus pesquisas de bibliófilo muy pronto lo llevan a descubrir la existencia de un libro secreto escrito por este mismo autor: “Lejanas Transparencias del Aire”. Pero el último ejemplar que se conserva se ha extraviado. Esto encenderá su pasión de filólogo y regirá en lo sucesivo sus acciones.

Tras conocer la megalomanía de Nelson Chouchén Otálora parece obvio afirmar que la motivación de su periplo es la gloria. Pero hay un elemento que viene a enriquecer su trama: la ascendencia china. En efecto, su historia corresponde a la búsqueda de los orígenes. Si nos acogemos a las consideraciones de Marthe Robert sobre la genealogía de la novela, nos damos cuenta de que los dos motivos de nuestro personaje son, en realidad, uno solo.¹⁴ La suya viene a ser la fábula del bastardo edípico, el cual necesita sustituir al padre por otro lejano y de mayor linaje, con lo cual él mismo derivaría en alguien más importante y mejor dotado para el triunfo.

Vistas las cosas desde la perspectiva del argumento, lo que persiguen “Los Impostores” —o más exactamente, lo que terminan rastreando— es un manuscrito perdido. Dado que Gamboa nos cuenta esta historia ape-lando a la estructura de una novela de espionaje, “Lejanas Transparen-cias del Aire” viene a constituir lo que en este subgénero se denomina un *Mc Guffin*; esto es, la carta robada, los planos raptados, el secreto extraviado, o cualquiera que sea el objeto que lanza los personajes a participar en los hechos y obliga al lector a permanecer expectante. No desaprovecha nuestro novelista la oportunidad que este recurso le da para rendir homenaje a sus obras y autores predilectos. Recrear el tema del libro perdido y la enciclopedia apócrifa nos encamina hacia Borges y Lezama Lima. Pero no nos detendremos en esto, pues los transtextos a que remite este manuscrito extraviado ya han sido encontrados por Orlando Mejía Rivera en el minucioso trabajo que citábamos atrás:

Los guiños literarios comienzan con el título del manuscrito de Wang Mian: Lejanas Transparencias del Aire, que hace pensar de manera inmediata en la primera novela de Carlos Fuentes La Región más Transparente, nombre que él tomó de la frase “la región más transparente del aire” con que se inicia el clásico ensayo La Visión de Anáhuac de Alfonso Reyes.¹⁵

Y es que la novela está repleta de dichos guiños. Sin embargo, no es éste un libro para eruditos gracias a otra propiedad que caracteriza la escritura de Gamboa: el humor. Dicho de otro modo, hay algo más que inscribe a nuestro autor en la tradición de la novela moderna: su disposición para divertir. En una entrevista respondía así sobre este particular:

El humor es una manera de comunicarse rápidamente con el lector. Cuando el lector lo percibe, está más abierto y más atento a lo que le están diciendo. Como decía Julio Cortázar, ‘divertido no es lo contrario de serio; es lo contrario de aburrido y las cosas divertidas crean una amplitud mental en el lector’.¹⁶

Sin duda, en “Los Impostores” este cometido se logra, pues lo que allí se teje es una deliciosa burla al fracaso. Hemos hablado de lo que buscan sus personajes. No hablaremos, en cambio, de cómo lo buscan ni de lo que, a la postre, encuentran. Esa averiguación se la dejamos al

lector. Lo que sí haremos será vaticinarle una lectura gozosa porque, a diferencia de sus tres personajes, Santiago Gamboa está demasiado lejos de ser un escritor frustrado.

NOTAS

¹ En el prólogo que escribió para las memorias de Ribeyro, Santiago Gamboa comenta esta predisposición del autor: “Sus personajes, hombres solitarios, fracasados y silenciosos, se parecen mucho a la imagen que da de sí mismo en sus páginas personales, al modo como se ve en todas las etapas de su vida. ¿Por qué elegía Ribeyro comentar en su diario los momentos de duda, remordimiento o desazón, en lugar de privilegiar los felices y apasionados que sin duda también vivió?”.

RIBEYRO, Julio Ramón. *La Tentación del Fracaso*. Seix Barral. Barcelona, 2003. Págs. xv, xvi.

² GAMBOA, Santiago. *Perder es Cuestión de Método*. Norma. Bogotá, 1997.

³ GAMBOA, Santiago. *Los Impostores*. Seix Barral. Bogotá, 2002. En lo sucesivo, todas las citas de esta novela provienen de la misma edición.

⁴ MEJÍA RIVERA, Orlando. *La Generación Mutante, Nuevos Narradores Colombianos*. Editorial Universidad de Caldas. Manizales, 2002. Pág. 161.

- ⁵ GAMBOA, Santiago. Los Impostores. Pág. 22.
- ⁶ Idem. Págs. 49, 50.
- ⁷ Idem. Págs. 58, 59.
- ⁸ Idem. Págs. 151, 152.
- ⁹ ROBERT, Marthe. *Novela de los Orígenes y Orígenes de la Novela*. Taurus. Madrid, 1973 (972). Pág. 56.
- ¹⁰ Idem. Págs. 31, 33.
- ¹¹ GAMBOA, Santiago. Los Impostores. Pág. 149.
- ¹² Idem. Pág. 21.
- ¹³ Idem. Pág. 47 y ss.
- ¹⁴ Esta autora desarrolla la tesis de que la novela, como género, procede de aquel impulso psíquico ligado a lo que Freud denominó “La novela familiar de los neuróticos” y que está íntimamente unido al complejo de Edipo: “Es verdad que, en virtud de la estructura ‘edípica’ que le vale sus peculiares afinidades con el disimulo, la intriga, el complot, puede, a su gusto, tomar la transgresión por su lado ridículo o trivial, pintar el crimen con colores dulzones, detallar el sacrilegio en todos sus pormenores, convertir la fatalidad en conversación de alcoba, en confesiones o en miscelánea escabrosa (...) A lo largo de toda su historia, ‘la novela familiar’ le transmite la fuerza de sus deseos y su irreprimible libertad”.
- ROBERT, Marthe. *Op. cit.* Págs. 52, 53.
- ¹⁵ MEJÍA RIVERA, Orlando. *Op. cit.* Págs. 146, 147.
- ¹⁶ VILLALOBOS GARCÍA, Viviana. “Santiago Gamboa es el Principal Impostor”. En: *Gaceta*, de El País. Cali, agosto 25 del 2002.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

ANOTACIONES SOBRE LO FANTÁSTICO EN BORGES*

1

Siempre que alguien menciona a Borges nos cuesta trabajo precisar a quién se refiere, si a uno de los tantos personajes que habitan los textos escritos por un fulano que se pasó la vida, entre otras muchas cosas, llamándolos con su propio nombre, o si habla de ese fulano. La confusión viene de una cierta fundación de existencias textuales, recurso éste que, al implicar juegos ontológicos, sitúa el umbral de la estrategia fantástica en la narrativa de Borges. Es ésta la dimensión explorada en varios de sus cuentos, y que resulta clave en el caso de “El Otro”, por ejemplo.

Sin embargo, antes de apresurarnos en la consideración de la otredad como un *topic*, sería conveniente proceder con cautela frente a un fenómeno tan reiterado en la obra de un escritor:¹ se trata, antes que nada, de una estrategia estilística.² Repunta entonces la pregunta sobre cuál es su objetivo. Pues bien, sin pretender exhaustividad alguna, digamos por ahora que ésta pone de manifiesto la intención de confundir identidades entre personajes textuales y sujetos de la realidad. Así se instaura uno de los matices esenciales de lo fantástico borgeseano, que va en la misma vía de aquella afirmación suya según la cual, dado que todo lo que sabemos

* Este texto fue publicado en la revista *Hybrido* N° 4, editada en The Graduate School and University Center of City of New York. Nueva York, 2000.

del mundo es un constructo conceptual, y en la medida en que todo constructo es artificio o ficción, nada impide pensar que somos ficticios.

No obstante, esta construcción lógica, que nos arrastra en su considerable sutileza, se ve minada desde varios ángulos. Tal como en algún momento ha planteado Umberto Eco, porque los mundos textuales —y los individuos que los constituyen— son en esencia contrafácticos, es decir, posibles; entonces, han de estar sostenidos por una enunciación (alguien los afirma, cree, sueña, prevé, etc.).³ Además, porque una consideración que permite catalogar todo en una sola dimensión, niega en sí misma su razón de ser como identidad: si todo es fantástico, nada lo es.⁴

Así las cosas, sucede que si nos inclinamos por seguir al pie de la letra las afirmaciones hechas por Borges (el autor) en sus innumerables entrevistas, podremos correr con la suerte de confundir su pensamiento o de elementalizarlo en paradojas de corto alcance: Borges, el heterodoxo a ultranza, se complacía muchas veces en afirmar regodeos excéntricos que parecían decir más de su personalidad que de su pensamiento. Más vale regresar una y otra vez a sus libros, a sus consecuciones y fracasos textuales; allí ondean la agudeza de sus razonamientos y la delicadeza de sus afectos.

Tenemos, pues, que los juegos ontológicos desplegados en sus cuentos no constituyen en sí mismos el fundamento de la ficción, sino que obedecen a intereses de mayor cobertura global: son recursos de una ejecutoria más compleja.

2

Aproximemos una conceptualización sobre lo fantástico que nos permita iniciar el proceso de las definiciones. Se trata de la propuesta teórica de Todorov,⁵ que se ocupa de lo fantástico clásico surgido durante el siglo XIX. Pese a las críticas y objeciones, ésta es una de las visiones dominantes sobre el tema. El modelo de Todorov encuentra su punto central de apoyo en lo que bien podríamos llamar el Principio de Incertidumbre (el juego con la física nos viene bien en este caso).

Tomemos la aparición de un fenómeno sobrenatural surgida durante la historia relatada. Esto plantea la necesidad de asimilar desde alguna lógica aquello que de repente nos asalta; no hacerlo implicaría continuar en la incertidumbre. Aparece, entonces, el espectro de un paradigma

dual en términos de posibles certezas: o bien el fenómeno en cuestión permite aclaraciones desde la lógica que manejamos cotidianamente, lo cual nos conduce entonces hacia el terreno de lo sobrenatural explicado, y, en todo caso, habríamos de considerar lo relatado como Extraño; o resulta que nuestro orden de ideas corriente no da cuenta de dicho fenómeno y nos vemos abocados así a incorporar la existencia de otros órdenes, lo que nos ubicaría dentro de lo sobrenatural aceptado, y, con ello, entraríamos en el género de lo Maravilloso. ¿Qué es entonces lo Fantástico? Todorov nos dirá:

*(...) lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso (...) lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la 'realidad' tal como existe para la opinión corriente (...) Nada nos impide considerar lo fantástico como un género siempre evanescente.*⁶

3

Los cuentos de Borges, por muchas razones, plantean una encrucijada bien particular para un modelo como éste, pues, si procedemos a una aplicación de rigor, tendríamos que en un cuento como el que mencionábamos atrás –“El Otro”–, la consideración de fantástico se escaparía. Lo propio ocurriría con muchos de los demás cuentos suyos, los cuales habrían de integrarse sin supuestas reservas a la catalogación de Maravillosos (en la medida en que establecen, por resoluciones definitivas, mundos o situaciones que nuestro orden cotidiano no contempla).

Sin embargo, esta clasificación no dejaría de resultarnos sospechosa; entre otras cosas, porque no acabarían de ser convincentes las relaciones genéricas entre los textos de Borges y los cuentos de hadas, y porque intuimos –y acaso la intuición pueda llegar a constituir una prueba sólida en el terreno de lo fantástico– que estamos ante un maestro del género. Tal parece que la incomodidad aquí se debe a una razón de particular interés: el Principio de Incertidumbre no es algo que Borges se proponga instaurar en el texto; bien por el contrario, ésta es una estrategia que apunta a nuestro mundo de referencia, a nuestra realidad.

A Borges le interesa minar aquellos lugares que otrora nos aportaban alguna certeza: los sistemas explicativos del mundo resultan ser meras especulaciones, y, como en Tlön, la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Diríamos que, en efecto, el Principio de Incertidumbre rige la escritura borgeseana; pero éste no busca instaurarse tanto en la historia relatada como sí en la del propio lector. Aquí aparece aquella ejecutoria compleja de la que hablábamos atrás; entonces, es preciso que la ontología textual borre sus marcas diferenciales con el mundo de referencia para que éste sea considerado textual y viceversa. Por eso Borges necesita participar de ambas existencias, para procurar el efecto de confusión: sólo así será posible aceptar la idea de que somos ficticios.

Son muchos los recursos que el autor convoca en su propósito. Mencionemos, por lo pronto, dos: la combinatoria de discursos narrativos y argumentativos con la que teje sus textos (“Tres Versiones de Judas” es un buen ejemplo); en algún momento no sabemos si lo que se lee es un cuento o un ensayo, y esto favorece la confusión de los registros fáctico e imaginario pues lo que a partir de este procedimiento desarrolla Borges es un método de conjeturas antagónicas alrededor de una misma anécdota. El efecto de la caja china, según el cual un personaje está soportado en la enunciación de otro y éste, a su vez, en la de otro *in infinitum regresum* (es lo que ocurre, por ejemplo, en “La Escritura del Dios”);⁷ en algún momento el lector tendrá la sensación de que él mismo es enunciado por alguien –tal vez un dios ebrio, y eso explicaría su vértigo.

Tenemos entonces que aquella teoría de lo fantástico desarrollada por Todorov aportaría el punto nodal de la incertidumbre para un análisis de Borges, pero requeriría de ciertas consideraciones adicionales dado que dejaría por resolver aún muchas de sus particularidades.

4

Detengámonos ahora en algunas consideraciones sobre el papel que juega el conocimiento en la obra borgeseana. Con seguridad no encontramos otro protagonista tan esencial como éste en gran parte de los recorridos que hagamos por sus libros.

Tal vez nos sea lícito establecer la conjunción entre incertidumbre y conocimiento apelando al procedimiento de la paradoja: sólo tenemos la gran certeza de que toda afirmación es vulnerable. Borges bien habría podido congratularse con ella; él, más que nadie, nos enrostró aquello que la historia no se cansa de demostrar: la falibilidad de todos los sistemas

explicativos del universo. De allí su menosprecio por las prácticas comprobatorias de la verdad y su insensata pretensión de exactitud. Aquel que intenta hacer que el funcionamiento del mundo se corresponda con alguna suerte de teoría está de antemano condenado al fracaso, pues el orden total del universo es algo que se escapa a la inteligencia humana. No obstante, jamás se hace vana la empresa del conocimiento: cuando el hombre traza esquemas del mundo, lo habita luego de acuerdo con ellos; y esto lo redime del caos angustioso. El conocimiento lo humaniza todo; tal es su virtud.

En este orden de ideas, el conocimiento –y esto es claro en Borges– jamás constituye al mundo, sino que lo alude. El ensayista Bernal Herrera afirma:

Para Borges el conocimiento es una construcción sobrepuesta a la realidad, probablemente en relación más directa con el sujeto que con ella; pero que por ello mismo no define a la realidad, la cual siempre conserva su existencia autónoma y objetiva. Una cosa es decir que nuestra percepción del mundo está condicionada por el conocimiento, y otra muy diferente decir que la existencia de éste está en función de nuestro entendimiento.⁸

Así que la alusión vendría a ser una categoría que circunscribe al conocimiento: éste es una construcción que alude al mundo, hacia ello parece conducirnos Borges. Entonces, el arte, como instauración de muchas lógicas que luego la razón organiza, constituiría el principio de la actividad cognoscente a la que sólo le está dado aludir al mundo.

Estos planteamientos nos llevan a ciertas conclusiones parciales. Tenemos que lo fantástico se define en el Principio de Incertidumbre, cuyo detonador es la aparición de un fenómeno sobrenatural (la consideración de sobrenatural depende de una enciclopedia, entendida ésta como un conjunto de saberes históricamente determinados;⁹ es decir, que aquel fenómeno correspondería así a una circunstancia desconocida por una enciclopedia dada. Entonces, la catalogación de fantástico depende de los saberes y creencias de una cultura, de una época, o de algún sistema explicativo del mundo). Por otro lado, lo fantástico ha de oponerse a lo que no lo es; pero ya se ha anotado el orden de ideas bergescanas al respecto. Acaso podría resultar legítimo, al referirnos a Borges, hablar en términos de un fantástico metafísico y plantear que es la alusión su eje fundamental.

5

Si, como hemos dicho, estos cuentos escapan a la consideración de Maravillosos –por no construir mundos parasitarios donde rigen leyes sobrenaturales tales como las que permean lobos que hablan y calabazas que se vuelven carrozas–, y, no obstante, recurren a acontecimientos que desafían la lógica del positivismo cientificista, muy seguramente estamos ante la postulación de una nueva realidad que desborda los preceptos de la tradicional epistemología racionalista. No se trata de un despliegue mórbido al mejor estilo de los cuentos de hadas –pues allí también suele haber una lógica unívoca que rige todos los acontecimientos–, sino precisamente de un método conjetural donde los hechos se definen como posibles en el paradigma de nuestro mundo real y en la medida de múltiples alternativas de explicación: los distintos modos de probabilidad que enmarcan cada suceso constituyen el fundamento de la alusión en Borges.¹⁰

Jaime Alazraki plantea la consideración de un género neofantástico y se refiere a él en los siguientes términos:

Para tales signos abiertos a la indefinición y que en la literatura de lo neofantástico adquieren la forma de desbordes de la imaginación, donde lo natural y lo sobrenatural se mezclan y se confunden para convivir en un mismo territorio, preferimos la designación de metáfora a la de símbolo.¹¹

Se ha pasado de la duda epistemológica que se instalaba fundamentalmente en el texto y que caracterizaba a lo fantástico, a un neofantástico marcado por una postulación de realidad que busca desbordar los niveles del texto mismo. Diríamos entonces que esta postulación estaría precedida de aquella según la cual el mundo antecede al hombre, pero la realidad es una versión de éste a escala humana. Nos encontramos de nuevo con los juegos ontológicos entre lo textual y lo real; este tipo de juegos opera la transferencia de la incertidumbre, de los lugares textuales a las instancias fácticas.

6

Señalaremos, ya hacia el final de estas anotaciones, otro recurso que viene a fortalecer la ejecutoria fantástica de la narrativa borgeseana. Si estos cuentos están presididos por la instauración de nuevas lógicas, está claro que para ello precisan de procedimientos distintos a los que,

en rigor, presiden ordinariamente los quehaceres indagativos; es decir, la formulación de una lógica distinta reclama algo que va mucho más allá de una mera recombinación de los mecanismos, esto es: un nuevo paradigma.

La manera como Borges teje sus ficciones está atravesada por un procedimiento que lo emparenta con Morelli, Freud y Conan Doyle: el método indicial.¹² Pero ¿en qué consiste dicho procedimiento? Digámoslo con Ginzburg:

*(...) hacia finales del siglo XIX, surgió silenciosamente en el ámbito de las ciencias humanas un modelo epistemológico (si así se prefiere, un paradigma), al que no se le ha prestado aún suficiente atención (...) lo que caracteriza a este tipo de saber es su capacidad de remontarse desde datos experimentales aparentemente secundarios a una realidad compleja, no experimentada en forma directa (...) Pero detrás de ese paradigma indicial o adivinatorio, se vislumbra el gesto tal vez más antiguo de la historia intelectual del género humano: el del cazador que, tendido sobre el barro, escudriña los rastros dejados por su presa.*¹³

Una vez claro el procedimiento, quedaría aún por explicitar cuál es la presa de este Borges cazador. Ya anteriormente lo habíamos planteado: los sistemas explicativos del mundo y su insensata pretensión de abarcar la totalidad. De esta suerte, es preciso estar atentos porque sus cuentos suelen ser dardos envenenados disparados hábilmente contra el corazón de nuestras certezas culturales; así, por ejemplo, “Funes el Memorioso” resulta ser una contundente refutación del empirismo, o las “Tres Versiones de Judas” una trampa al sacrosanto mesianismo cristiano.

Cabe agregar que Umberto Eco, por su parte, ha estudiado también el procedimiento indicial a la luz de lo que ha dado en llamar “sintaxis inferencial”;¹⁴ y que, de hecho, ha realizado aplicaciones analíticas del mismo sobre estos cuentos: “El caso es que muchos de los relatos de Borges parecen ejemplificaciones de este arte de la inferencia que Peirce llamaba abducción o hipótesis y que no es sino la conjetura.” Más adelante nos dice: “Y eso es lo que ocurre en ‘La Muerte y la Brújula’ y en prácticamente todos los relatos de Borges o al menos en los más inquietantes y cautivadores.”¹⁵

Intuir otras reglas explicativas, o inventarlas, no equivale en Borges a edificar nuevos mundos; al contrario, su propósito es ampliar el espectro constitutivo de nuestra propia realidad al señalar su carácter conjetural. Dado que las leyes que rigen el universo no son leyes humanas, es preciso regresar los sistemas explicativos a su justa dimensión de constructos culturales. La ficción, pues, no habría de considerarse como una mentira, sino como una verdad otra distinta de la que haya legitimado alguna enciclopedia instalada en cierta hegemonía cultural.

No hay lugar, en sus cuentos, a lobos que hablan, pues estos pertenecen a una dimensión distinta y por ende no representan peligro alguno para los saberes y creencias hegemónicos (en la medida en que están signados por las peripecias de la licencia poética). Bien por el contrario, la poética fantástica de Borges se propone establecer continuidades entre sus textos y el mundo; y, en esa medida, dinamitar cualquier certeza explicativa: lo sobrenatural está en la realidad; pero, más que contradecir sus leyes, las complementa. La suya es una poética dictada y ejercida desde el más lúcido escepticismo; de allí su predilección –y necesidad– por recurrir constantemente a estrategias como la alusión, la abducción, la conjetura y los juegos ontológicos; de allí que no sepamos, cuando alguien menciona a Borges, si se refiere a un personaje de la literatura o a un autor. Quizá dé lo mismo.

NOTAS

¹ Con frecuencia encontramos al personaje Borges en los cuentos suyos; incluso la inferencia sobre la identidad del narrador, aún en los casos en que ésta no se explicita, se hace fácil gracias a la cantidad de referencias a lo extratextual. Tal es lo que ocurre, por ejemplo, con “La Historia de Rosendo Juárez”.

² Uno de los más importantes estudiosos de la obra de Borges anotaba que “La mera constatación de un recurso estilístico es, sin embargo, un hecho gratuito; lo que importa es mostrar la eficacia de ese recurso en el buen funcionamiento de la obra.”

ALAZRAKY, Jaime. “Prefacio” de La Prosa Narrativa de Jorge Luis Borges. Editorial Gredos. Madrid, 1983. Pág. 6.

³ Cfr. ECO, Umberto. “Estructuras de Mundos”. En: Lector in Fabula. Editorial Lumen. Barcelona, 1981.

⁴ Para ejemplificar este aspecto, pensemos el caso de alguien que decide subrayar un texto y que, al proceder, termina subrayando todas las páginas y en cada una de ellas todos los renglones. Si se echase un vistazo ulterior, tendríamos que el criterio de subrayado habría desaparecido en el ejercicio. En otras palabras, y ello es claro en la lógica aristotélica, el principio de identidad se sustenta en la diferencia.

⁵ TODOROV, Tzvetan. Introducción a la Literatura Fantástica. Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1972.

⁶ Idem. Págs. 34, 53, 54.

⁷ El siguiente aparte ilustra el efecto mencionado: “Alguien me dijo: *No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente.*”

BORGES, Jorge Luis. “La Escritura del Dios”. En: El Aleph. Editorial Emecé. Buenos Aires, 1992 (1957). Pág. 119.

⁸ HERRERA MONTERO, Bernal. “Borges y el Conocimiento”. En: Filología y Lingüística N° XIII. Pág. 78 (sin más datos).

⁹ Cfr. ECO, Umberto. “El Antiporfirio”. En: De los Espejos y Otros Ensayos. Editorial Lumen. Barcelona, 1998.

¹⁰ Recuérdese el papel que juega la conjetura en tantos cuentos suyos, como “El Tema del Traidor y del Héroe”, “El Otro”, “Abencaján el Bojarí Muerto en su Laberinto”, “La Otra Muerte”, “Emma Zunz”, entre otros.

¹¹ ALAZRAKI, Jaime. En Busca del Unicornio: los Cuentos de Julio Cortázar. Editorial Gredos. Madrid, 1983. Pág. 38 (El subrayado es nuestro).

¹² Cfr. GINZBURG, Carlo. “Indicios: Raíces de un Paradigma de Inferencias Indiciales”. En: Mitos, Emblemas, Indicios. Editorial Gedisa. Barcelona, 1994 (1986).

¹³ Idem. Págs. 138, 144, 146.

¹⁴ Se trata de algunos desarrollos de los postulados que ya había hecho el norteamericano Charles Peirce y que planteaban un tercer mecanismo indagativo, además de la inducción y la deducción; a saber: la abducción.

Cfr. ECO, Umberto. “Cuernos, Cascos y Zapatos”. En: El Signo de los Tres (Compilación de U. Eco y A. Sebeok). Editorial Lumen. Barcelona, 1989.

¹⁵ ECO, Umberto. “La Abducción en Uqbar”. En: De los Espejos y Otros Ensayos. Págs. 178 y 183.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime. En Busca del Unicornio: los Cuentos de Julio Cortázar. Editorial Gredos. Madrid, 1983.
- _____. La Prosa Narrativa de Jorge Luis Borges. Editorial Gredos. Madrid, 1983.
- BACZKO, Bronislao. Los Imaginarios Sociales, Memorias y Esperanzas Colectivas. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 1991 (1984).
- BALZAC, Honorato de. Papá Goriot. Editorial La Oveja Negra. Bogotá, 1985 (1835).
- BARTHES, Roland. El Grado Cero de la Escritura. Editorial Siglo XXI. México, 1983 (1972).
- _____. El Placer del Texto. Siglo XXI Editores. México, 1980 (1973).
- _____. (y otros). Introducción al Análisis Estructural de los Relatos. Editorial Premiá. México, 1985 (1982).
- BORGES, Jorge Luis. El Aleph. Emecé Editores. Buenos Aires, 1992 (1957).
- _____. El Informe de Brodie. Emecé Editores. Buenos Aires, 1975 (1969).
- _____. El Libro de la Arena. Emecé Editores. Buenos Aires, 1975.
- _____. Ficciones. Alianza-Emecé. Barcelona, 1992 (1971).
- CALVINO, Italo. Seis Propuestas para el Próximo Milenio. Ediciones Siruela. Madrid, 1989 (1985).
- CASSANY, Daniel. La Cocina de la Escritura. Editorial Anagrama. Barcelona, 1995 (1993).
- CARRIÈRE, Jean-Claude y BONITZER, Pascal. Práctica del Guión Cinematográfico. Editorial Paidós. Barcelona, 1998 (1991).
- CEBRIÁN, Juan Luis. Cartas a un Joven Periodista. Ariel / Planeta. Barcelona, 1997.

- CEPEDA SAMUDIO, Alvaro. Antología (selección y prólogo de Daniel Samper Pizano). Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1977.
- _____. El Margen de la Ruta (selección y prólogo de Jacques Gilard). La Oveja Negra. Bogotá, 1985.
- COMPARATO, Doc. De la Creación al Guión. Instituto Oficial de Radio y Televisión. Madrid, 1992.
- CHILLÓN, Albert. Literatura y Periodismo, una Tradición de Relaciones Promiscuas. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, 1999.
- ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. Lumen S.A. y Tusquets S.A. Barcelona, 1995 (1968).
- _____. De los Espejos y Otros Ensayos. Editorial Lumen. Barcelona, 1998.
- _____. La Estructura Ausente. Editorial Lumen. Barcelona, 1986 (1974).
- _____. Lector in Fabula. Editorial Lumen. Barcelona, 1981.
- ECO, Umberto y SEBEOK, A. (compiladores). El Signo de los Tres. Editorial Lumen. Barcelona, 1989.
- FLAUBERT, Gustavo. Madame Bavary. Editorial Norma. Bogotá, 1995 (1856).
- FIELD, Syd. El Manual del Guionista. Ediciones Plot. Madrid, 1995.
- _____. ¿Qué es un Guión Cinematográfico? Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, 1986.
- GAMBOA, Santiago. Perder es Cuestión de Método. Norma. Bogotá, 1997.
- _____. Los Impostores. Seix Barral. Bogotá, 2002.
- GARCÍA USTA, Jorge. Cómo Aprendió a Escribir García Márquez. Editorial Escribir Asesores. Cartagena, 1995.
- GINZBURG, Carlo. Mitos, Emblemas, Indicios. Editorial Gedisa. Barcelona, 1994 (1986).
- GOODWIN, H. Eugene. Por un Periodismo Independiente, Cómo Defender la Ética. Tercer Mundo Editores. Bogotá, 1999 (1983).
- HEMINGWAY, Ernest. Adiós a las Armas. Círculo de Lectores. Bogotá, 1980 (1929).
- _____. El Viejo y el Mar. Círculo de Lectores. Bogotá, 1983 (1952).
- _____. Las Verdes Colinas de África. Biblioteca Universal Caralt. Barcelona, 1977 (1935).
- HOYOS, Juan José. Un Pionero del Reportaje: Francisco de Paula Muñoz y 'El Crimen del Aguacatal'. Hombre Nuevo Editores. Medellín, 2002.
- KUNDERA, Milan. El Arte de la Novela. Tusquets Editores. Barcelona, 1994 (1986).
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. De los Medios a las Mediaciones. Convenio Andrés Bello. Bogotá, 1998 (1987).
- _____. Pre-Textos, Conversaciones sobre la Comunicación y sus Contextos. Programa Editorial Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle. Cali, 1996.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús y MUÑOZ, Sonia (compiladores). *Televisión y Melodrama*. Tercer Mundo Editores. Bogotá, 1992.
- MARTINI, Stella. *Periodismo, Noticia y Noticiabilidad*. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Editorial Norma. Bogotá, 2000.
- MAUGHAM, William Somerset. *Diez Novelas y sus Autores*. Editorial Norma. Bogotá, 1993 (1954).
- MEJÍA RIVERA, Orlando. *La Generación Mutante, Nuevos Narradores Colombianos*. Editorial Universidad de Caldas. Manizales, 2002.
- MUÑOZ, Sonia. *El Ojo, el Libro y la Pantalla, Consumo Cultural en Cali*. Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle. Cali, 1995.
- NERUDA, Pablo. *Selección de Poemas 1925-1952*. Círculo de Lectores. Bogotá, 1973 (1924).
- PAZ, Octavio. *Los Hijos del Limo*. Editorial Seix-Barral. Barcelona, 1987.
- PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y Cine, una Aproximación Comparativa*. Editorial Cátedra. Madrid, 1992.
- RIBEYRO, Julio Ramón. *La Tentación del Fracaso*. Seix Barral. Barcelona, 2003.
- ROBERT, Marthe. *Novela de los Orígenes y Orígenes de la Novela*. Taurus. Madrid, 1973 (972).
- RODRIGO, Miguel. *Los Medios de Comunicación Ante el Terrorismo*. Icaria. Barcelona, 1991.
- SAMPER PIZANO, Daniel (selección y prólogo). *Antología de Grandes Reportajes Colombianos*. Edición El País / Aguilar. Bogotá, 2001 (1976).
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la Literatura al Cine, Teoría y Análisis de la Adaptación*. Ediciones Paidós. Barcelona, 2000.
- SIMS, Norman (selección y prólogo). *Los Periodistas Literarios o el Arte del Reportaje Personal*. El Ancora Editores. Bogotá, 1996 (1984).
- SEGER, Linda. *Cómo Convertir un Buen Guión un Guión Excelente*. Ediciones Rialp. Madrid, 1990.
- STRAUMANN, Heinrich. *La Literatura Norteamericana del Siglo XX*. Fondo de Cultura Económica. México, 1978.
- THEODOSÍADIS, Francisco. *Literatura Testimonial, Análisis de un Discurso Periférico*. Editorial Magisterio. Bogotá, 1996.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la Literatura Fantástica*. Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1972.
- TRUFFAUT, Françoise. *El Cine Según Hitchcock*. Alianza Editorial. Madrid, 2001 (1966).
- VALLEJO, Maryluz (selección y prólogo). *La Crónica en Colombia: Medio Siglo de Oro*. Biblioteca Familiar Banco de la República. Bogotá, 1997.
- WOLFE, Tom. *El Nuevo Periodismo*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2000 (1973).

REVISTAS Y OTROS

- AGUIRRE, Alberto. "Matar al Mensajero". En: Revista Cromos. Bogotá, julio 5 de 1999.
- ARAÚJO SÁNCHEZ, Diego. "De la Crónica y sus Alrededores". En: Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación N° 24. Octubre-diciembre de 1987.
- BEJARANO, Jesús Antonio. "El Testamento de Bejarano, ¿Avanza Colombia Hacia la Paz?". En: Revista Cambio N°327. Bogotá, septiembre 20 de 1999.
- CANO, Ana María. "Lo Escrito, Escrito Está". En: Revista Gaceta N° 44 / 45. Ministerio de Cultura. Bogotá, enero / abril de 1999.
- CASTILLO, Nelson. "Dos Formas de Decir Mierda". En: Magazin N° 875 de El Espectador. Bogotá, febrero 20 del 2000.
- CASTRO CAYCEDO, Germán; SIMS, Norman; SANTAMARÍA, Germán. "Periodismo y Literatura: peleas de Vecinos". En: Revista Folios N° 2. Especialización en Periodismo Investigativo, Universidad de Antioquia. Medellín, diciembre de 1997.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. "El Guión es la Oruga del Cine" (Entrevista). Magazin Dominical de El Espectador N° 684. Bogotá, 23 de junio de 1996.
- CHILLON, Albert. "Periodismo y Literatura, una Propuesta para la Fundación del Comparatismo Periodístico-literario". En: Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación N° 87. Julio / septiembre de 1994.
- DIJK (van), Teun. "Conferencia I: Análisis Crítico del Discurso". En: Cuadernos de la Maestría en Lingüística N° 2, Año 2. Universidad del Valle. Cali, octubre de 1994.
- DUQUE, Lizandro. "La Inexistencia del Cine Nacional, un Genocidio Cultural". En: Magazin Dominical de El Espectador N° 727. Bogotá, abril 20 de 1997.
- FIORILLO, Heriberto (realizador). "Ha Muerto la Crónica I y II". En: Programa Media de Medios. Inravisión, Audiovisuales. Bogotá, 1996.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. "Cien Años de Soledad es una Metáfora de América Latina" (1982). En: Revista Metáfora N° 11. Cali, mayo de 1997.
- _____. "La Literatura Colombiana, un Fraude a la Nación" (1978). En: Revista Metáfora N° 11. Cali, mayo de 1997.
- HERRERA MONTERO, Bernal. "Borges y el conocimiento". En: Filología y Lingüística N° XIII (sin más datos).
- HILL, Pati. "Truman Capote" (1969). En: Color Local. Editorial Norma, colección Cara y Cruz. Bogotá, 1991.
- HOYOS, Juan José. "Pioneros del Reportaje en Colombia, una Historia Olvidada". En: Revista Folios N° 2. Especialización en Periodismo Investigativo, Universidad de Antioquia. Medellín, diciembre de 1997.
- KRAMER, Mark. "Reglas Quebrantables para Periodistas Literarios". En: Revista Elmalpensante N° 32. Bogotá, septiembre del 2001.

- REGUILLO, Rossana. "Textos Fronterizos. La Crónica, una Escritura a la Intemperie". En: Revista Diálogos de la Comunicación N° 58. Felafacs. Perú, agosto del 2000.
- RESTREPO, Javier Darío. "Silencio en 'Las Puertas del Cielo'". En: El Tiempo. Bogotá, julio 19 de 1998.
- RUSHDIE, Salman. "En Defensa de la Novela, una vez Más". En: Revista Elmalpensante N° 1. Bogotá, noviembre-diciembre de 1996.
- SAAVEDRA, Gonzalo. "Periodismo y Literatura: El Coqueteo con La Ficción". En: www.per.puc.cl/publicac/cuaderno/09/gsaavedr.htm (consultado: agosto del 2001).
- SERRANO, Eduardo. "El Relato Mínimo". En: Revista Poligramas N° 15. Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle. Cali, 1998.
- VILLALOBOS GARCÍA, Viviana. "Santiago Gamboa es el Principal Impositor". En: Gaceta, de El País. Cali, agosto 25 del 2002.



Universidad
del Valle

Programa ditorial

Ciudad Universitaria, Meléndez
Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227
321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>
programa.editorial@correounivalle.edu.co

i S i g u e n o s !



programaeditorialunivalle