



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Las relaciones de la retórica y la literatura con el
periodismo: la entradilla del reportaje.

El análisis de caso: Hersey, Kapucinski, McGinnis,
Talese y Wolfe

The relations of rhetoric and literature with journalism:
the lead of the reportage.

The case analysis: Hersey, Kapucinski, McGinnis,
Talese and Wolfe

Autor/es

Lucía Hernández Heras

Director/es

Maite Gobantes Bilbao

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Año 2017

RESUMEN

El periodismo se empapa de las técnicas de otras disciplinas para perfeccionar su ejercicio, aunque debe ser fiel a su propio método, es decir, al proceso de verificación que garantiza el respeto a los hechos. Partiendo de la base de que su función consiste en el registro de la realidad, su práctica ha evolucionado a lo largo de la historia. En este progreso ha incorporado aspectos propios de la retórica y de la literatura. Sin embargo, no existe un consenso unánime respecto al sincretismo entre las tres materias. Este trabajo intenta mostrar la presencia ineludible de ambos artes en el cuarto poder y los beneficios que desencadena esta asociación a través del análisis de la entradilla del reportaje, en cuya redacción el periodista se permite adoptar ciertas licencias, inaceptables en otros géneros, como el de la noticia.

Palabras clave: Periodismo, literatura, retórica, entradilla, reportaje, método objetivo, verosimilitud.

Journalism is steeped in the techniques of other disciplines to perfect its exercise, although it must be faithful to its own method, that is, to the verification process that guarantees respect for the facts. Based on the fact that its function is the recording of reality, its practice has evolved throughout history. In this progress has incorporated aspects of rhetoric and literature. However, there is no unanimous consensus regarding the syncretism between the three subjects. This work tries to show the inescapable presence of both arts in the fourth power and the benefits that this association triggers through the analysis of the lead of the reportage, in whose writing the journalist is allowed to adopt certain licenses, unacceptable in other genres, like news.

Key words: Journalism, literatura, rethoric, lead, objective method, verosimilitude.

Tabla de contenido

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| 1. LA RETÓRICA Y EL PERIODISMO | 3 |
| 1.1. EL NACIMIENTO DE LA RETÓRICA | 3 |
| 1.1.1. <i>Partes Artis</i> | 6 |
| 1.2. LA RETÓRICA MODERNA | 7 |
| 2. PERIODISMO Y LITERATURA | 11 |
| 2.1. DIFERENCIAS | 12 |
| 2.2. SIMILITUDES | 14 |
| 2.2.1. <i>Técnicas</i> | 15 |
| 2.2.2. <i>Figuras retóricas (tropos)</i> | 18 |
| 3. REPORTAJE Y ENTRADILLA | 22 |
| 3.1. REPORTAJE | 22 |
| 3.2. EL <i>LEAD</i> O LA ENTRADILLA | 22 |
| 4. ESTUDIO DE CASO | 27 |
| HIROSHIMA, JOHN HERSEY (1946) | 28 |
| EL COMIENZO, EL IMPACTO, GHANA 1958, RYSZARD KAPUCINSKI | 31 |
| CÓMO SE VENDE UN PRESIDENTE, JOE MCGINNIS (1969) | 34 |
| LA IZQUIERDA EXQUISITA, TOM WOLFE (1970) | 37 |
| LA MUJER DE TU PRÓJIMO, GAY TALESE (1981) | 39 |
| 5. CONCLUSIONES | 43 |
| BIBLIOGRAFÍA | 46 |
| ANEXOS | 50 |
| HIROSHIMA, JOHN HERSEY (1946) | 50 |
| EL COMIENZO, EL IMPACTO, GHANA 1958, RYSZARD KAPUCINSKI | 51 |
| CÓMO SE VENDE UN PRESIDENTE, JOE MCGINNIS (1969) | 54 |
| LA IZQUIERDA EXQUISITA, TOM WOLFE (1970) | 56 |
| LA MUJER DE TU PRÓJIMO, GAY TALESE (1981) | 57 |

INTRODUCCIÓN

Como estudiante de Periodismo y Filología Hispánica me han interesado siempre las relaciones del periodismo con la literatura y la retórica, tan rechazadas por algunos sectores del ámbito académico e investigador, que han negado a las dos últimas disciplinas su facultad para el registro de la realidad.

Ante esta situación, el presente trabajo se propone mostrar la legitimidad de este vínculo través de la entrada. Para lograrlo, dicha aspiración se sustentará sobre una estructura deductiva, que permita abordar en primer lugar la retórica; a continuación, la literatura y, por último, lo más concreto: el *lead* o la entrada.

Así, el primer capítulo se ocupará de la relevancia que cobró la retórica para el desarrollo incipiente de la democracia, en la que hoy el periodismo desempeña un papel fundamental, así como del influjo que la primera ejerció en el esquema organizativo de la segunda, aunque se recordarán, asimismo, los distintos compromisos que mantienen la una y la otra con las variadas nociones de verdad. En la segunda parte de este marco teórico, se esbozarán las principales diferencias que separan al periodismo de la literatura y las similitudes que las ligan, atendiendo sobre todo a las técnicas literarias que el cuarto poder ha incorporado a su entramado creativo y que han sido estudiadas en profundidad por Albert Chillón. Finalmente, se aportará un estado de la cuestión sobre el reportaje y otro sobre una de sus partes principales, la entrada, en el que se pondrá de manifiesto la dificultad que entrañan tanto su delimitación como su redacción y su importancia para garantizar el interés del lector.

En cuanto al estudio de caso, se ha decidido exponer los beneficios de esta relación entre retórica, literatura y periodismo por medio de la entrada, ya que es en esta parte del reportaje donde el autor cuenta con más libertades estéticas y temáticas. Esta *pseudoautonomía* –siempre sujeta a los principios éticos de veracidad del periodismo– habilita al profesional de la comunicación a beber de las fuentes de los clásicos, como Aristóteles o Flaubert.

Se han seleccionado cinco entradas que pertenecen a reportajes históricos – “Hiroshima” (1946), de John Hersey; “El comienzo, el impacto, Ghana, 1958”, de Ryszard Kapuscinski; “La venta del presidente” (1969), escrito por Joe McGinnis, “La

izquierda exquisita” (1970) compuesto por Tom Wolfe y “La mujer de tu prójimo” (1981) de Gay Talese- que fueron realizados por periodistas de incuestionable prestigio, de cinco décadas distintas, desde 1940 hasta 1980.

No obstante, este trabajo ampara otro objetivo didáctico (y epistemológico) para los intereses de su autora: el de aprender, a través de los referentes del periodismo, las principales estrategias para la escritura del cuerpo del reportaje y de su entradilla, conforme a la máxima de que una buena práctica comienza por una buena teoría.

1. LA RETÓRICA Y EL PERIODISMO

1.1. El nacimiento de la retórica

De acuerdo con la tradición, el inicio de un texto no se erige únicamente como el origen de la idea y, por extensión, del discurso, sino también como el constituyente sobre el que recae en mayor medida la responsabilidad de atrapar la atención del lector, de cautivarlo. En consonancia con esta cuestión, Doménico Chiappe insiste en el poder de sugestión que debe provocar en quien se aproxime a él: “El principio es clave [...] y su contenido debe cautivar al lector, invitarlo a traspasar la puerta y entrar a lo incierto” (2010: 108-109). En definitiva, “las primeras líneas son el resultado final de una estrategia de seducción muy bien planeada” (2010: 108-109).

Con la pretensión de cumplir esta ardua empresa –la de atraer al público a la lectura– el periodista tendrá que emplear todos los recursos de los que disponga, invocando sus mejores cualidades cognoscitivas para tejer una atractiva red de palabras. En ese ardid, la retórica, el arte por antonomasia de la atracción lingüística, deberá desempeñar un papel imprescindible, a pesar de que las críticas que ha recibido durante su historia puedan secundar justo lo contrario.

Acusada de artificio, de ornamento, la retórica ha estado en el punto de mira desde su invención, como ponen de relieve los juicios negativos de Fausto Melotti, que la tilda de “trompetería” (en Garavelli, 1991: 9), o aquellos que prevalecen en el imaginario popular y que se materializan en frases como “no me vengas con retóricas”. Estas connotaciones peyorativas harían dolosa la vinculación de una disciplina reducida a su fuerza decorativa con una ligada estrechamente a la narrativa de la realidad como es el periodismo. Sin embargo, la defensa de la retórica como un instrumento más al servicio del cuarto poder descansa, primero, en el motivo por el que se ha menoscabado su reputación: en paralelo con la valoración gnoseológica formada en distintos periodos en torno a su relación con la verdad, la retórica fue denostada a medida que se fue desligando de la filosofía con la que, en sus albores, Platón y Aristóteles la concibieron (González Bedoya, 2015: 10). Este alejamiento de sus planteamientos básicos la despojó de algunos valores que la vertebraban, como el de verosimilitud, así como de su utilidad en un contexto democrático.

El estagirita y su maestro, no obstante, no fueron sus fundadores, dado que su nacimiento, progresivo y ligado a necesidades prácticas, se produjo en el siglo V a.c con la caída del poder del autoritario Trasíbulo en Sicilia, cuando se abrieron numerosas causas civiles para recuperar los bienes que habían sido confiscados por órdenes del tirano (Clarke, M. L, 1996: 39). Por lo tanto, como subraya López Navia, la retórica nació “de la mano de la democracia que asoma a la historia universal con el final de la tiranía” (2010:28).

Los factores que impulsaron su desarrollo fueron, sobre todo, de carácter político y social: el intento por parte de los siracusanos de restituir el equilibrio anterior a la dictadura desencadenó numerosos litigios, sobre todo de carácter patrimonial, que debían pronunciarse ante multitud de jurados populares. El auge de la discusión oral provocó que el discurso forense, entendido como aquel que se recita a un foro, alcanzara una importancia inaudita hasta la fecha, que se tradujo en la creación de los primeros tratados técnicos, atribuidos a Córax y a Tisiades. Ambos fueron considerados los principales profesores de esa nueva disciplina que se difundió por el Ática tras las guerras médicas “gracias a los reclamos de los comerciantes que pleiteaban tanto en Siracusa como en Atenas” (Barthes, 1982: 13).

De esta forma, la capital de Grecia se perfiló como el entorno idóneo para el progreso de la retórica, que fue desarrollada por los atenienses en el Ágora, donde transcurría la vida pública, y en las asambleas, que, compuestas por la totalidad de los ciudadanos libres, acogían el debate sobre el porvenir de la patria. La persuasión (*peitho*) que brotaba del *logos*, concebido como la expresión verbal de la racionalidad humana, emergió como un factor civilizador capaz de emancipar al hombre del estado salvaje en el que impera el caos en detrimento de la razón, y por extensión, de la palabra bien usada (Barthes, 1982: 12).

Es esta condición de garante del debate público y cívico una de las cualidades por las que se propugna el sincretismo entre la retórica y el periodismo, “un modo de transmitir y amplificar las conversaciones de la gente” (Kovach y Rosenstiel, 2003: 25), que estimula la discusión crítica y racional entre ciudadanos y gobierno en la esfera pública y promueve la búsqueda de la verdad (Copeland, 2006: 101).

Pero esa búsqueda de la verdad que a priori persigue el libre periodismo no la anhelaba el grupo de filósofos que, según maestros como Platón, malograron la

retórica: los sofistas, un conjunto de hombres inquietos, entre los que destacaron Gorgias, Lisias o Antifonte, que se ganaban la vida preparando a sus alumnos para la vida activa de la polis, enseñando la excelencia o *areté* necesarias para el dominio del lenguaje, que permitía argumentar, persuadir y mostrar las dos caras de toda cuestión. Promovían un arte al servicio de los intereses de quien habla, no de la verdad, lo que les granjeó el rechazo del padre del idealismo, quien en su obra *Gorgias*, el mayor tratado antirretórico de la época, censuró sus prácticas, tachándolas de mero truco para halagar y seducir a un auditorio ignorante, y planteó en otro de sus diálogos, *Fedro*, el verdadero camino que debía tomar la retórica.

Frente a la logografía, “cuyo objeto es la verosimilitud, la ilusión”, Platón, en consonancia con su pensamiento de que la *episteme* (el conocimiento) debe prevalecer sobre la *doxa* (la opinión), aboga por la psicagogía -formación de las almas por medio de la palabra- (Barthes, 1982: 14), cuya ambición es la verdad. Así, la retórica falsa es aquella que hace ostentación de una apariencia de verdad, que no pretende aprehender lo que es realmente justo (Platón, *Phdr.* 260 e); mientras que la verdadera hace referencia al tipo de arte que dirige las almas mediante la palabra (Platón, *Phdr.* 261 b), digno del filósofo y capaz de convencer a los mismos dioses (Platón, *Phdr.* 273 e).

A diferencia de su mentor, Aristóteles –aclara Barthes- incluía lo verosímil, entendido como “lo que el público cree posible”, en su corpus retórico. De la misma forma que proponía una política basada en el término medio, “favorable a una democracia equilibrada”, propugnaba una retórica “del buen sentido, voluntariamente sometida a la psicología del público” (1970: 18). En el concepto aristotélico, además, la retórica se concibe como un arte que no se limita a ningún género particular (Arist. *Rh.* 1355b) o asunto concreto, sino de aplicación universal, como la dialéctica, de la que es homóloga.

Sin embargo, lo que caracteriza *La Retórica* de Aristóteles es la prolija taxonomía de recursos lingüísticos supeditados a los intereses de la seducción que incorpora, ya que la función de la retórica, según el filósofo, no es estrictamente persuadir, sino encontrar los medios de persuasión para cualquier argumento (Mortara Garavelli: 1991: 25). A lo largo de los tres libros que componen su tratado, el estagirita enumera las cualidades inherentes a cualquier discurso retórico de nivel: la

claridad, la pureza y la adecuación, cuya utilidad tiende puentes con otro tipo de textos, incluido el periodístico.

Elvira Teruel Planas (1997) reconoce la relevancia de estas virtudes de la expresión -que Cicerón llamaría *virtutes elocutionis*- en el periodismo recalando que la primera, basada según el autor griego en una expresión alejada de lo vulgar y enemiga del abuso de conjunciones y de errores en la puntuación, exige precisión y concierne tanto a la redacción cuanto a la enunciación. Respecto a la segunda, subraya su relación con la corrección, pero también con la genuidad, con la utilización de términos y expresiones propias o genuinas de la lengua que se emplea. Desde una perspectiva socio-lingüística, la adecuación es vital para deshacer la complejidad de criterios que convergen en el momento de decidir el uso de una palabra o de un determinado estilo en los textos periodísticos. También resulta imprescindible para encontrar el punto de acondicionamiento del discurso con el contexto y con la situación comunicativa, es decir, “la conveniencia del texto con los factores externos e internos de su producción” (Mortara Garavelli, 1991: 129).

1.1.1. Partes Artis

No obstante, la conexión más acusada entre retórica y periodismo es la que se establece en torno a la organización que la segunda disciplina ha heredado de la primera (Albaladejo, 2004: 25). Del discurso retórico, el periodístico adopta dos momentos de los cinco -*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*- que lo integran: El primero -la *inventio* en latín, *euresis* en griego-, que corresponde a la primera fase preparatoria del discurso (Beristáin, 1995: 266), de los argumentos adecuados para hacer plausible una tesis (Garavelli, 1991: 67), es un encaminarse (*vía argumentorum*) del que “parten dos grandes líneas, una lógica y otra psicológica: convencer y emocionar” (Barthes, 1970: 44-45).

La segunda etapa -la *dispositio* en latín, *taxis* en griego-, que se refiere tanto a las res -ideas- como a las verba -exteriorización de ese imaginario por medio del lenguaje (Lausberg, 2003: 9)-, organiza lo hallado en la *inventio* para afianzar el orden más apropiado del discurso en aras de la efectividad de la *pheitó*. Definida por Barthes como “el arreglo de las grandes partes del discurso”, alberga la fase que, como se

defiende en el presente trabajo, “más intenta influir en la disposición del auditorio y, quizás, donde el autor –escritor, orador- hace más presente su ethos” (Gobantes, 2014: 45), su carácter: el exordio, el comienzo del discurso en el que concurren la *captatio benevolentiae* o intento de seducción del emisor, “al que inmediatamente se trata de captar con una prueba de complicidad [...], y la *partitio*, que anuncia las decisiones que se harán, el plan que se va a seguir” (Barthes, 1970: 68).

Su preceptiva contiene numerosas medidas que pueden adoptarse para atraer la atención del auditorio. “No será inútil comenzar con algo inesperado o gracioso que surja de la situación [...] o con algo preparado de antemano que incluya un cuento, una fábula, un chiste: si la gravedad del tema no permite bromas, no está mal empezar directamente con algo triste, novedoso o terrible”, señala Cicerón (*Inven*, I, 17, 25), que dejó su impronta en la categoría del exordio a través del original empleo del apóstrofe en su alegato¹ de las *Catilinarias*, con el que golpeaba directamente al objeto de su acusación.

1.2. La retórica moderna

Con el comienzo de la era moderna, la retórica padeció un progresivo desprestigio, consecuencia de las connotaciones peyorativas que fue adquiriendo a raíz del auge de la ciencia y del racionalismo. El siglo XVII no solo fomentó la fractura de los principios geocéntricos medievales, sino también de los retóricos. El aristotelismo y el tomismo tan en boga hasta entonces se convirtieron en un mero museo de viejos y cuestionados saberes. Los intelectuales barrocos tuvieron que reaccionar ante la crisis ideológica que mermó el orgullo intelectual antiguo, ocasionada por la revolución científica emprendida por Copérnico, Galileo o Kepler, que refutó la astronomía pretérita, defensora de que todos los movimientos celestes eran circulares, y puso en tela de juicio la metodología escolástica, tan apreciada en las universidades. En esta coyuntura, la filosofía moderna pretendía extrapolar la seguridad matemática que presentaba la ciencia a su propio conocimiento, para abandonar el terreno de la controversia. En consonancia con esta voluntad,

¹ “*Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?*”, con esta frase Cicerón, como cónsul, inició el primer discurso de los cuatro que pronunció al Senado contra Catilina, quien había encabezado un golpe de estado en el año 63 a.c.

encumbró la evidencia y marginó cualquier razonamiento ajeno a las reglas de la lógica formal, es decir, “al estudio de los procedimientos de prueba empleados en las ciencias matemáticas” (Perelman, 2015: 32), como la retórica.

Su principal valedor, Descartes, “sólo quiso considerar racionales las demostraciones que, partiendo de ideas claras y distintas, propagaban con ayuda de pruebas apodícticas la evidencia de los axiomas a todos los teoremas” (Perelman, 2015: 31). La gran evidencia que descubrió: el Yo como pensamiento que existe. Haciendo uso de una duda universal², metódica y socrática³, Descartes cuestiona todo con la pretensión de hallar una certeza que resista a toda duda, es decir, un resto indubitable. Y lo encuentra: la concomitancia de la propia reflexión y de la propia existencia⁴, el famoso “cogito, ergo sum” (Descartes, 2011 [1637]: 122).

El pensamiento cartesiano estableció una insalvable dicotomía entre la ciencia y el resto de disciplinas, entre las que se encontraba la retórica, que fue vilipendiada tanto por sus fines como por sus medios: “Mientras la ciencia se basa en lo evidente, en premisas verdaderas y necesarias, en pruebas irrefutables y racionales, la filosofía y la retórica replantean siempre los problemas desde el comienzo, aportando pruebas solamente probables, razonables, preferibles” (González Bedoya, 2015: 7). Desprovista de toda su credibilidad, Locke la rebajó a la categoría de lenguaje vacío: todas las aplicaciones artificiosas y figuradas de las palabras que ha inventado el arte retórico, exceptuando el orden y la claridad, “no sirven sino para insinuar ideas equivocadas, mover las pasiones y para reducir así el juicio, de manera que en verdad no es sino superchería” (Locke, 1982:504).

Sin embargo, la desconfianza hacia los supuestos de raigambre cartesiano comenzó a crecer. Blaise Pascal compartió con Descartes la concepción del espíritu matemático-geométrico como máxima expresión de la racionalidad humana, pero reconoció ciertos límites en el poder racional a través de una frase tan pronunciada en debates filosóficos como amorosos: “El corazón tiene razones que la razón desconoce” (Pascal, 1995 [1897]: 134). A lo largo de esta línea trazada por Pascal,

² Todo es dudable

³ A diferencia de la duda escéptica, Descartes emplea como Sócrates la duda como instrumento constructivo con el que alcanzar la verdad.

⁴ Descartes asume que puede dudar de todo, pero no del hecho de dudar y para dudar es necesario pensar y, por lo tanto, existir.

caminaron Kant en su *Crítica a la razón pura* y la antítesis bergsoniana entre la intuición y la razón” (Perelman, 2015: 33).

No obstante, el mayor golpe a la lógica formal llegó del puño de Schopenhauer. Irracionalista convencido y precursor del vitalismo, el filósofo alemán elevó la intuición por encima de la racionalidad, a la negó la competencia de revelar la realidad del corazón. “Para este, las leyes o verdades demostradas son convenciones; teorías científicas (de Ptolomeo, Newton...) demostradas racionalmente han resultado errores crasos”. Schopenhauer, además, vislumbró “la no separabilidad entre la retórica-argumentación y la retórica-ornamentación” (González Bedoya, 2015: 11) que más tarde fue estudiada por Perelman, quien retomó estos precedentes filosóficos en su intento por recuperar y reivindicar la calidad de la retórica.

En la insistencia con que se proclama el alcance reducido de la lógica formal y el surgimiento de lógicas no formales” (González Bedoya, 2015: 11), concentró Perelman su atención, rescatando la dualidad aristotélica entre lógica como ciencia de la demostración y retórica como disciplina de la argumentación. A esta última Aristóteles la concibió como un arte no de lo verdad, sino de la verosimilitud, definida como “lo que ocurre habitualmente, no en absoluto, como algunos lo definen, sino que se refiere a cosas que cabe que sean de otro modo y que tienen respecto a aquello por referencia a lo cual es verosímil la misma relación que la de lo particular con lo universal” (Aris. *Rh*, 1357b).

A diferencia de Descartes, que desecha lo probable, lo plausible y lo verosímil porque no constituyen un saber geométrico, Perelman, como Aristóteles, rechaza la “idea de evidencia como campo exclusivo de la razón fuera de la cual todo es irracional. La teoría de la argumentación es inviable si toda prueba es, como quería Leibniz, una reducción a la evidencia” (González Bedoya, 2015: 25), puesto que la adhesión de los espíritus que persigue la materia oratoria no se supedita a la verdad, probabilidad y evidencia de la tesis. No obstante, el autor sostiene que cabe la aplicación de la racionalidad al mundo de los valores, de las normas de la acción, mediante el uso de la razón práctica con sus categorías de lo verosímil y su método argumentativo, racional, lo que sacude los cimientos del irracionalismo y del dogmatismo racionalista.

El periodismo, al contrario que la retórica, no se debe a la verosimilitud; se debe a la veracidad, pero, como el arte de la persuasión, tampoco alcanzará nunca la verdad: el periodista que pretenda encontrarla “se descubrirá como un ingenuo o un impostor. La verdad no es asible. Existe, pero es inhumana, incomprensible. El periodismo permite la intromisión en múltiples vidas y situaciones, pero no arroja sabiduría por sí mismo; detrás de su ejercicio no se esconde ninguna luz. El periodista registra los hechos, los reconstruye, nada más, nada menos. Su máxima aspiración es contar algo por primera vez” (Chiappe, 2010:11).

Para concretar ese objetivo, completa un proceso subjetivo de interpretación que inevitablemente conlleva la injerencia de su yo. Más allá de debates metafísicos, discusiones kantianas sobre la existencia o no de lo real, el cuarto poder analiza, deduce, traduce. En ese transcurso, su retrato del exterior se define a través de brochazos de toda índole: creencias, experiencia, prejuicios, cultura, valores... que demandan una selección entre un enfoque u otro, entre una palabra u otra. “La historia se manipula sin necesidad de editoriales ni adjetivos, a partir de la elección del personaje y el punto de vista de la narración. La decisión de elegir una alternativa y no otra influye en la historia, que se somete a la subjetividad del autor; sea consciente o no” (Chiappe, 2010: 14). Además, el punto de vista del narrador se establece como “el arma más eficaz de manipulación de la información [...] Es un ejercicio de opinión metanarrativo” (Chiappe, 2010: 271).

De acuerdo con este axioma, la objetividad, según Desantes, recibirá una nueva categoría semántica: “Viene a ser el esfuerzo del sujeto por conseguir que su conocimiento sea objetivo, es decir, como adecuado al objeto (1976: 41).

El periodismo moderno colige que el objetivismo heredero de la actitud científica del positivismo, entendido como la distinción inequívoca entre hechos y valores, como la no-intromisión del sujeto en el acto de conocimiento, (Muñoz Torres, 1995: 143) es una quimera, porque “los acontecimientos en sí, existen, por supuesto, objetivamente, independientemente de la actitud que ante ellos asuma el periodista”, sin embargo, en la elaboración periodística, “el profesional plasma toda una jerarquía de valores. De todo esto se desprende que la idea de que hay una actividad informativa ideal que no hace más que registrar hechos imparcialmente es insostenible” (Galdón, 1994:73-74).

En su lugar, se propone la objetividad como método, es decir, el respeto a una verificación procedimental, sustentada sobre una serie de actitudes y prácticas profesionales orientadas a garantizar la calidad de los textos, que conmina fiabilidad. “Lo que se pretende expresar con este término es que el entendimiento, cuando su acto goza de la propiedad de la verdad, adquiere la misma forma que la cosa entendida tiene ya en sí propia” (Llano, 2003: 27-28).

Como resume Tomás Eloy Martínez, “la llama sagrada del periodismo” no es la verdad -imposible de asir-, sino “la duda, la verificación de los datos, la interrogación constante” (Martínez, 2006: 38). Y ese fuego solo se atiza a través de la actividad intelectual y moral que intrínsecamente implica el periodismo, “un saber prudencial que consiste en la comunicación adecuada” de “las realidades humanas actuales” al servicio de la sociedad (Galdón, 2006:46).

Del uso que el periodista haga de las palabras depende su prestación al entramado social, puesto que “el lenguaje crea” por virtud de la nominación, de la calificación adjetival, de la predicación, del recuerdo elegido... y se instituye “como el generador y el mensajero del mañana (y desde el mañana)” (Steiner, 1991: 74-75). Su naturaleza logomítica confiere sentido al mundo a través de los constituyentes lingüísticos que lo integran y que, según Nietzsche, desempeñan la función que, en términos retóricos, realizan los “tropos”, ya que “no conocemos las cosas en sí y para sí; sino solo sus imágenes” (Nietzsche, 2000: 172).

Así, el lenguaje, en una misión similar a la que cumple la metáfora, traduce en construcciones lingüísticas las realidades sensibles que aprehenden los sujetos, lo que, debido al cariz metafórico-simbólico de las palabras, tiene como corolario la ausencia de una realidad objetiva independiente de los hombres, en beneficio de incontables experiencias “que adquieren sentido para uno y son comunicables para los demás en la medida en que son verbalizadas” (Chillón, 1999: 28-29). Del poder de los términos depende nuestra visión cósmica, y su fuerza, su autoridad, existe desde el primer día de la creación: “Dijo Dios <<Sea la luz>>; y hubo luz” (Génesis 1: 3).

2. PERIODISMO Y LITERATURA

La retórica tiende un puente entre el periodismo y la literatura porque “los procedimientos para llamar la atención que pone en práctica el discurso retórico con una finalidad persuasiva” pueden ser los mismos “que articulan la literatura” y el periodismo, “el campo discursivo donde se vive el combate retórico en la actualidad” (Garrido Gallardo, 2004: 164). Ambas disciplinas buscan que el receptor invierta tiempo en su ejercicio, por lo que será fundamental el factor hedonista: “Aun cuando la labor del periodista es informar, el lector lee por placer” con la pretensión de “salir de su cotidianidad” (Chiappe, 2010: 80).

Las fronteras que las separan son difusas; según algunos autores ni siquiera existen: “Para mí siempre fueron el mismo oficio. El periodista es un escritor. Trabaja con palabras. Busca comunicar una cosa y lo hace con voluntad de estilo (Rivas, 1998: 19). Esta fusión entre las dos materias se produce porque los artículos periodísticos “recurren a los recursos de la literatura de pasatiempo”; por otra parte, “las colaboraciones literarias se someten de una manera rigurosamente realista a lo existente (Habermas, 1986: 197-198), tal y como descubrió Gabriel García Márquez: “La mejor fórmula literaria es siempre la verdad” (en García de León, 2000: 343). Sin embargo, también convergen aquellos autores como Arcadi Espada que desdeñan su vinculación: “El hecho de que periodistas y poetas muestren con palabras el resultado de su trabajo no es una dificultad. También trabajan con palabras los abogados y los historiadores y nadie los llama literatos”. (en Cruz Soane, 2003: 11).

2.1. Diferencias

González Ruiz sostiene que toda “buena narración” escrita de forma “correcta, clara” y concisa que emplee “las palabras propias” y transmita “exactamente lo que se quiere decir” es periodística y literaria, aunque –añade– en esta consideración existen algunas “limitaciones” (1953: 130).

La principal es la que atañe al distinto compromiso con la realidad que mantienen. “El periodismo goza de credibilidad cuando se ampara en los hechos”, que no deben ser “transformados en opiniones” (Chiappe, 2010: 161-162). Así, mientras el cuarto

poder se ciñe a un universo concreto y verificable, la literatura puede remitir a uno imaginario.

Malcolm explica la distinción entre las dos formas de registro de nuestra relación con el entorno por medio de una analogía jurídica sobre la posesión de una casa: “El autor de ficción puede hacer con ella lo que quiera, ha adquirido su plena propiedad; el periodista, en cambio, es solo un inquilino que “debe atenerse a las condiciones del contrato de arrendamiento, que estipula que debe dejar la casa –cuyo nombre es la Realidad-tal como la encontré” (2004: 221). Sin embargo, el literato firma otro tipo de acuerdo con el lector, “basado en la voluntaria suspensión de la no-creencia y la aceptación del juego de la ficción de acuerdo con las pautas pragmáticas socioculturales” (Valles, 2002: 371). Se trata de un pacto literario que constriñe la aceptación por parte del lector de que, cuando lee un texto ficticio, ha de someterse a otras reglas distintas a las del mundo cotidiano.

No obstante, que se exima a la literatura de sujetarse a lo real no le niega su aptitud heurística para explicar el mundo, dado que “el arte enseña a mirar”: “En los libros uno busca lo que está en ellos y también lo que está más allá, una iluminación acerca de sí mismo, una forma verdadera y pura de conocimiento” (Muñoz Molina, 2004: 205). De hecho, puesto que “el lector se implica más en la obra literaria cuando su realidad coincide con la del escritor” (García de León, 2000: 336), la literatura deberá subordinarse al concepto de verosimilitud: “No se trata de andar buscando la originalidad en lo extraordinario, sino de imaginar otras posibilidades para lo común” (Giardinelli, 2003: 43).

Al respecto de este asunto, Albert Chillón diferencia entre enunciación facticia y ficticia. Por un lado, la facticia, “caracterizada por su veracidad y su alta verificabilidad”, “exige un *pacto de veridicción* entre los interlocutores” y respeto de las máximas “calidad, cantidad, pertinencia y manera- que integran el célebre principio de cooperación enunciado por H.P Grice-”, al mismo tiempo que asume que en todo acto de dicción se da “esa inevitable cuota de ficción”. Por el otro, la ficticia entraña “*vocación fabuladora* y un pacto de suspensión de la incredulidad entre los interlocutores” (Chillón, 1999: 38-39). En la primera, por tanto, se inscribiría el periodismo; en la segunda, la literatura. Para establecer esta división, el autor bebe de las fuentes nietzscheanas, pues, como el padre del nihilismo, admite que todo

enunciado supone cierto grado de ficción en la medida en que las estructuras lingüísticas expresan de modo figurativo lo que aprehendemos del exterior.

Debido al distinto respeto hacia los hechos que deben ambas materias, el periodismo ha de subordinarse a la claridad y la comprensibilidad, propósitos esenciales de su labor. “Frente al efecto poético del mensaje literario, entendido por Umberto Eco como la capacidad que tiene el texto de generar lecturas siempre distintas”, el periodismo “debería codificarse como texto de una sola lectura, sin ambigüedades, con el objetivo de alcanzar la mayor cota de no intencionalidad posible” (Aguilera, 1992: 25). De este modo, en el trabajo periodístico la prioridad es informar, mientras que en la literaria pueden primar criterios estéticos.

Por otro lado, que su meta sea referencial y pragmática tiene como corolario la profusión de contenidos de actualidad y de utilidad pública por encima de cualquier otro tipo de temática. “La literatura es un lenguaje liberado de su responsabilidad suprema de información”, cuya “razón de ser ontológica se encuentra fuera de su utilidad inmediata y de su verificabilidad” (Steiner, 1971: 158-159). Al contrario que el escritor, el periodista, que carece de la libertad artística y la independencia ideológica del primero, debe satisfacer unas necesidades prácticas urgentes, limitadas por unas coordenadas espacio-temporales y cuyo destinatario es un lector más o menos fiel y poco variable, en contraposición al receptor universal al que se dirige el literato, quien no ha de supeditar sus intereses a los del trabajo en equipo, como sí debe hacer el profesional de la comunicación. (Lázaro Carreter, en Parrat 2003: 71)

2.2. Similitudes

El terreno común entre ambas materias se explica por el nacimiento simultáneo de la novela realista y del periodismo, cuyo mundo “en los orígenes y en las épocas de su primer desarrollo fue el mundo de la literatura” (Acosta, 1973: 51). Las obras de autores como Dickens, Hugo y Balzac llegaban a las manos del lector a través de los folletines que publicaba la prensa popular, en la primera asociación entre periodismo y literatura. Esta distribución masiva de la cultura propició la

democratización de la literatura, a la que ya podían acceder todas las capas alfabetizadas de la sociedad (Chillón, 1999: 93).

Aunque el paradigma realista recorre la historia de la literatura desde sus albores, alcanza su apogeo “con el desarrollo de la novela moderna, en los siglos XVII, XVIII y, sobre todo, en el XIX, cuando toda una generación de narradores europeos –franceses, ingleses y rusos, sobre todo-” es bautizada “por oposición al Romanticismo de la generación inmediatamente precedente, como realista por antonomasia (Chillón, 1999: 89).

Su alcance no fue coyuntural, sino que dejó impronta en el arte venidero. “La sombra de la novela realista se proyecta hoy sobre áreas enteras de la comunicación” (Chillón, 1999: 81) por su carácter heterogéneo, henchido de rasgos de todos los géneros –crónica, epopeya, narración de viajes, diario íntimo, etc.-, así como por su idiosincrasia epistemológica, que la dota para “expresar lingüísticamente la calidad de la experiencia humana” (Chillón, 1999: 88) y la diversidad social que la singulariza. A partir de Dostoievski (Bajtín, 1988: 13), la novela anexionó a su textura lingüística el polifonismo, el dialogismo y el pluralismo sociales, es decir, las voces y los registros propios de los estratos que componen la comunidad (Bajtín, 1989: 81).

Su éxito comercial fue abrumador, y de su espíritu rupturista se derivaron numerosos recursos expresivos y estilísticos que terminaron empapando el periodismo de los siglos XX y XXI.

2.2.1. Técnicas

Entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, en Europa y en Estados Unidos, el sincretismo entre la prosa literaria y la periodística conoció su máxima expresión a raíz de la configuración de la sociedad de comunicación de masas y de la evolución de la novela realista hacia el naturalismo, “movimiento doblemente influenciado por el positivismo y por el historicismo reinante en las ciencias sociales” (Chillón, 1999: 144). Unido a ello, la influencia de la Escuela de Chicago fomentó la relevancia de los estudios cualitativos, que comprendían “los documentos personales, el trabajo de campo intensivo, las fuentes documentales, el

mapeo social y el análisis ecológico” (Cortese, en Piovani 2011: 238) y enfatizaban el retrato de las vivencias de los individuos en su respectivo medio social que también dibujaría la praxis periodística venidera.

Desde esta perspectiva, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, brotó una corriente que albergaba el prurito estético de “hacer posible un periodismo que... se leyera igual que una novela”, y que terminaría sustituyéndola “como máximo exponente literario” (Wolfe, 2012: 18). Estos profesionales observaron que “igual que el escritor”, el redactor de actualidad “señala una minúscula parte del universo que pasaría desapercibida si, al mismo tiempo que convence al lector para que se detenga a mirar, no tejiera una tela de araña donde atraparlo” (Chiappe, 2010: 247).

Para cumplir con esa empresa, los miembros de este nuevo movimiento, que en la década de 1960 sería acuñado como Nuevo Periodismo (Wolfe, 2012: 38), se nutrieron de todas las técnicas que aportó la novela realista y de todas las manifestaciones anteriores de las que esta narración se había impregnado.

Así, del dietario, el relato de viajes, la prosa de costumbres, el memorialismo, la biografía o la literatura epistolar, imitaron su índole testimonial y, sobre todo, documental. De los relatos policíacos tomaron la compatibilidad “de la progresión dramática y la creación de atmósferas y ambientes” para el “registro meticuloso y exacto de los detalles propio del reportaje de sucesos (Chillón, 1999: 112). Recuperaron la toma de “anécdotas, conductas, tics y modas” que recogía el costumbrismo del siglo XIX con Mariano José de Larra como máximo exponente (Chillón, 1999: 127) y asimilaron, Tom Wolfe sobre todo, el humorismo que cosechó la tradición satírica de la mano de Rabelais, Quevedo y Sterne (Chillón, 1999: 270).

En lo relativo a la novela realista, la ambición cognoscitiva que poseían estos escritores, “que querían conocer, desentrañar con atención casi científica la realidad de su época” (Chillón, 1999: 127) en virtud del concepto stendhaliano de la novela como espejo, suscitó que el Nuevo Periodismo se inclinara por los derroteros que esta tomó con la intención de lograr un fin análogo.

En ese proceso, los autores de esta corriente reformadora cultivaron cualquier punto de vista en el que encuadrar sus historias, lo que les sirvió para desarmar al lector, para convencerlo de sentarse “en nuestra mesa a escuchar” (Chiappe, 2010:

28). “A la sombra alargada de Dickens, Thackeray y Stendhal”, algunas plumas de entonces, como Tom Wolfe en su pieza *The Right Stuff*, reprodujeron el punto de vista “omnisciente editorial”, en el que el narrador, como un dios, “lo sabe todo sobre los hechos que narra, conoce los pensamientos y los sentimientos de los personajes, posee el don de la ubicuidad y, además, puede interrumpir el relato a su antojo para valorar” los acontecimientos. Difiere del “omnisciente neutral”, empleado en *A sangre fría* por Truman Capote, en que las valoraciones y las interpretaciones que el editorial filtra se intercalan libres de ataduras, en detrimento de la contención que, armoniosamente, sujeta los textos del neutral. Por su naturaleza tan literaria, se discute el uso de la omnipresencia absoluta del narrador en la práctica periodística, ya que, “aunque una parte de la información conseguida por el reportero sea verídica –esto es: documentable-, aquella relativa a la mente de los personajes solo puede ser conjetural” (Chillón, 1999: 268-271), frente a la voz del literato que inventa su mundo y, en él, a los protagonistas y sus sentimientos.

Para mitigar los perjuicios de esa dificultad, los nuevos periodistas se esforzaron por acentuar la concentración en la técnica documental: “Fomentaron la costumbre de pasarse días enteros con la gente sobre la que estaban escribiendo, semanas en algunos casos” con el objetivo de encontrarse “ahí cuando tenían lugar escenas dramáticas, para captar el diálogo, los gestos, las expresiones faciales, los detalles del ambiente...” (Wolfe, 2012: 35). No obstante, debido a las limitaciones de este procedimiento, en el que el narrador se introduce en la mente de sus personajes, Chiappe introdujo la figura del narrador equisiente, aquel que simula el tono y los poderes del omnisciente pero renuncia a su competencia para transcribir el discurso psíquico (2010: 51).

En el relato de otros sucesos, recurrieron al narrador protagonista, que confiere al texto “una vivacidad” sin parangón “y a la vez crea la sensación de autenticidad”, aunque compaginaron su uso con otros puntos de vista para “ampliar la gama de perspectivas” (Chillón, 1999: 276). También desarrollaron el método del narrador-testigo, pero desde una perspectiva revolucionaria que Wolfe bautizó como *third point of view* (punto de vista en tercera persona), que consistía en transmitir el mensaje a través de las palabras de “varios personajes implicados en la historia” (Chillón, 1999: 281).

Además, como los escritores realistas, estos periodistas tejieron con sumo detalle la caracterización fisonómica, psíquica y biográfica de unos personajes que, en su mayoría, se correspondían con la figura del antihéroe, un individuo corriente, sin atributos especiales. En su reconstrucción, sustituyeron la descripción inmóvil, congelada, propia de la literatura clásica, por el retrato en movimiento, que permite su progresiva presentación (Chiappe, 2010: 16-17). Para completar este cuadro, escenificaron con precisión de relojero el universo diegético habitado por sus personajes, siguiendo la estela de Stendhal o Maupassant, para brindar a los textos una capacidad de evocación inaudita. (Chillón, 1999: 206).

Aunque, quizá, su mayor renovación fue el empleo del diálogo para mostrar “un retazo de vida plástico y elocuente que restituye las voces y su resonancia” (Chillón, 1999: 246). Influidos por la cosecha de “narradores behavioristas que va de Ring Lardner a Dashiell Hammet, pasando por Hemingway y Faulker”, (Chillón, 1999: 246) aprovecharon esta técnica, cimentada sobre una suma de reacciones, para registrar la personalidad de sus locutores y gestionar la tensión “causada ya sea por el enfrentamiento entre los personajes o por factores externos que influyen en la conversación” (Chiappe, 2010: 97). De forma sutil y medida introdujeron los coloquios de los sujetos a través de una construcción mosaica compuesta por distintas escenas, a modo de estructura cinematográfica, en la que confluían descripciones, acciones y charlas.

En definitiva, los integrantes del *New Journalism* sentaron precedente con la regeneración literaria de su actividad; hoy no resulta excepcional encontrar muchas de estas fórmulas en profesionales como Manuel Jabois, Rosa Montero o John Carlin.

2.2.2. Figuras retóricas (*tropos*)

Los *tropos* constituyen otro de los puntos de encuentro entre el lenguaje referencial y el figurado, aunque, en realidad, su uso no se limita al ejercicio intelectual escrito, sino que bajo su aura también se refugia nuestra habla cotidiana (Lakoff y Johnson, 1995:39) Por su etimología, que proviene del latín *tropus* (dirección), se intuye su significado, que alude “al cambio de dirección de una expresión que se desvía de su contenido original para albergar otro” (Garavelli, 1988: 163). De los trece tropos – metáfora, sinécdoque, metonimia, antonomasia, onomatopeya, catacresis,

metalepsis, epíteto, alegoría, ironía, perífrasis, hipérbaton, hipérbole- que Quintiliano enumera en su *Institución de la Oratoria* los más frecuentes en periodismo parecen ser:

a) Metáfora:

Definida por Aristóteles como “el traslado de un nombre de una cosa al de otra, o del género a especie o de la especie al género o de la especie a otra especie, o según la analogía” (1987: 80), la considerada como la más importante figura del discurso exige ante todo una relación de semejanza (Escandell, 2014: 194), pese a que los futuristas persiguieran, con su utilización, justo lo contrario: la alogicidad y la insignificancia (Ambrogio, 1975: 66).

Además, el estagirita concede a esta figura un lugar central: la facultad de proporcionar claridad, complacencia y elegancia al enunciado (Garavelli, 1988: 31). Entre sus valores, se encuentran la función estética, pues constituye un adorno extraordinario, y la persuasiva, por su competencia para aletargar la atención de la consciencia (Charaudeau y Maingueneau, 2005: 386-387). En suma, su explicación analógica de un dominio nuevo o poco definido mediante otro conocido supone “una revolución epistemológica, una reestructuración del mundo” (Garrido, 2004: 164). Según el enfoque jakobsiano, se inscribe en la categoría de figuras por sustitución, pero Fontanier la adscribe al estrato de las de significado (Garavelli, 1988: 165). A diferencia del símil⁵, la comparación no se manifiesta explícitamente, por lo que cobra mayor intensidad.

b) Metonimia

Designa globalmente las operaciones retóricas que conciernen a la combinatoria de los “términos en el interior de los enunciados (Charaudeau y Maingueneau, 2005: 388), es decir, nombra un elemento con el nombre de otro por sus significados contiguos. Normalmente se establece en torno a correspondencias de causa/ efecto, producto/ lugar de procedencia o, en el caso de que se dé una metalepsis, toma el antecedente por el consiguiente⁶.

⁵ “Y era el amor, como una roja llama (A. Machado)

⁶ “Acuérdate de lo que me ofreciste”

Lo que la distingue de la metáfora es que mientras el mecanismo de la metonimia “se explicaba por un deslizamiento de la referencia, el de la metáfora se explica a nivel de la comunicación lógica por la supresión” (Le Guern, 1985: 18). Concebida por Jakobson como figura de contigüidad, Fontanier la clasifica como un tropo de correspondencia (Garavelli, 1988: 165).

c) Sinécdoque

Consiste en mencionar un componente con el nombre de otro con el que mantiene una relación de inclusión: la parte por el todo, el todo por la parte, el género por la especie, el continente por el contenido, el singular por el plural... (De Igartiburu, 1980: 239-240). Suele ser habitual su participación en el léxico deportivo, que alberga expresiones como “esférico”, en la que la forma define al objeto –la pelota-, y en el habla coloquial, aunque su despliegue denotativo la hace perfecta para el lenguaje poético. Como la metonimia, es catalogada por Jakobson como una figura de contigüidad, sin embargo, Fontanier la registra como un tropo por conexión.

d) Ironía

Quintiliano la entiende como un recurso con el que “se muestran cosas contrarias” (VIII, 6, 45), es decir, con el que se subvierte el significado de lo que se enuncia. Su gran estandarte fue Larra, quien, con sentencias como “¡Maldito Gutenberg! ¿Qué genio maléfico te inspiró tu diabólica invención?” (Larra, 2009: 180), añadió al artículo de opinión un tono socarrón y mordaz, imitado posteriormente por periodistas de la talla de Pérez Reverte o Francisco Umbral. El humor con el que salpica sus expresiones y la potencia de sus componentes interaccionales y paraverbales (Charaudeau y Maingueneau, 2005: 340) explican su éxito.

e) Hipérbole

Opuesta a la litote, la hipérbole ensalza la exageración, por la cual se aumenta o disminuye aquello de lo que se habla (De Igartiburu, 1980: 239-240). Aunque es habitual su injerencia en la narración publicitaria y en la política (Charaudeau y Maingueneau, 2005: 300), incluso en las conversaciones cotidianas, se aconseja, por su excesiva fuerza evocativa, no abusar de su presencia en el discurso periodístico, que no suele acoger el atrevimiento y la intensidad que enriquecen el lenguaje poético: “No corta el mar sino vuela/un velero bergantín” (J. De Espronceda).

f) Otras figuras

A pesar de que Quintiliano no las incorpora en su repertorio, concurren otros recursos expresivos que también trufan los enunciados periodísticos. Entre estas destacan: la anáfora, que consiste en la repetición de una o más palabras al principio en períodos sucesivos; la antítesis, “que pone en contraste dos términos opuestos sobre un mismo eje semántico y ordenados en construcciones paralelas” (Charaudeau y Maingueneau, 2005: 39); la paradoja, “una figura de pensamiento que aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables” (Beristain 1995: 380) y oxímoron, la “combinación, en una misma estructura sintáctica, de dos palabras o expresiones de significado opuesto que originan un nuevo sentido” (R.A.E, web). Asimismo, también se suelen utilizar el paralelismo, que implica “la ordenación de modo simétrico de los elementos de unidades sintácticas sucesivas”; (R.A.E, web); políptoton, un “tipo de derivación en que se emplean palabras de la misma raíz, pero diferenciadas en los morfemas flexivos”, (R.A.E, web), y polisíndeton, que estriba en la reiteración de “los nexos coordinantes” (Beristain, 1995: 396).

3. REPORTAJE Y ENTRADILLA

3.1. Reportaje

Erigido como un género de altos vuelos, (Vivaldi, 2000: 399) el reportaje “es un texto informativo que incluye elementos noticiosos, declaraciones de diversos personajes, ambiente, color, y que, fundamentalmente, tiene carácter descriptivo (Grijelmo, 2008: 66).

Según Martínez Albertos, este género periodístico se toma una licencia vetada en la noticia: el estilo literario, pues acepta “una libertad expresiva que no tiene cabida en la información”, lo que lo habilita para valerse de un lenguaje más vivo y variado, dispuesto en una estructura del cuerpo del trabajo más compleja y dilatada (Martínez Albertos, 1974: 102). De hecho, desde el punto de vista de la producción literaria, “suele ofrecer al periodista un margen de oportunidades casi comparable al que brindan los cuentos o los relatos breves” (Martínez Albertos, 1974: 102), aunque siempre de acuerdo con el respeto a los hechos que se ha tratado anteriormente, inherente a la práctica periodística. Además, sacia las necesidades informativas que la noticia no cubre. Ante esta posibilidad “el lector quiere ver, sentir, entender las cosas como si hubiera estado en el lugar del suceso, comprender la articulación de una serie de hechos y las circunstancias en las que se ha producido” (Diezhandino, 1994: 86), puesto que “la esencia del reportaje es esta: uno se tiene que acercar a algo poco conocido y acercarlo después al lector” (Gomis, 2008: 158).

En cuanto a su metodología, en ningún momento se ha establecido un “canon abstracto”, un conjunto de normas que aseguren su perfección, aunque sí se ha implantado una estructura estándar (Martínez Albertos, 1974: 104), compuesta por el cuerpo y por el *lead*.

3.2. El *lead* o la entrada

Se delimita como “la puerta de acceso al texto, donde se engancha al lector y se le da un indicio del contenido del reportaje” (Lombart, en Cantavella y Serrano, 2012: 365). Su terminología tampoco es unitaria: Martínez Albertos en *Redacción periodista* traduce el anglicismo *lead* por “entrada”, ya que la palabra

“encabezamiento” alude más al término *headline*, que engloba los títulos, los sumarios... (1974). Por su parte, *El Manual de estilo del País* y Grijelmo en *El estilo del periodista* emplean el vocablo “entradilla”, y el *Manual de estilo del diario El Mundo* menciona indistintamente “entrada” y su diminutivo.

Tampoco parece que haya un consenso generalizado respecto a su taxonomía. Según Carl Warren, los *leads* más destacados del reportaje son: el de sumario, que se concentra en responder a las cinco uves dobles; de golpe, cuyo gancho es una ironía, un epigrama; el de pintura, que es netamente descriptivo; el de contraste, que parangona elementos; el *lead* de pregunta, cuya propiedad es la sugerencia de un interrogante; el del telón de fondo, con el que se contextualiza geográficamente un hecho o se presenta psicológicamente a un personaje, y, por último, el *lead* de cita, que se amolda a los testimonios de algún protagonista de los sucesos (en Cantavella y Serrano, 2012: 366). Núñez Ladevéze, en cambio, “propuso una división binaria” compuesta por las entradas directas, “que enuncian abiertamente el tema general del reportaje” proporcionando “una mirada menos penetrante”, y las indirectas o por insinuación, “que elevan un detalle, un aspecto concreto” y atesoran mayor facultad de seducción (Gobantes, 2014: 47-48).

Respecto a su singularidad, mientras el arranque que introduce la noticia rige por la norma de la pirámide invertida (Salaverría, 1977: 82), esto es, la distribución decreciente de la información a través de dar respuesta a las cinco uves dobles – who, what, when, where y why-, el del reportaje, salvo que se trate de un *lead* de sumario, comienza “como las aperturas de las historias de ficción y presenta los hechos de un modo más flexible” (Hay, en Parrat, 2003: 34). Además, dado que habitualmente “parte de noticias conocidas días antes, que se desarrollan con una perspectiva diferente”, carece del “enganche que la actualidad más inmediata” aporta por sí misma (Grijelmo, 2008: 68). “Para sustituir tal arma”- el hecho noticioso-, el periodista contará, ante todo “con imaginación y originalidad”, como apunta el *Libro de estilo del País* en su artículo 2.54.

A través del *lead*, el redactor de actualidad aspira a satisfacer una ambición colosal: que el lector continúe la lectura (Casals Carro, 2009: 517). Para ello, debe poner en juego todas sus habilidades, pues “busca sobre todo ganar la atención del lector desde el primer momento del relato” (Martínez Albertos, Barcelona, 1974: 104), por

lo que es necesario “suscitar interés por su contenido, avivar el deseo de información” (Lombart en Cantavella y Serrano, 2012: 365).

Chiappe ilustra el secreto de este cometido por medio de una estampa impregnada de ociosidad y puede que hasta de nocturnidad: “Imagínate en la barra de un bar con un buen amigo. ¿Cómo comenzarías a contarle la historia que has vivido o investigado?”. Con “aquello que le cautivará, mientras beben los dos, que le arrancará una sonrisa, amarga o alegre, que anime ese momento que departen”, porque, al fin y al cabo, tu amigo charla contigo “para pasarlo bien, al mismo tiempo que sabe de ti, de lo que te ha pasado durante el tiempo que no se han visto y de tus reflexiones” (2010: 103-104).

Ese pacto de beneficio recíproco al que, en el comienzo de la charla, llegan los amigos, por el que uno escucha al otro, se extrapola a la relación que se inaugura entre el lector y el autor en el inicio del texto, como subraya Amos Oz (1996: 15), cuya idea contractual se sustenta sobre la hipótesis de la cooperación textual entre autor y receptor formulada por Umberto Eco. A través de esta colaboración bilateral, tanto el autor como el lector aplican “una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro” (Eco, 1987: 79). En este trascurso, el primero planea su estratagema pronosticando la reacción de un lector ideal para conjeturar su interpretación más factible del texto; de manera que el receptor colabora a desentrañar el código del autor, quien, de este modo, consigue que la obra concrete todo su significado potencial (Eco, 1987: 87-95).

No obstante, el contrato implícito que firman figuradamente emisor y receptor al comienzo de su interacción puede ser engañoso. Así como en algunos acuerdos la letra pequeña es causante del embuste, en el este tipo de pactos “el autor parece revelar toda suerte de secretos, de modo que el desprevenido lector muerda el anzuelo, imaginando que en efecto se le invita a entrar en el cuarto oscuro y sin darse cuenta de que ese “entre bastidores” no es en realidad lo de detrás de las bambalinas, sino solamente un nuevo decorado” (Oz, 1996: 16). Tras haber analizado algunos acuerdos entre los lectores de obras como *La Nariz* o *Un médico rural* y sus autores, Nikoláis Gógol y Franz Kafka, el escritor israelí replantea la inmutabilidad del contrato, consciente de que a lo largo del texto sus premisas

varían y se alejan de sus condiciones originales, aunque concluye que emisor y receptor comparten “ciertos entendimientos tácitos” (Oz, 1996: 74).

Por otro lado, aunque los teóricos coincidan en la delimitación de la dimensión textual en el que se encuadra el *lead* al “párrafo de apertura o introducción de un texto periodístico” (Harrington y Frankenberg, en Salaverría, 1977: 78), como apoyan Chiappe (2010: 107) y Gomis (2008: 148), en la práctica la localización de sus confines resulta más compleja, pues, en según qué casos, operan más razones de raigambre temática que espacial. De hecho, el propio Chiappe defiende que en los “textos largos” la táctica de construir un principio atractivo “se puede repetir cada cambio de trama, o cada comienzo de capítulo, o cada final de alguna extensa disertación para reanimar la lectura” (2010: 111).

Puesto que el arranque se erige como el lugar en el que el autor cuenta con mayores licencias, su pico creativo preludia un descenso paulatino del grado de libertad que limita al creador, porque “desde el momento en el que comienza la ejecución del texto, la libertad del que escribe está cada vez más condicionada por la estructura generativa del texto”. (Corti, en Barthes, 1982:51). Y, en el caso del periodismo, por las propias necesidades informativas.

La pregunta parece evidente: ¿cómo empezar? Grijelmo aconseja “echar un vistazo, sin consultar las notas escritas, a todos los apuntes que hemos retenido mentalmente sobre el tema en cuestión”. El basamento de su método es que “en la amalgama de información obtenida sobresaldrán generalmente un par de anécdotas, un hecho extraño, un chiste, una situación dramática, una paradoja, la descripción de un espacio...” (Grijelmo, 2008: 69). En definitiva, si lo recordamos es porque, de verdad, nos ha llamado la atención. Sin embargo, no vale cualquier chascarrillo: “Ha de tener cierta continuidad en el texto, o relacionarse con lo que se cuenta luego”. Por su parte, Chiappe, más que aportar una fórmula infalible, decreta una prohibición: “Los comienzos siempre evitan generar preguntas innecesarias en el lector” (2010: 109).

Los autores están de acuerdo: no hay reglas; un inicio varía en función de las circunstancias, la ocasión y la necesidad. Si las hubiera, comenzar no sería tan difícil y los textos no nacerían de la introspección sino de las instrucciones. En cualquier

caso, lo importante es convencer a un amigo para que se quede hasta el final, hasta la última copa, hasta que el camarero eche la persiana.

4. ESTUDIO DE CASO

El examen no se verá enconsertado por los rangos que aquí se enumeran ni responderá siempre a este orden. Además, en algunos casos, varios aspectos se fundirán en función de su naturaleza, en pos de una caracterización completa y coherente.

| CATEGORÍA | EXPLICACIÓN/TIPOS |
|--------------------|---|
| TIPO DE ENTRADILLA | -Directa -Indirecta |
| TÍTULO | -Si el título mantiene (o no) una relación directa, por su contenido, con la entrada |
| Nº DE PALABRAS | Total de términos que engrosan el <i>lead</i> |
| NARRADOR | -Omnisciente: neutral o editorial -Equisciente -1ª o 3ª persona |
| REGISTRO | -Coloquial -Culto -Estándar |
| DIALOGISMO | -Monólogo interior -Entre personajes |
| ENTORNO | -Descripción pormenorizada del hábitat de los personajes |
| PERSONAJES | -Número -Caracterización fisonómica, biográfica o psíquica |
| TIEMPO | -Dilatación: digresión, pérdida del hilo narrativo por parte del autor -Analepsis: consiste en detener el tiempo narrativo para remontarse al pasado |
| ESTRUCTURA | -Inductiva: de lo concreto a lo general -Deductiva: de lo general a lo concreto |
| MORFOLOGÍA | -Carácter pronominal, verbal o adjetival |
| LÉXICO | -Campos semánticos -Vocabulario específico (tecnicismos) -Extranjerismos -Familia de palabras |

| | |
|-------------------|---|
| | -Juegos de palabras |
| FIGURAS RETÓRICAS | -Metáfora, metonimia, sinécdoque, ironía, poliptoton... |
| INTERTEXTUALIDAD | -Referencias en el texto a otras obras y autores. |

A continuación, se van a examinar las entradillas de cinco reportajes de fama mundial, que pertenecen a cinco décadas sucesivas distintas, desde 1940 hasta 1980:

Hiroshima, John Hersey (1946)

John Richard Hersey (1914- 1993), el periodista que había ganado el Pulitzer en 1945 por su novela *Una campana para Adano*, visitó un año después del genocidio nuclear la ciudad japonesa de Hiroshima, donde reunió durante seis semanas todo el material necesario para la redacción (Chillón, 1999: 197). Publicado en 1946 por la revista *The New Yorker*, *Hiroshima* recoge los testimonios de seis personas que sobrevivieron al devastador ataque de la bomba atómica. Según Roberto Herrscher, este reportaje “mostró para siempre las infinitas posibilidades del periodismo narrativo para contar con precisión y arte los principales dramas de nuestro tiempo” (Herrscher, 2013: 272)

Se trata de una entradilla indirecta, puesto que evoca, a lo largo de las 363 palabras que ocupa, el inicio de la tragedia a través de un aspecto concreto, sin recabar los principales datos. Así, su insinuación implícita de la fatalidad inminente genera suspense en el lector, que siente la necesidad de continuar leyendo para conocer el porvenir de los personajes.

En este caso, sí que existe una relación entre el *lead* y el título, aunque este no resulte del todo explícito. Sin embargo, Hersey no necesita titular “la bomba atómica de Hiroshima” o “seis supervivientes de la bomba atómica”, porque el (entonces reciente) acontecimiento resultó tan catastrófico que todo el mundo vincularía el lugar con la desgracia. Aunque a priori no parezca un titular muy elaborado o literario, la contención con la que nace entronca con el tono del resto del texto.

Además, el solitario término “Hiroshima” se erige como un concepto absoluto en el que se enmarca toda la desdicha de una ciudad marcada para siempre.

El fragmento lo cuenta un narrador equisciente neutro en tercera persona de singular, que se mantiene fuera del relato, sin intervenir, como Flaubert en *Madame Bovary*. De hecho, su autor conserva cierta distancia con la narración, ya que no fue testigo directo de sus hechos, sino que gracias a un exhaustivo trabajo de documentación e investigación los esculpe con tanta minuciosidad como si los hubiera presenciado. Su estilo es sobrio, alejado de cualquier tono hiperbólico que pretenda la emotividad excesiva o la verborrea lacrimógena. Hersey lo sabe: el suceso por sí mismo es trágico; no necesita ningún ornamento lingüístico para potenciar la emoción. Como tampoco requiere de juicios de valor que execren la barbarie. Esta invisibilidad se pone de relieve en la ausencia de pronombres y verbos en primera persona del singular y de alusiones textuales al lector.

El *lead* sitúa el foco en la historia de seis personajes –Toshiko Sasaki, el doctor Masakazu Fujii, la señora Hatsuyo Nakamura, el padre Wilhelm Kleinsorge, el joven médico Terufumi Sasaki y el reverendo Kiyoshi Tanimoto- por medio de una técnica cinematográfica: la construcción de escena por escena, en la que, cada una, fotografía las actividades que estaban realizando los protagonistas en el momento en que detonó la bomba. Sin embargo, el retrato de los personajes adquiere movimiento. Como la literatura moderna, su existencia se interpreta a través de una acción –la lectura de un periódico o la carrera por un pasillo de hospital-, lo que posibilita su irrupción paulatina.

Se trata, por tanto, de una yuxtaposición en paralelo de ejercicios anodinos, que constituyen seis diferenciados ejes narrativos unidos por el mismo plano temporal. En una cuidada arquitectura de distintas perspectivas espaciales, introduce a distintas personas que se hallan en distintos lugares realizando distintas labores pero que se ven sacudidos por el mismo hecho al mismo tiempo. Asimismo, Hersey no entrevista a personas conocidas, sino que se concentra en el testimonio de seis supervivientes anónimos, sin ningún atributo especial más el hecho de haber sobrevivido al mayor cataclismo del siglo XX. Sus voces, en la que descansan el peso de la narración, representan una mimesis de los palpitos de aquella realidad que Hersey pretendía captar.

Además, esta estructura simple y diáfana presenta un enfoque sinecdóquico, puesto que los periplos de estos seis personajes concretos dan cuenta de una situación general. Por medio del encuadre “la parte por el todo”, el sufrimiento de los protagonistas adquiere cierto carácter universal, ya que su dolor no es sino el de toda la población japonesa víctima del ataque. En suma, la relación estructural que une al *lead* con el resto del reportaje es inductiva, dado que de un ejercicio determinado transita a una debacle mayor.

La recreación del entorno está determinada por el uso diegético del detalle inventado por Flaubert. La aclaración del nombre de la revista que leía el padre Wilhelm Kleinsorge (*Stimmen der Zeit*), la lectura del doctor Masazaku (el Asahi de Osaka), así como la muestra de sangre que portaba Sasaki para el test de Wasserman conforman un bagaje documental que confiere veracidad al *lead*, sin necesidad de saturar al lector de información.

La abundancia de verbos manifiesta el carácter verbal de la entradilla, habitual en los textos en los que prima la narración por encima de la descripción, como es este. Por otro lado, proliferan las preposiciones y locuciones que encabezan sintagmas adverbiales de tiempo y de lugar-“en”, “sobre”, “junto a”, “frente a”, “por”-, útiles para la composición exacta del cronotopo diegético. En esa línea se explica, asimismo, la profusión de los campos semánticos que designan elementos relativos al tiempo, como “minuto”, “hora”, “momento” –que se repite- e “instante”, y a lugares –“oficina”, “porche”, “hospital”, “casa”, “corredor”, “suburbio”-. Por otro lado, en la conclusión de la entradilla, proliferan los términos que denominan estados vitales, como “vida”, “salvar”, “sobrevivir” y “muerte”.

Haciendo uso de un registro estándar alto, Hersey inicia su texto con una entradilla formada por largas oraciones –lo que aporta fluidez a su lectura- pero que termina, a modo de sentencia, con una impactante frase corta que recoge el aroma de todo lo anterior: “En aquel momento, ninguna sabía nada”.

En conclusión, Hersey consigue saturar toda la entradilla de misterio: el lector, como los protagonistas, se pregunta por qué ellos lograron sobrevivir y la mayoría no. Asimismo, desea saber cómo los supervivientes se enteraron de qué había sucedido ese día, cuando cayó el arma química más potente hasta ese momento. Quizá el

público americano tampoco estuviera muy seguro. Pero ambos, japoneses y estadounidenses, lo debieron de entender todo cuando leyeron este texto.

El comienzo, el impacto, Ghana 1958, Ryszard Kapucinski

Ryszard Kapuscinski (1932-2007) se convirtió en una de las figuras intelectuales “más originales y complejas del panorama internacional de la actualidad. Autor de memorables obras de historia contemporánea, a caballo entre el reportaje periodístico, como *La guerra del fútbol o El Emperador*” (Nadotti, 2012: 9) cubrió en “los inicios de su carrera como periodista, a mediados de los años cincuenta, toda África” (Nadotti, 2012: 15).

Esta es la primera pieza de las que integran *Ébano*, un conjunto de reportajes elaborados por Kapucinski sobre sus viajes a dicho continente.

Un total de 1191 palabras engrosan esta entradilla claramente indirecta, en la que Kapucinski, como aventura en el título que sintetiza conceptualmente el contenido del *lead*, relata su llegada a África, de la que le impactan sus olores, su temperatura, su gente... Dado su tránsito de lo general a lo concreto, es lícito afirmar que constituye, además, una entradilla deductiva.

A través de la mirada de un narrador-testigo -que cuestiona el fundamento ético e ideológico del periodismo ortodoxo-, construye un *lead* de límites difusos, cuya estructura la dividiremos, a lo largo de este análisis, en dos partes: una de claro sesgo literario-ensayístico, que abriga los nueve primeros párrafos, y otra – compuesta por el último- que acata en mayor medida los preceptos periodísticos, aunque también albergue cierto viso poético.

En el primer párrafo se prodigan las palabras pertenecientes al campo semántico de la luz, como “claridad” y “sol”, que contrastan, en una disposición paradójica, con la oscuridad de la lluvia. Aparte del oxímoron entre “sol” y “lluvia” destaca el empleo del paralelismo en “todo el aeropuerto resplandece bajo el sol, todos nosotros resplandecemos bajo el sol” -en el que, asimismo, se produce un poliptoton del verbo resplandecer”- y en “un Londres otoñal bañado en lluvia. Un avión bañado en lluvia”, que, junto con la repetición de la palabra “luz” en la primera línea, confieren al enunciado un tono de letanía y cierto estilo poético -como si “bañado en lluvia” y

“bajo el sol” construyeran dos epíforas- que se ve reforzado por el sentido metafórico de “bañado” y “resplandecer”.

En busca de una finalidad semejante, compone el segundo párrafo, que adquiere cierto aire de fábula. Se trata de un retorno al pasado, que da inicio con la fórmula “tiempo ha” -inusual en la prosa periodística pero habitual en la novelesca o, incluso, en los relatos orales- que concluye con una distribución gradual de elementos: de “temperatura agradable de Las Palmas”, pasa al “calor de El- Mahara” y finalmente al infierno de Cabo Verde.

El autor parangona la lenta mutabilidad meteorológica de la antigüedad (segundo párrafo) con la movilidad heraclitana actual (tercer párrafo), que ampara una lucha permanente de contrarios entre el frío y el calor gracias a la tecnología, al avión. Además, esa comparación –de nuevo, paradójica-, que se ve ornamentada por un sesgo hiperbólico (“arrebata violentamente”, “infierno húmedo”), precipita el cambio de voz. Ya no se trata de una descripción en tercera persona, sino que emplea la primera persona del plural junto con el uso de pronombres en primera persona del plural para incluir al lector (del norte) como sujeto de la narración. Para reforzar su tesis, en un claro gesto ensayístico, Kapucinski hace uso de la intertextualidad a través de la escena bíblica entre Adán y Eva.

Tras esta digresión ideológica, Kapucinski procede a tratar otra sensación: el olor. Para ello, recurre de nuevo a la pregunta retórica “¿novedad?”, que agiliza la narración, y a la intertextualidad al incluir la obra de Schulz *Las tiendas de color canela*. Como sucede a lo largo de la entradilla, emerge una nueva paradoja entre la biología del trópico, que a la vez nace y se pudre, y entre los encantadores y horribles olores que desprende; ambas elaboradas mediante antítesis como “agradable” y “desagradable”, “atrae y echa para atrás” y oxímoron como “florece” y “padece enfermedades”.

Una vez ha pormenorizado las sensaciones que le despierta el lugar, retrata a su gente. Prácticamente como en un tratado antropológico, recalca, por medio de oraciones exclamativas en la que se hallan anáforas de “cómo”, la simbiosis con la naturaleza que caracteriza al hombre de África, que se adapta a las adversidades del entorno y consigue sobrevivir. Kapucinski dibuja este hábitat como un lugar complejo, en el que, para subsistir, uno debe aprender a convivir con mosquitos,

amebas, escorpiones, serpientes... todo lo que se mueve y que al hombre del norte lo llena “de pavor, de terror, de pánico” (estructura trimembre).Kapucinski finaliza su alegato a favor de las capacidades adaptativas del hombre africano a una zona hostil con otra pregunta retórica como recurso argumentativo.

A partir del décimo párrafo se origina la entradilla más periodística desde un punto de vista convencional, a pesar de que persiste ayudándose de licencias poéticas como la metafórica personificación de la ciudad pequeña que “ha salido a rastras” o la anáfora de “nada”, que armonizan con el estilo poético anterior.

La descripción topográfica comienza, como la que realiza Stendhal en *Rojo y negro*, por una panorámica general que incluye una caracterización a grandes rasgos. Conforme avanza, la mirada del narrador se va aproximando poco a poco a detalles más específicos, como el bullicio que ahoga el centro de la ciudad. Así, Kapucinski se fija, de nuevo, en una sensación, la del ruido, de manera que la entradilla se va transformando, poco a poco, en un completo puzle sensorial que transmite el latir de la realidad que refleja.

Por otra parte, su prolijidad sobre el alboroto, el calor, los olores, el tráfico... contribuyen a que aquello que transmite no sea una naturaleza muerta, sino un mundo animado. Además, ese universo no solo desempeña el papel de fondo sobre el que situar a los personajes –que en el resto del reportaje aparecerán y que en el *lead* son inexistentes-, sino que casi como un protagonista más obtiene un profundo valor al determinar la vida de quienes lo habitan.

En conclusión, Kapucinski conjuga el método ensayístico, el modo de observación propio de la crónica y un estilo novelesco que, no obstante, se sujeta a los hechos, para intentar descubrir una suerte de verdad poética capaz de superar la miopía del periodismo más ortodoxo, mediante técnicas más propias de la literatura y, en concreto, de la poesía, como las anáforas, los paralelismos, la hipérbole o la metáfora, que elevan cualitativamente el texto a una categoría estética sin precedentes y prueban la excelente formación literaria de su autor.

En esta entradilla retrospectiva, en la que la mirada hacia al “otro” es el objeto y el objetivo, Kapucinski se resiste a la utilización de las maneras comunicativas que fundamentan la redacción periodística: no incluye declaraciones oficiales, ni estadísticas, ni especifica la fecha de la diégesis, puesto que la sensibilidad

prevalece. Sin embargo, esta ausencia de documentación cuantitativa no impide que el lector se traslade al lugar de los hechos, que se impregne tanto del paisaje como de su paisanaje, aunque sea discutible su exacerbado carácter novelesco, que retrasa su verdadera introducción a la acción. No obstante, el autor se toma esa licencia porque es él. Porque es Kapucinski.

Cómo se vende un presidente, Joe McGinnis (1969)

Joe McGinnis (1942 -2014) se infiltró, como reportero, en los equipos de relaciones públicas y de publicidad de Richard Nixon para recoger la personalidad del candidato durante la realización de la campaña.

Este fragmento es un claro ejemplo de la dificultad que entraña la delimitación de la entrada. En este caso, se ha atendido, para su acotamiento, a la potencia de seducción de las primeras 599 palabras, que designan la primera parte de la escena. Además, también se ha tenido en cuenta que con su final se marca el inicio de la trama.

De carácter directo, este *lead* responde a la intención que deja entrever el titular, ya que mediante la recreación de un spot publicitario el lector asiste al proceso de promoción del abogado republicano, al mismo tiempo que se acerca a los entresijos del marketing político.

La historia comienza “in media res”; al lector no se le contextualiza la figura de Richard Nixon, ni el momento político en el que todo sucede. La voz del narrador es, en gran parte del texto, impersonal; no aporta opiniones y las formas descriptivas se basan en atributos físicos que denotan cualidades objetivas, como “el día era gris”, “rubio” “recio”. Con todo, se aprecia cierta aspiración ornamental y novelesca en secuencias como “esbozó una sonrisa, un acto reflejo” o en “flemático maquillador”.

McGinnis recuerda a Hemingway en su empleo de oraciones cortas compuestas por pocas proposiciones y su administración de la fuerza emotiva de la entrada, alejándose de la desmesura expresiva que libera Kapucinski en el *lead* anteriormente analizado. Asimismo, del escritor americano imita la repetición, en distintas unidades, del mismo término, huyendo del uso acusado de los sinónimos. Así, mientras McGinnis duplica “ventana” en la estructura “si bien introdujo una

novedad. Una ventana. Su diseño exigía una ventana entre dos librerías situada detrás de la mesa del despacho”, Hemingway hace lo propio con el término “mástil” en “el viejo inclinó el mástil con su vela arrollada contra la pared y el muchacho puso la caja y el resto del aparejo junto a él. El mástil era casi tan largo como el cuarto único que formaba la choza” (Hemingway, 2010: 36). Esta huella hemingwayana desencadena la exigüidad de conjunciones en la anexión de periodos oracionales, que, por el contrario, se ligan sobre todo a través de los signos de puntuación, concretamente de puntos y aparte.

Además, McGinnis añade una evocación precisa de cada detalle de la escena: informa sobre el nombre del hotel donde tiene lugar la grabación y la sitúa en un tiempo determinado, mientras ubica espacial y gráficamente a los personajes. En este sentido, la exactitud temporal con la que da fe de cada paso es netamente periodística, lo que concede autenticidad a los hechos. Asimismo, pormenoriza los movimientos que emprenden los personajes: “Giró sobre sus talones para ponerse de cara a las cámaras”.

Frente a la austeridad del lenguaje del narrador, emergen unos personajes con personalidad y rasgos distintivos por medio del diálogo y del estilo indirecto⁷. Este método transversal de caracterización permite al lector conocer de primera mano el estado de ánimo de sus personajes. De esta forma, en una conversación banal como es la de un rodaje, cuya distensión es incomparable a la seriedad que reclama un debate político, Nixon se muestra como una persona gruñona (“malditas fotos”), aunque no maleducada, que exige el cumplimiento de ciertas condiciones para que su obligación le sea lo más liviana posible, pues ruega que únicamente la gente imprescindible permanezca en el set y que le den la señal de inicio “desde debajo de la misma cámara”.

Asimismo, huelga que el narrador o el propio Nixon reconozcan que ese no es el hábitat natural del candidato; sus declaraciones implícitas bastan. No obstante, el abogado republicano es consciente de la importancia de la promoción, por lo que participa con sus propias ideas, como la de sentarse “despreocupadamente al borde

⁷ <<El candidato estaba enojado –afirmó– enojado y fatigado>>

del escritorio” para desproveer de protocolo al ambiente; sabe que es un sacrificio que debe hacer.

Por otro lado, el lenguaje con el que se expresa Nixon da pistas sobre su rasgos socio-culturales. A pesar de que el registro de sus testimonios no es muy elevado, tampoco se corresponde con el del habla vulgar, sino con el de una persona formada, que suele incorporar adverbios de modo terminados en -mente (“constantemente”, “precisamente”, “directamente”) a su discurso y usa como coletilla la locución adverbial “de este modo”. La conjugación en imperativo de los verbos que dispone en su conversación con el fotógrafo de la campaña le infunden ciertas ínfulas de superioridad.

Del otro personaje que interviene en el diálogo, Frank Shakespeare, se intuye su predisposición servicial hacia el candidato, al que llama “señor”, cuando acata sin rechistar sus peticiones. Además, dado que es el director, adopta una posición de autoridad y respeto que se hace patente en el trato de usted al resto de sus compañeros.

Respecto a los recursos expresivos, el dialogismo de la entradilla plasma las fórmulas prototípicas del discurso oral, como los vocativos (“comprendido, señor”), las interrogaciones (“¿sigue usted con las fotos?”), las repeticiones (“[...] hacer en este lugar, haga el favor [...]”) y la riqueza de *verba dicendi*, es decir, verbos también llamados declarativos que introducen los testimonios de los interlocutores como “dijo”, “añadió” “afirmó” o “inquirió”. Asimismo, se insertan elementos cinésicos, como el ademán del brazo con el que Nixon acompaña sus palabras cuando se dirige al fotógrafo.

En suma, la técnica del diálogo rompe la hegemonía y la monotonía de la narración, aportando variedad lingüística al *lead*. Mediante esta técnica, los personajes pueden aparecer progresivamente, construyendo su propia identidad. Sin embargo, no solo los interlocutores se benefician de este recurso, sino que los lectores, asimismo, disfrutan de una lectura más ligera y heterogénea.

La izquierda exquisita, Tom Wolfe (1970)

Padre del llamado Nuevo Periodismo, “made in USA, Tom Wolfe (1931) ganó “tanta fama [...] que pudo permitirse el lujo de escribir una novela de ficción empleando las técnicas del periodismo: *La hoguera de las vanidades*” (Montesa, 2003: 56). Anteriormente, Tom Wolfe se perfiló como cronista de una época cambiante, y su mundo de inspiración osciló desde los suburbios de San Francisco hasta el lujo de Manhattan.

De eso trata “La izquierda exquisita”, en la que Wolfe se propone demostrar una de las contradicciones que germinaron en la década de los setenta: cómo la aburguesada intelectualidad de izquierdas secundó causas políticas del partido extremista los Panteras negras.

En esta entradilla indirecta el discurso onírico se prodiga a lo largo de las 351 palabras que lo integran. La sorpresa es total: a pesar de que el lector, quizá acostumbrado a los textos innovadores y originales del Nuevo Periodismo, pueda esperarse un comienzo rompedor, extrañamente se imaginará leyendo un reportaje de este cariz. Además, el titular tampoco aventura semejante golpe narrativo.

En este caso, y aunque se ha cuestionado recientemente su validez, Wolfe calca los métodos del narrador omnisciente e, incluso, juega con la posibilidad de desarrollar la técnica del estilo indirecto libre, que conjuga el relato exterior de los acontecimientos con la exhibición escénica del interior de la psique del personaje, en el extracto en el que el protagonista se topa con una “guitarra. ¡Una guitarra!”, que da inicio a una corta disertación irónica y cómica (“uno de esos instrumentos medio estúpidos, como el acordeón, para que los chavales de catorce años de Levittown, de coeficiente mental 110 sigan el método Adrenda-a-Tocar-en-Ocho-Días!”) por parte del sujeto de la enunciación que, no se especifica, puede ser Wolfe o el famoso compositor y director de orquesta, Leonard Bernstein. He ahí el truco. Wolfe integra tan bien todos los elementos que al lector le resulta casi imposible descifrarlos.

El autor reproduce el estado de confusión con el que uno, intranquilo, se levanta de un sueño, y lo traspone a la situación de su protagonista: “Se sentía atontado”. Para ello, retrata la desorientación habitual al que se somete el individuo en este estado,

incapaz de recordar la hora en la que todo se produjo. Sin embargo, sí se acuerda de la fecha en la que sucedió –el 25 de agosto de 1966- por el impacto del suceso y porque, además, coincidía con el día de su cuarenta y ocho cumpleaños.

Además, se hace hincapié en que Bernstein vivía atormentado por el insomnio a través de una personificación (“era una de las formas que adoptaba el insomnio”), que le otorga cierto carácter material y aumenta la magnitud de su corpulencia y, por extensión, de su vigor.

A continuación, se inicia, en una construcción que combina el presente y el pasado a modo de anadiplosis, la recreación del sueño; para la que Wolfe hace uso en cierta medida de la escritura automática que preconizaron los autores del surrealismo como método creativo. Su empleo se traduce en la ruptura de la lógica impuesta en el discurso racional hablado y escrito para transcribir los desvaríos que el inconsciente, librado de las ataduras de su prudente antagonista, deja correr. Así, aunque en esta entradilla se maticen sus excesos, irrumpe el sinsentido en el diálogo que mantienen Bernstein y “el negro”. Deliberadamente o no, el destino se antoja tan caprichoso que, en un sueño dominado por el disparate, su visionario termina parafraseando al referente de la racionalidad, René Descartes: “Amo ergo sum”.

La inclusión del sueño en la entradilla, más allá de suponer un auténtico puñetazo narrativo y un gran recurso al servicio de la estética, agrega información sobre las circunstancias de agitación en las que encuentra Bernstein. Es más, la angustia que transmite este decorado onírico parece la traslación de la que siente el protagonista. En consonancia con esta idea, resulta llamativa la referencia freudiana al superyó (“superego negro”), la última instancia de la personalidad en aparecer. Así, se conduce al lector a que lea entre líneas que el miedo al castigo, junto con la necesidad de afecto y reconocimiento, están conminando a Bernstein a aceptar y hacer suyas las normas sociales que el gran público del auditorio impone y encarna.

Por otro lado, el entorno en el que tiene lugar la escena –un auditorio- se identifica con el modo de vida de una clase adinerada y de raza blanca: el piano negro de cola, el gran público de cuello blanco-almidonado que llena el local y la alusión a Levittown, un barrio de Nueva York símbolo de la exclusividad racial de los blancos, lo corroboran. De esta forma, se divisa que la sensación de nerviosismo e insatisfacción que alberga el protagonista es resultado de algún conflicto con dicho

estrato social, al que él mismo pertenece, de raigambre étnico. Además, la ubicación del “superego negro” en ese escenario preludia el apoyo que Berstein profesará a la causa de los Panteras Negras.

La mujer de tu prójimo, Gay Talese (1981)

Gay Talese (1932) estuvo casi diez años investigando, documentándose, escuchando, viviendo. Escuchaba intimidades, deseos, miedos. Escuchaba a hombres y mujeres hablando y viviendo sus relaciones de pareja. El retrato que publicó en 1981 es una obra de arte y un máster en sociología (Talese, 2011).

La entradilla, indirecta, del reportaje, que se dilata a lo largo de 1165 palabras, comparte con el título su espíritu transgresor. En clara alusión al noveno mandamiento de la Biblia, Talese concibe su titular como una potente declaración de intenciones que se materializa ya en la primera frase. No obstante, el tema del adulterio que parece adelantar el título no se trata en el *lead*, pero sí cobra importancia la figura de la mujer.

Como un narrador omnisciente neutral, Talese conoce lo que piensa su personaje, aunque, dado que se pone en tela de juicio la legitimidad de la omnisciencia en el periodismo, lo más adecuado sería catalogarlo de narrador equiscente.

El texto entra en materia con un tema que atrae el destino de la pulsión escópica del lector: un desnudo. El autor reproduce a una mujer en un desierto, cuyo largo cabello es zarandeado por el viento, que en la literatura suele simbolizar el instinto masculino; como en el *Romancero gitano* de Federico García Lorca. A diferencia de lo habitual en una *descriptio puellae*, la descripción de la mujer es aleatoria, no sigue un curso gradual y la modelo carece de cualquier abalorio en su cuerpo: no luce ni joyas ni flores.

En el sexto párrafo, el narrador revela qué es lo que tanto le cautiva al chico de la mujer: es la sensación de libertad que transmite, sin ninguna atadura moral, sin censura, sola ante la naturaleza, ante el mundo. Talese, además, actualiza el tópico del *locus amoenus*, sustituyendo el agua que corre, presente en el tema latino, por las olas del mar; la sombra de los árboles propia de ese paraíso, por la de una palmera, y equipara la tranquilidad de la playa con la del prado. Asimismo, como en

la novela pastoril o en la temática bucólica, se transmite una visión idealista de la naturaleza; en la que se produce la liberación, la unión entre el paisaje interno y el externo. La imagen que refleja Talese no es nueva: ya había aparecido en la Biblia, a través de la figura de Eva, y en la *Venus* de Boticelli. Parece conocer el poder que posee esta ilustración –la de la joven, libre, ante la inmensidad del paisaje- en el imaginario colectivo, por eso la selecciona, pero no se la inventa.

Grosso modo, el texto se cimienta sobre imágenes características de nuestro tiempo. La del chaval que acude al quisco a comprarse una revista de contenido erótico a espaldas de sus padres no puede ser más representativa. Es un símbolo de la actualidad, producto de la innovación que han precipitado los medios de masas.

Con la intención de acentuar la transformación de la moral tradicional que comenzaba a experimentar la sociedad americana de entonces, Talese construye un personaje estereotipado, que condensa las peculiaridades de muchos individuos como él: adolescentes que a la salida del colegio o del instituto sucumben a la tentación de una revista, sacudidos por su revolución hormonal. En este caso, al periodista no le importa la caracterización de un personaje, su talante; lo que le interesa es su facultad para reflejar la actitud de toda su generación. De algún modo, existe cierto enfoque sinecdótico: Harold Rubin no es sino una parte representativa de una realidad mayor. Además, Talese desmitifica a su protagonista; no es un ser extraordinario, ni presenta unas cualidades inigualables; es un joven como otro cualquiera. De hecho, la primera alusión a Harold Rubin que lee el lector informa sobre sus diecisiete años; la segunda, simplemente, lo tilda de “él”, porque su nombre no es lo relevante.

Por ello, el periodista no se esfuerza en presentar los rasgos biográficos de su personaje, sino que reproduce, con precisión de cirujano, su despertar sexual, tan significativo de esa edad. Que Harold Rubin hojee las páginas de la revista para comprobar si iban a responder a sus expectativas, al contrario que números anteriores, y que luego las guarde celosamente en el revistero del armario de su dormitorio indica que esa compra que Talese recrea es consuetudinaria: una acción más de su vida cotidiana. Por otro lado, un nuevo dato que aporta del personaje es que tiene novia, sin embargo, la inquietud y la inseguridad que experimenta lo llevan

a pensar de vez en cuando en abandonarlo todo. Y, para evadirse de esa existencia de la que ya no forma parte, recurre de nuevo a estas lecturas, a la fantasía.

En suma, Harold Rubin siente hacia su musa, Diane Webber, una emoción parecida a la que poseía Pigmalión por Galatea, por lo que existe intertextualidad en esta asociación. Ambos se obsesionan por una imagen, por una chica inalcanzable, tangible pero exánime. En el caso de Rubin, entabla un vínculo de confianza, por lo que anhela que su nombre, el que se dispone en el pie de foto, sea auténtico para que su relación también lo sea.

Toda la narración se sustenta sobre un conocimiento íntegro del contexto por parte de Talese, quien manifiesta su alto grado de documentación y de investigación a través de la serie de distintas revistas de mismo contenido (*Sunshine & Health*, *Modern Man* y *Classic Photography*) que enumera y de los tipos de modelos (*playmates* y *pinups*) que dilucida. Además, el autor acierta en situar la anécdota en una coyuntura cultural determinada -no como un relato aislado del entorno social- citando a Elvis Presley, una leyenda musical sobre todo para ese público joven de la época, y a la generación beat que afloraba, lo que dota al relato de una original plasticidad y textura pop. La colección de datos locativos (“Oak Park Avenue”, “calle Veintiuno”, “Berwyn”...) que añade entrega al *lead* la extrema pormenorización que ambicionaban reunir los autores de este periodismo narrativo, capaces de permutar, como herramienta de veracidad, la respuesta a las cinco uves dobles por técnicas novelescas de igual o incluso mayor calado.

En cuanto a cuestiones lingüísticas, la entradilla compagina el tono descriptivo otorgado a los pasajes en los que el sujeto del enunciado es la mujer con el predominio narrativo de aquellos en los que lo que prima son los simples, pero importantes, actos que emprende el adolescente, como esconder la revista en su mochila u hojear las páginas de la revista, recreados cuidadosamente por el autor para centralizar en su significado implícito la mirada del lector.

En consecuencia, esta simbiosis precipita la profusión de toda clase de palabras, entre las que sobresalen aquellas relacionadas con la denominación del ámbito sexual y corporal (“gratificación”, “relación”, “ropa puesta”, “suavidad”, “obsesión”, “fantasía”, “desnudo”, “facciones de su rostro”, “belleza”, “líneas clásicas”, “penetrante”, “disciplinado control corporal”, “acrobática”, “pierna”, “brazos”,

“dedos”, “contacto físico”, “intimidad”, “nudistas”, “sonrientes coristas”, “satisfacción”, “estimulante”, “pechos al descubierto”, “pezones erectos”), que componen un estilo narrativo que huye de la obscenidad y se refugia en elegantes eufemismos, idóneos para armar el ambiente febril que exige el contenido del *lead*. En aras de esta intención, Talese emplea un lenguaje de ecos literarios (“perdidas en las sombras artísticas”, “se balanceaba grácilmente”, “etérea”) con el que incorpora un oxímoron (tarde fría-acaloramiento) que ilustra el tópico popular del fuego y el calor como sinónimo de la pasión. Como Hersey, demuestra que es posible la narración comedida y refinada de temas que en publicaciones sensacionalistas ahondan en lo grotesco y lo inhumano.

En resumen, esta entradilla constituye una *captatio benevolentiae* absoluta por la calidad de su escritura y por el tema –morboso– al que da pie. Ya en estas primeras líneas, Talese anticipa su voluntad por cuestionar el extremo puritanismo de la sociedad americana que comenzaba a resquebrajarse, en beneficio de una visión rupturista iniciada por la revolución de los setenta. Descubriendo los secretos más íntimos de sus personajes, busca desenmascarar una realidad que ya no podía seguir oculta.

5. CONCLUSIONES

El vínculo existente entre la retórica y el periodismo parece indiscutible. Además, ambas disciplinas se benefician del contacto que inevitablemente las une: para atraer al lector, el cuarto poder requiere de la técnica de la *captatio benevolentiae* que planteó el arte de la seducción, cuyo desarrollo prospera a medida que otras materias la emplean. No obstante, es imperativo subrayar que, aunque las dos impulsen el progreso de la democracia si son bien ejecutadas, el compromiso que mantienen cada una con la verdad no es el mismo, por lo que sus objetivos últimos tampoco lo son. Por ello, el profesional de la comunicación no deberá alardear de su habilidad retórica si perjudica el traspaso de información. Como sintetizó Aristóteles, uno de los padres de la retórica, la virtud se halla en el término medio. Con la pretensión de alcanzar sus respectivas metas, ambas ramas tendrán que respetar y explotar las *virtutes elocutionis*, fundamentales para que el mensaje sea lo más efectivo posible.

El periodismo también entabla relaciones con la literatura, de cuya textura, sobre todo a partir del siglo xx, ha incorporado los procedimientos que imaginó el movimiento realista y su principal criatura, la novela moderna. Las cinco entradas analizadas en el apartado del estudio de caso así lo han corroborado. Sin embargo, estos *leads* han puesto de relieve otra ambición mayor: la de probar que la aplicación de estas técnicas es, además, fructífera.

John Hersey demostró la validez del lenguaje medido y la importancia del método objetivo periodístico, entendido desde el punto de vista que en este trabajo se ha dilucidado. Asimismo, el autor de *Hiroshima* evidenció que el relato veraz de un momento significativo, que acostumbra a alterar el curso de la vida de los protagonistas, garantiza buenos resultados. Hersey retrató a sus personajes en movimiento, de acuerdo con las exigencias de la trama, cuyo valor habría sido menoscabado si el autor hubiera concentrado su atención en aspectos irrelevantes en esa entrada como la prosografía que, en otras circunstancias, tanto atractivo posee. Además, John Hersey impartió una auténtica lección contra el sensacionalismo al no recrear aspectos morbosos para concitar la tragedia desmesurada.

Kapucinski compone un texto a medio camino entre el tratado ensayístico y el reportaje. Se excede, quizá, en la práctica de instrumentos descriptivos e introspectivos aunque consigue transportar al lector al lugar de los hechos y despertar en él una reflexión sobre las distinciones culturales entre el primer y el tercer mundo. Por otro lado, introduce tal cuantía de conceptos que su disertación linda casi con el ejercicio metaperiodístico y agrega cierta trascendencia textual en su despliegue de la intertextualidad, que crea un acervo de significados más profundos.

El vínculo entre la retórica y la democracia se establece desde sus respectivos orígenes simultáneos. Joe McGinnis apeló a esta relación recurriendo a la retórica y a la literatura como medio para retratar la res pública. Su transcripción del diálogo limpia de ruido la comunicación y caracteriza al personaje de una forma que la entrevista tradicional no había conocido. A diferencia de esta, el dialogismo refleja al protagonista tal y como es en su entorno social y no solo frente al periodista. Además, McGinnis logra cosechar un estilo personal que dedica un gran esfuerzo a la especificidad de cada dato. Por último, resalta el valor positivo del dialogismo como método original y fiable de registro del exterior.

La adaptación del trasunto onírico en el texto de Tom Wolfe es controvertible. A pesar de que el autor reprodujera mediante un impecable proceso de documentación el sueño de Bernstein, solo el propio protagonista sabrá con seguridad si fue real o no. Este recurso y el del monólogo interior abren habitualmente debates sobre la legitimidad en cuanto a su aplicación al periodismo, que cuestionan su uso desde una perspectiva ética. Discusiones morales aparte, la prosa de Wolfe invita al lector a quedarse.

Talese hace gala de un estilo elegante y eufemístico que pone en la palestra nuestra herencia cultural greco-latina a través de tópicos latinos y alusiones intertextuales a su mitología. Por otra parte, el autor, a la hora de recrear a su protagonista, profundiza no en lo que le convierte en único sino en su rasgo universal, lo que permite entender la actitud de un grupo de gran tamaño.

El análisis de este reportorio de grandes reportajes ha permitido ver la complejidad que implica la delimitación de la entradilla y ha mostrado la preeminencia de la retórica en dicho fragmento textual, aunque los reportajes de Wolfe y Kapucinski despierten algunas dudas por los límites que podrían traspasar o por su extrema subjetividad, respectivamente. No obstante, en todos los casos, los autores obedecieron a un riguroso proceso de documentación e investigación, como se aprecia en sus obras. Las técnicas retóricas que emplearon enriquecieron el carácter estético y también el cognitivo de las piezas, pues contribuyeron a reconstruir una idea o una realidad. La utilización de estas prácticas retóricas se manifiesta de distintas formas: desde la contención de Hersey, pasando por la originalidad de Wolfe, hasta la deriva argumentativa en Kapucinski.

Por último, el presente trabajo ha cumplido otro objetivo de los que al principio se planteaban: su autora ha observado los beneficios de adaptar las técnicas retóricas y literarias al periodismo, siempre que se incorporen acatando el ineludible método objetivo de la profesión, y anhela ponerlas en práctica. De momento, se ha esforzado por que, a lo largo de estas líneas, las *virtutes elocutionis* fueran respetadas lo máximo posible.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, J. (1973): *Periodismo y literatura I y II*. Madrid: Guadarrama.
- Aguilera, O. (1992). *La literatura en el Periodismo*. Madrid: S.A. Ediciones Paraninfo.
- Albaladejo, T. (2004). *Retórica del periodismo digital*. En *Retórica, literatura y periodismo: Actas del V seminario Emilio castelar* (pp.25-34). Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Ambrogio, I. (1975). *Ideologías y técnicas literarias*. Madrid: Akal editor.
- Aristóteles (2014). *Retórica*. Spain: Alianza.
- Bajtín, M. (1988). *El problema de la poética de Dostoievski*. Breviarios: Fondo de cultura económica México, D.F.
- (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barthes, R. (1982). *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*. Barcelona: Ediciones Buenos aires S.S.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México D,F: Porrúa, S. A.
- Cantavella, J. y Serrano, J.F. (2012). *Redacción para periodistas: informar e interpretar*. Barcelona: Ariel.
- Cicerón (1997). *La invención retórica*. Madrid: Gredos.
- Clarke, M.L. (1996) *Rhetoric at Rome, a Historical Survey*. Londres: Routledge.
- Copeland, D. (2006) *The Idea of a Free Press: The Enlightenment and Its Unruly Legacy*. Estados Unidos: Northwestern University Press.
- Cruz Soane, M. (2003). El periodismo como género literario y como tema novelesco. En *Literatura y periodismo: la prensa como espacio creativo* (pp. 9-32). Spain: Publicaciones del congreso de literatura española contemporánea.
- Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (2002). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos aires: Amorrortu editores.
- Chiappe, D. (2010). *Tan real como la ficción. Herramientas narrativas en periodismo*. Barcelona: Laertes.

De Igartiburu, L. (1980). *Diccionario de tropos y figuras retóricas con ejemplos de Cervantes*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Desantes, J.M^a. (1976). *La verdad en la información*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid.

Descartes, R. (2014). *Discurso del método*. Spain: Alianza editorial.

Eco, U. (1987). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

Galdón, G. (1994). *Desinformación. Método, aspectos y soluciones*. Navarra: Eunsa.

García de León, M, E. (2000). Literatura periodística o periodismo literario. En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 335-343). Madrid.

Garrido Gallardo, M.A. (2004). *Literatura y periodismo: géneros en la frontera*. En *Retórica, literatura y periodismo: Actas del V seminario Emilio Castelar* (pp.25-34). Cádiz: Universidad de Cádiz.

Giardinelli, M. (2003). *Así se escribe un cuento*. Madrid: Punto de lectura.

Gomis, L. (2008). *Teoría de los géneros periodísticos*. Barcelona: UOC PRESS.

González Bedoya (2015). Perelman y la retórica filosófica. En *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.

González Ruiz, N. (1953). *El Periodismo. Teoría y práctica*. Barcelona: Noguer.

Grijelmo, A. (2008). *El estilo del periodista*. Madrid: Taurus pensamiento.

Habermas, J. (1994). *Historia y crítica de la opinión pública*. México: Gustavo Gili, D.L.

Hemingway, E. (2010). *El viejo y el mar*. Barcelona: Debolsillo.

Herrscher, R. (2013). *Periodismo narrativo*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Hersey, J. (2002). *Hiroshima*. Madrid: Turner.

Kapuscinski, R. (2012). *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*. Barcelona: Anagrama

—(2004). *Ébano*. Barcelona: Anagrama

Kovach y Rosenstiel (2003). *Los elementos del periodismo*. Madrid: Aguilar.

- Lakoff, G. y Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra Teorema.
- Larra, M.J. de (2009). *Obras completas I. Artículos*. Madrid: Cátedra
- Lausberg, H. (2003). *Manual de retórica literaria* (tomo 2). Madrid: Gredos
- Le Guern, M. (1985). *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra.
- Libro de estilo de El Mundo*. Disponible en: [Http://www.masmenos.es/wp-content/uploads/2002/01/librodeestilo_elmundo.pdf](http://www.masmenos.es/wp-content/uploads/2002/01/librodeestilo_elmundo.pdf)
- Locke, J. (1982). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Buenos Aires: Aguilar.
- López Navia, S.A. (2010). *El arte de hablar bien y convencer, Platón, Aristóteles, Cicerón, Quintiliano. Manual del orador*, Madrid: Temas de hoy.
- Llano, A. (2003). *Gnoseología*. Navarra: Eunsa.
- Escandell, M^a. V. (2014). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel Letras.
- Malcolm, J. (2004). *El periodista y el asesino*. Barcelona: Gedisa.
- Diezhandino, M^a. P. (1994). *El quehacer informativo: el "arte de escribir" un texto periodístico, algunas nociones válidas para periodistas*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Martínez Albertos, J.L. (1972). *Redacción periodística. Los estilos y los géneros en la prensa escrita*. Barcelona: A.T.E.
- Mortara Garavelli, B. (1991). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Muñoz Molina, A (2004). *Ventanas de manhattan*. Barcelona: Seix barral.
- Muñoz Torres, J.R. (1995). Objetivismo, subjetivismo y realismo como posturas epistemológicas sobre la actividad informativa, *Communication & Society* 8(2), pp. 141-171.
- Nietzsche, F. (2000). *El libro del filósofo; seguido de Retórica y lenguaje*. Madrid: Taurus.
- Parrat, S. (2003). *Introducción al reportaje: antecedentes, actualidad y perspectivas*. Universidad de Santiago de Compostela publicaciones.
- Pascal, B. (1995). *Pensamientos*. España: Austral.

Perelman, C. y Olbrecht-Tyteca, L. (2015). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.

Piovani, J.I. (2010). La escuela de Chicago y los enfoques cualitativos: términos y conceptos metodológicos. *Papers* (245-258).

Platón. (2009). *Fedro*. Madrid: Dykinson.

Quintiliano, M.F. (2004). *Instituciones oratorias*. Alicante: Biblioteca Virtual de Cervantes. Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3n214>

Rivas, M. (1998). *El periodismo es un cuento*. Madrid: Alfaguara.

Salaverría, R. (1977). Aproximación a los orígenes de la preceptiva sobre escritura periodística (1840-1940). *Communication & Society* 10(1), 61-94.

Steiner, G. (1973). *Extraterritorial: ensayos sobre la literatura y la revolución lingüística*. Barcelona: Barral.

Talese, G. (2011). *La mujer de tu prójimo*. España: Debate.

Teruel Planas, E. (1997). *Retòrica, informació i metàfora*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Tuñón, A. (2003). Periodismo y literatura: el último encuentro. En *Literatura y periodismo: la prensa como espacio creativo* (pp. 53-60). Spain: Publicaciones del congreso de literatura española contemporánea.

Valles Calatrava, J. (2002) *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia.

Vivaldi, M. (2000). *Curso de redacción*. Madrid: Paraninfo.

VVAA. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Disponible en:

<http://www.rae.es>

VVAA. *Libro de estilo de El País*. Disponible en:

<http://blogs.elpais.com/files/manual-de-estilo-de-el-pa%C3%ADs.pdf>

Wolfe, T. (2012). *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama.

ANEXOS

Hiroshima, John Hersey (1946)

Exactamente a los ocho y quince de la mañana, hora japonesa, el 6 de agosto de 1945, en el momento en que la bomba atómica relampagueó sobre Hiroshima, la señorita Toshiko Sasaki, empleada del departamento de personal de la Fábrica Oriental de Estaño, acababa de ocupar su puesto en la oficina de planta y estaba girando la cabeza para hablar con la chica del escritorio vecino. En ese mismo instante, el doctor Masakazu Fujii se acomodaba con las piernas cruzadas para leer el *Asahi* de Osaka en el porche de su hospital privado, suspendido sobre uno de los siete ríos del delta que divide Hiroshima; la señora Hatsuyo Nakamura, viuda de un sastre, estaba de pie junto a la ventana de su cocina observando a un vecino derribar su casa porque obstruía el carril cortafuego; el padre Wilhelm Kleinsorge, sacerdote alemán de la Compañía de Jesús, estaba recostado —en ropa interior y sobre un catre, en el último piso de los tres que tenía la misión de su orden—, leyendo una revista jesuita, *Stimmen der Zeit*; el doctor Terufumi Sasaki, un joven miembro del personal quirúrgico del moderno hospital de la Cruz Roja, caminaba por uno de los corredores del hospital, llevando en la mano una muestra de sangre para un test de Wasserman; y el reverendo Kiyoshi Tanimoto, pastor de la Iglesia Metodista de Hiroshima, se había detenido frente a la casa de un hombre rico en Koi, suburbio occidental de la ciudad, y se preparaba para descargar una carretilla llena de cosas que había evacuado por miedo al bombardeo de los B-29 que, según suponían todos, pronto sufriría Hiroshima. La bomba atómica mató a cien mil personas, y estas seis estuvieron entre los sobrevivientes. Todavía se preguntan por qué sobrevivieron si murieron tantos otros. Cada uno enumera muchos pequeños factores de suerte o voluntad —un paso dado a tiempo, la decisión de entrar, haber tomado un tranvía en vez de otro— que salvaron su vida. Y ahora cada uno sabe que en el acto de sobrevivir vivió una docena de vidas y vio más muertes de las que nunca pensó que vería. En aquel momento, ninguno sabía nada.

El comienzo, el impacto, Ghana 1958, Ryszard Kapucinski

Lo primero que llama la atención es la luz. Todo está inundado de luz. De claridad. De sol. Y tan sólo ayer: un Londres otoñal bañado en lluvia. Un avión bañado en lluvia. Un viento frío y la oscuridad. Aquí, en cambio, desde la mañana todo el aeropuerto resplandece bajo el sol, todos nosotros resplandecemos bajo el sol.

Tiempo ha, cuando los hombres atravesaban el mundo a pie o a caballo o en naves, el viaje los iba acostumbrando a los cambios. Las imágenes de la tierra se desplazaban despacio ante sus ojos, el escenario del mundo apenas giraba. El viaje duraba semanas, meses. El hombre tenía tiempo para familiarizarse con ambientes diferentes, con nuevos paisajes. El clima también cambiaba gradualmente, poco a poco. Antes de que el viajero de la fría Europa alcanzase el ardiente ecuador, ya había experimentado la temperatura agradable de Las Palmas, el calor de El-Mahara y el infierno de Cabo Verde.

¡Hoy no queda nada de aquellas gradaciones! El avión nos arrebató violentamente del frío glacial y de la nieve para lanzarnos, el mismo día, al abismo candente del trópico. De pronto, cuando apenas nos hemos restregado los ojos, nos hallamos en el centro de un infierno húmedo. Enseguida empezamos a sudar. Si hemos llegado de Europa en invierno, nos libramos de los abrigos, nos quitamos los jerséis. Es el primer gesto de nuestra iniciación, es decir, de la gente del Norte, al llegar a África.

Gente del Norte. ¿Hemos pensado que la gente del Norte constituye una clara minoría en nuestro planeta? Canadienses y polacos, lituanos y escandinavos, parte de americanos y de alemanes, rusos y escoceses, lapones y esquimales, evenkos y yakutios, la lista tampoco resulta muy larga. No sé si, entre todos, abarcará más de quinientos millones de personas: menos del diez por ciento de los habitantes del planeta. La inmensa mayoría, desde que nace hasta que muere, vive al calor del sol. Además, el hombre nació al calor del sol, sus huellas más antiguas se han encontrado en países cálidos. ¿Qué clima reinaba en el paraíso bíblico? Reinaba el calor eterno, tanto que Adán y Eva podían ir desnudos y no sentir frío ni siquiera a la sombra de un árbol.

Ya en la escalerilla del avión nos topamos con otra novedad: el olor del trópico. ¿Novedad? Si no es otro que el olor que llenaba la tienda del señor Kanzaman, Productos Ultramarinos y Demás, situada en la calle Perec de Pirisk. Almendras, clavos, dátiles, cacao. Vainilla, hojas de laurel; naranjas y plátanos por piezas y cardamomo y azafrán al peso. ¿Y Drohobycz? ¿El interior de *Las tiendas de color canela*, de Schulz? Al fin y al cabo, «su interior, mal iluminado, oscuro y solemne, estaba impregnado de un fuerte olor a laca, colores, incienso, aromas de países lejanos, de raras mercancías». Con todo, el olor del trópico es algo distinto. No tardaremos en notar su opresión, su pegajosa materialidad. Ese olor enseguida nos hará conscientes de que nos encontramos en ese punto de la tierra en que la frondosa e incansable biología no para de trabajar: germina, brota y florece, y al mismo tiempo padece enfermedades, se desintegra, se carcome y se pudre.

Es el olor del cuerpo acalorado y del pescado secándose, de la carne pudriéndose y la *kassawa* asada, de flores frescas y algas fermentadas, en una palabra, de todo aquello que, a un tiempo, resulta agradable y desagradable, que atrae y echa para atrás, que seduce y da asco. Ese olor nos llegará de los palmerales, saldrá de la tierra incandescente, se elevará por encima de las alcantarillas apestosas de las ciudades. No nos abandonará, es parte del trópico.

Y, finalmente, el descubrimiento más importante: la gente. Gentes de aquí, del lugar. ¡Cómo encajan en ese paisaje, en esa luz, en ese olor! ¡Cómo se convierten el hombre y la naturaleza en una comunidad indivisible, armónica y complementaria! ¡Cómo se funden en un solo cuerpo! ¡Cómo cada una de las razas está enraizada en su paisaje, en su clima! Nosotros moldeamos nuestro paisaje y él moldea los rasgos de nuestros rostros. En medio de esas palmeras y lianas, de toda esa exuberancia selvática, el hombre blanco aparece como un cuerpo extraño, estrafalario e incongruente. Pálido, débil, con la camisa empapada en sudor y el pelo apelmazado, no cesan de atormentarlo la sed, el tedio y la sensación de impotencia. El miedo no lo abandona: teme a los mosquitos, a la ameba, a los escorpiones, a las serpientes; todo lo que se mueve lo llena de pavor, de terror, de pánico.

Los del lugar, todo lo contrario: con su fuerza, gracia y aguante, se mueven con desenvoltura y naturalidad, y a un ritmo que el clima y la tradición se han encargado

de marcar; un ritmo tal vez poco apresurado, más bien lento, pero, a fin de cuentas, en la vida tampoco se puede conseguirlo todo; de no ser así, ¿qué quedaría para otros?

Llevo aquí una semana. Intento conocer Acra. Es una ciudad pequeña que parece haberse multiplicado y autocopiado, y que ha salido a rastras de la selva para detenerse a orillas del golfo de Guinea. Acra es plana, baja y mísera, aunque también hay en ella casas de dos o más plantas. Nada de arquitectura rebuscada, nada de lujo ni de suntuosidad. Unos revoques de lo más corriente, paredes de color pastel, amarillo y verde claro, que aparecen llenas de chorreaduras. Frescas estas últimas al acabarse la estación de las lluvias, forman infinitos mosaicos, *collages* y constelaciones de manchas, crean mapas fantásticos y dibujos de líneas serpenteantes. El centro de la ciudad está densamente edificado. Hay mucho tráfico, multitud de gente, bullicio; la vida se hace en la calle. La calle no es sino mera calzada, separada de los bordes por un arroyo-alcantarilla. No hay aceras. Los coches se entremezclan con la multitud pedestre. Todo avanza junto: peatones, automóviles, bicicletas, carros de porteadores, y también vacas y cabras. En los bordes, más allá del sumidero y a lo largo de toda la calle, se desarrolla la vida doméstica y mercantil. Las mujeres machacan la mandioca, asan a la brasa bulbos de taro, cocinan algún plato, comercian con chicles, galletas y aspirinas, lavan y secan la ropa. Y todo ello a la vista de todos, como si rigiese una orden que obliga a los habitantes a abandonar sus casas a las ocho de la mañana y a permanecer en la calle. La causa real es muy distinta: las viviendas son pequeñas, estrechas y pobres. El ambiente es sofocante, no hay ventilación, el aire es pesado y los olores nauseabundos, no hay con qué respirar. Además, el pasar el día en la calle permite participar en la vida social. Las mujeres no paran de hablar entre ellas, gritan, gesticulan y acaban riéndose. Apostadas junto a una olla o palangana, tienen, además, un perfecto punto de observación. Pueden contemplar a los vecinos, a los peatones, la calle, escuchar conversaciones y riñas, seguir el curso de los acontecimientos. La persona está todo el día en medio de la gente, del bullicio, al aire libre.

Cómo se vende un presidente, Joe McGinnis (1969)

Richard Nixon grabó, en el Hotel Pierre, una serie de spots de uno a cinco minutos de duración, el lunes por la mañana, 21 de octubre de 1968. Frank Shakespeare no se sentía demasiado satisfecho de cómo se habían realizado esos *spots*. <<El candidato estaba enojado —afirmó—, enojado y fatigado.>>

Shakespeare consiguió que le reservaran, al fondo del escenario del teatro de la calle Cuarenta y Cuatro, en el cual se representaba el show de Merv Griffin, un espacio, por la mañana del viernes, 25 de octubre; Richard Nixon se presentó, de buen gusto, para grabar otra serie.

Se delegó a Mike Stanislavsky, uno de los directores de Teletape, el estudio cinematográfico, para que diseñara el marco más idóneo para la ocasión. Habilidad del rigor: estanterías repletas de libros, recio escritorio de color caoba... si bien introdujo una novedad. Una ventana. Su diseño exigía una ventana entre dos librerías situada detrás de la mesa del despacho. “Imparte agilidad —dijo—, no una agilidad física, sino más bien psicológica”.

Harry Treleaven acudió al teatro a las 10 horas y 10 minutos del viernes por la mañana. El servicio secreto estaba ya presente. El día era gris y desapacible, y no desentonaba de los que le precedieron. Treleaven se dirigió a una mesa colocada en el extremo del espacio reservado, sobre la que se amontonaban tacitas de papel al lado de una cafetera. A las 10 h. 40 el servicio secreto recibió una llamada: el candidato estaba en camino.

Richard Nixon entró en el estudio a las 10 h. 50. Se dirigió inmediatamente a un camerino contiguo conocido por Cuarto Verde, donde aguardaba Ray Voegel, el rubio y flemático maquillista, con polvos y afeites.

A las once en punto reapareció Nixon del Cuarto Verde. Entre la puerta del camerino y el piso del escenario había un desnivel de tres o cuatro pulgadas. Nixon no lo advirtió y, al franquear la puerta, tropezó. Esbozó una sonrisa, un acto reflejo, y Frank Shakespeare lo condujo a escena.

Ocupó su puesto ante la recia mesa de color caoba. Le gustaba apoyarse en la mesa, sentarse despreocupadamente al borde del escritorio mientras grababa los spots, pues esta postura daba al ambiente, en su opinión, un tono desprovisto de protocolo.

Se hallaban reunidas, formando un semicírculo alrededor de las cámaras, por lo menos veinte personas, entre técnicos y asesores.

Richard Nixon reparó en el grupo y frunció el ceño.

—Cuando comencemos —dijo—, procuren que todos aquellos que no estén directamente relacionados con este trabajo se encuentren fuera del campo de mi visión. De ese modo no tendré que estar desviando la mirada.

—Comprendido, señor. Muy bien. Despejen el escenario. Todo aquel que no tenga qué hacer en este lugar, haga el favor de abandonar el escenario. Salgan, por favor.

Había un individuo en un rincón disparando, incansablemente, su cámara fotográfica. Su flash relampagueó varias veces consecutivas. Richard Nixon miró en aquella dirección. El individuo en cuestión había sido contratado por la plana mayor de Nixon para tomar fotos oficiales durante la campaña electoral, a efectos históricos.

—¿Sigue usted con las fotos? —inquirió Richard Nixon —, ¿se trata de las que encargamos? Bien, suspéndalas por el momento —lo conminó acompañando las palabras con un ademán del brazo. Añadió—: Guárdelas. Tenemos más que suficiente de estas malditas fotos.

Richard Nixon giró sobre sus talones para ponerse de cara a las cámaras.

—Cuando me den ahora la señal de los quince segundos, me la dan precisamente desde debajo de la misma cámara. De este modo no tengo que estar moviendo constantemente los ojos.

—Comprendido, señor.

La izquierda exquisita, Tom Wolfe (1970)

A las dos, o las tres, o las cuatro de la madrugada, o en algún momento entre esas horas, el 25 de agosto de 1966, día precisamente de su cuarenta y ocho aniversario, Leonard Bernstein despertó en la oscuridad en un estado de gran excitación. Eso ya había ocurrido antes. Era una de las formas que adoptaba su insomnio. Así que hizo lo que solía hacer en tales casos. Se levantó y paseó durante un rato. Se sentía atontado. Repentinamente tuvo una visión, una inspiración. Podía verse a sí mismo, Leonard Bernstein, el egregio maestro, en el escenario, con pajarita y frac, frente a una orquesta completa. A un lado del podium del director, está al piano. Al otro lado, una silla, y apoyada sobre ella una guitarra. Se sienta en la silla y toma la guitarra. ¡Una guitarra! ¡Uno de esos instrumentos medio estúpidos, como el acordeón, para que los chavales de catorce años de Levittown, de coeficiente mental 110 sigan el método Aprende-a-Tocar-en-Ocho-Días! Pero existe una razón. Bernstein va a comunicar un mensaje antibélico a este gran público de cuello blanco-almidonado que llena el local. Les anuncia:

—Yo amo.

Sólo eso. El efecto es humillante. De repente, de la curva del majestuoso piano de cola surge un negro que empieza a decir cosas como:

—El público está extrañamente desconcertado.

Lenny intenta empezar de nuevo. Interpreta al piano algunas piezas breves, dice:

—Yo amo. Amo ergo sum.

El negro se alza de nuevo y dice:

—El público cree que él debiera levantarse y marcharse. El público piensa: «Estoy avergonzado hasta de rozar a mi vecino. »

Finalmente, Lenny suelta un sentido discurso antibélico y sale.

Por un momento, allí sentado, solo en su casa, a altas horas de la madrugada, Lenny pensó que podría valer y apuntó la idea. Piensa en los titulares: bernstein conmueve al público con un mensaje antibélico. Pero entonces su entusiasmo languidece. Se desanima. ¿Quién diablos era ese negro que surgía del piano y explicaba al mundo lo majadero que estaba siendo Leonard Bernstein? No tenía ningún sentido, ese superego negro junto al piano de cola.

La mujer de tu prójimo, Gay Talese (1981)

Estaba completamente desnuda, echada boca abajo en la arena del desierto, las piernas abiertas, sus largos cabellos flotando al viento, la cabeza hacia atrás y los ojos cerrados. Parecía absorta en sus propios pensamientos, alejada del mundo, reclinándose en esa duna batida por el viento de California, cerca de la frontera mexicana, adornada únicamente por su belleza natural. No lucía joyas, ni flores en el pelo; no había pisadas en la arena; nada indicaba el día o destruía la perfección de esa fotografía salvo los dedos húmedos del colegial de diecisiete años que la tenía en la mano y la contemplaba con deseo y ansiedad adolescentes.

La imagen estaba en una revista de fotografía artística que él acababa de comprar en un quiosco de la esquina de Cermak Road, en las afueras de Chicago. Era última hora de una tarde fría y ventosa de 1957, pero Harold Rubin podía sentir el acaloramiento que le subía por el cuerpo mientras observaba la foto bajo la farola cerca de la esquina, detrás del quiosco, ajeno a los ruidos del tráfico y a la gente que pasaba rumbo a sus casas.

Hojeó las páginas para echar un vistazo a las otras mujeres desnudas, para comprobar hasta qué punto podían responder a sus expectativas. Había habido ocasiones en el pasado en que, después de comprar aprisa una de esas revistas porque se vendían bajo cuerda (y no se podían estudiar para hacer una adecuada selección previa), había quedado profundamente desilusionado. O las nudistas jugadoras de voleibol en *Sunshine & Health* eran demasiado fornidas (la única revista que en los años cincuenta mostraba el vello púbico), o las sonrientes coristas de *Modern Man* trataban de atraer de forma exagerada, o las modelos de *Classic*

Photography eran meros objetos para la cámara, perdidas en las sombras artísticas.

Si bien Harold Rubin generalmente conseguía alguna solitaria satisfacción con esas revistas, pronto eran relegadas a los estantes más bajos

del revistero que tenía en el armario de su dormitorio. Sobre el montón estaban los productos más probados, aquellas mujeres que proyectaban cierta emoción o posaban de un modo especial que le resultaba inmediatamente estimulante; y, aún más importante, su efecto era duradero. Las podía ignorar en el armario durante semanas o meses mientras buscaba en otra parte un nuevo descubrimiento. Pero al fracasar en su búsqueda, sabía que podía volver a su casa y revivir una relación con una de las favoritas de su harén de papel, logrando una gratificación que ciertamente era distinta —aunque no incompatible— de la vida sexual que tenía con una chica que conocía del instituto Morton. De algún modo, una cosa se fundía con la otra. Mientras hacía el amor con ella sobre el sofá cuando sus padres habían salido, a veces pensaba en las mujeres más maduras de sus revistas. En otras ocasiones, a solas con sus revistas, podía revivir momentos pasados con su amiga, recordando su aspecto sin la ropa puesta, la suavidad de su piel y lo que hacían juntos.

Sin embargo, últimamente, debido a que se sentía inquieto e inseguro y estaba pensando en largarse del instituto, abandonar a su novia y alistarse en la Fuerza Aérea, Harold Rubin estaba más alejado de lo usual de la vida en Chicago, más predispuesto a la fantasía, sobre todo en presencia de las fotos de una mujer especial que, tuvo que admitirlo, se estaba convirtiendo en una obsesión.

Esa mujer era la de la foto que acababa de contemplar en la revista que ahora tenía en sus manos en la acera, el desnudo en la duna de arena. La había visto por primera vez en una publicación trimestral de fotografía. También había aparecido en varias revistas para hombres, de aventuras y en un calendario nudista. Lo que le había atraído no era solo su belleza, las líneas clásicas de su cuerpo o las facciones de su rostro, sino toda la aureola que acompañaba a cada foto, la sensación de que era absolutamente libre en medio de la naturaleza y consigo misma cuando caminaba por una playa, o estaba cerca de una palmera, o se sentaba en un rocoso acantilado mientras abajo salpicaban las olas. Si bien en algunas fotos parecía lejana y etérea, posiblemente inaccesible, había en ella una realidad penetrante, y él se

sentía próximo a ella. También conocía su nombre. Había aparecido en un pie de foto y él confiaba en que fue- se su verdadero nombre y no uno de esos mágicos seudónimos utiliza- dos por algunas *playmates* («chicas del mes») y *pinups* (la «chica ideal») que ocultaban su verdadera identidad a los hombres a quienes querían encandilar.

Se llamaba Diane Webber. Su casa estaba en la playa de Malibú. Se decía que era bailarina de ballet, lo que explicaba el disciplinado control corporal que mostraba en varias posiciones frente a la cámara. En una foto de la revista que Harold tenía ahora en sus manos, Diane Webber parecía casi acrobática mientras se balanceaba grácilmente sobre la arena con los brazos abiertos y una pierna muy por encima de la cabeza, con los dedos del pie señalando un cielo sin nubes. En la página opuesta descansaba sobre el costado, las caderas muy redondas, un muslo ligera- mente alzado y apenas cubriéndole el pubis, los pechos al descubierto, los pezones erectos.

Harold Rubin cerró rápidamente la revista. La guardó entre sus libros escolares y se los metió bajo el brazo. Se estaba haciendo tarde y debía llegar pronto a casa para cenar. Al volverse, advirtió que el viejo quiosquero fumador de puros le miraba y le guiñaba un ojo, pero Harold le ignoró. Con las manos metidas en los bolsillos del abrigo de piel negra, se encaminó a su casa; su largo pelo rubio peinado al estilo de Elvis Presley le rozaba el cuello levantado del abrigo. Decidió caminar en vez de tomar el autobús porque quería evitar el contacto físico con los demás, no quería que nadie invadiera su intimidad mientras pensaba ansiosamente en la hora en que sus padres se fueran a dormir y él pudiera quedarse a solas en su dormitorio con Diane Webber.

Caminó por Oak Park Avenue, y se dirigió al norte hasta la calle Veintiuno, pasando ante pequeños chalets y grandes casas de ladrillo en la tranquila comunidad residencial de Berwyn, a media hora de coche del centro de Chicago. Sus habitantes eran conservadores, muy trabaja- dores y ahorradores. Un alto porcentaje descendían de padres o abuelos que habían llegado a esta zona a principios del siglo xx provenientes de Europa central, especialmente de una región occidental de Checoslovaquia llamada Bohemia. Aún se referían a sí mismos como bohemios, aunque muy a su pesar ahora el nombre se asociaba popularmente en Estados

Unidos con gente joven de vida libre e irresponsable que usaba sandalias y leía poesía de los beatniks.