

EL TRABAJO DE CAMPO EN EL PERIODISMO

Narrativo

EXTRACTO DE LA SEGUNDA PARTE DEL LIBRO

Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo del escritor y periodista Juan José Hoyos N., (Editorial de la Universidad de Antioquia, 2003).

Durante los años finales de su vida, mientras trabajaba en el manuscrito de su gran novela *En busca del tiempo perdido*, el escritor francés Marcel Proust decidió encerrarse en una de las habitaciones de su casa, cuyas paredes estaban forradas en corcho para impedir la entrada de cualquier ruido proveniente de la calle. Allí pasaba los días, las semanas, escribiendo de día y de noche, bajo el cuidado amoroso de Celeste, su criada fiel. A veces Proust tocaba el timbre que había hecho instalar en su habitación para llamarla cuando tenía un ataque de asma, o quería un té, o tenía que ordenar las últimas hojas de su manuscrito, o necesitaba su ayuda para cualquier otro menester. Celeste acudía de inmediato. De vez en cuando, apenas caía la tarde, el timbre sonaba. Ella corría hasta el cuarto y el escritor le pedía que le preparara la ropa de calle porque iba a salir. Ella obedecía sin decir una palabra. Pero cuando esto sucedía en medio del invierno, la mujer se mostraba contrariada: sabía los riesgos que podía correr un hombre asmático caminando de noche, en medio del frío y de la nieve, por las calles de París.

¿Por qué hacía Proust estos paseos temerarios? Todo parece indicar que la única causa tenía que ver con su manuscrito: necesitaba un dato, un color, un detalle... y él no vacilaba en irlo a buscar en los salones de visita del Duque de Güermantes o de Madame Verdurin.

Apenas regresaba en la madrugada, casi congelado y asfixiado, Proust le hablaba a Celeste, con un entusiasmo infantil, de los personajes que había visto y escuchado en los sitios que había visitado, y le describía cómo iban vestidos tales o cuales señoritos y señoritas de la *creme* de París.

Celeste, un tanto ofuscada, lo reconvenía amorosamente mientras le ayudaba a quitarse el abrigo y la bufanda.

—Señor, ¿por qué hace estas cosas?

Proust le contestaba, con la respiración todavía entrecortada:

—Celeste, porque yo no tengo imaginación...

Marcel Proust era un novelista, pero a la hora de escribir enfrentaba el mismo problema de cualquier etnógrafo empeñado en describir las costumbres de una tribu primitiva o de cualquier periodista comprometido en la tarea de escribir un reportaje.

El problema tiene que ver con algo que otros escritores han comprobado años después de la publicación de la novela de Proust: que aun en el caso de los escritores de ficción la imaginación no es más que memoria.

“No hay nada en la mente que antes no haya pasado por los sentidos”, dice una vieja frase atribuida al filósofo escolástico Tomás de Aquino. En el caso del novelista, cuya escritura casi siempre se considera producto de la imaginación, habría que decir que no hay nada que él imagine que a la vez no sea producto de su

experiencia y de su observación directa de la vida. Y aun cuando a veces logra adivinar lo invisible, es porque ha partido del mundo de lo visible, tal como lo explica el escritor Henry James en su ensayo sobre la novela:

La facultad de adivinar lo invisible partiendo de lo visible, de seguir las consecuencias de las cosas, de juzgar una pieza completa por el dibujo, la condición de sentir la vida en general de un modo tan completo que le permite a uno adelantar en el camino de conocer cualquier recoveco particular de la misma; todo este conjunto de dones puede casi decirse que constituye la experiencia; y esos dones se presentan en el campo y en la ciudad, en las etapas más diversas de la educación. Si la experiencia consiste en las impresiones, puede decirse que las impresiones son la experiencia, tal como son (¿no lo hemos visto?) el verdadero aire que respiramos. Por eso si yo le dijese desde luego a un novicio: "Escriba de su experiencia y sólo de su experiencia", tendría la sensación de que esa era una advertencia que le mostraba lo inasequible si inmediatamente no agregase: "¡Procure ser una de esas personas para las que nada se pierde!"¹

¹ Henry JAMES, "El arte de la novela", en: *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 1958, p. 1.178.

Dada la necesidad de acumular todas las impresiones que constituyen la experiencia, durante las últimas décadas se ha comparado con frecuencia el trabajo del periodista con el del novelista y el etnógrafo. Por eso también se ha llamado a su trabajo de investigación, trabajo de campo, un término tomado de la etnografía y la antropología.

Esto ha sucedido porque la labor del etnógrafo, como la del periodista, consiste en observar la realidad de modo profundo y total, y en muchos casos su objetivo final es la escritura. Y a los antropólogos, al igual que a profesionales de otras disciplinas sociales, el mero ensayo monográfico no les permitió plasmar toda la materia que ellos buscaban abarcar: el hombre y su entorno. O sea, el hombre frente al mundo que lo rodea y frente a las demás especies, incluida la propia. Por eso han acudido a nuevas formas narrativas emparentadas con el reportaje y con la llamada novela de no ficción.

Antropólogos, historiadores, sociólogos y periodistas se enfrentan pues a un problema común en su trabajo: retratar con palabras la vida en toda su complejidad.

Y como toda cultura en la cual uno está inmerso se vuelve para uno trivial, y sus prácticas sociales se convierten en comportamientos obvios, a fin de mirarse a sí mismo y a su entorno el antropólogo y en general los investigadores de distintos campos han tenido que acudir al espejo de las culturas primitivas: otra forma de observar la infancia de nuestra propia historia. Y para lograr ese objetivo se ha usado un método comparativo, a partir del cual aparece el llamado método etnográfico, que se desarrolló sobre todo en los países colonizadores. A esa tradición pertenece el libro *Los argonautas del Pacífico Occidental*, de Bronislaw Malinowski.

Malinowski fue un antropólogo y etnólogo británico nacido en Polonia en 1884. Se doctoró en filosofía, física y matemáticas en la Universidad de Cracovia y en 1913 comenzó su carrera como profesor de la Escuela de Economía de Londres. Allí se doctoró en ciencia en 1916. En esa escuela conoció la obra *La rama dorada*, de James Frazer, y a raíz de su lectura empezó a inquietarse por la antropología.

Malinowski es considerado uno de los primeros antropólogos que salieron de su entorno cultural para recopilar datos y estudiar otras sociedades en el propio lugar de origen de estas. Su primer trabajo de campo lo hizo entre 1915 y 1918 en la isla de Nueva Guinea, en el suroeste del Pacífico. Allí estudió la cultura de los Trobriandeses, los habitantes de la isla. Sus desarrollos sobre las relaciones sociales, el parentesco y los sistemas religioso, mágico y comercial de los nativos de esta isla, los recogió en su obra *Los argonautas del Pacífico Occidental*, publicada en 1922 y tenida por una de las obras fundamentales de la antropología.

Malinowski ocupó varias cátedras en universidades inglesas hasta 1933, cuando se trasladó a la Universidad de Cornell, en Estados Unidos, y tres años más tarde comenzó a trabajar en la Universidad de Harvard, donde recibió el título de doctor honoris causa. Más adelante fue profesor en la Universidad de Yale.

Entre sus obras más importantes —además de *Los argonautas del Pacífico Occidental*— están *Sexo y represión en la sociedad salvaje*, publicado en 1926; *Una teoría cientí-*

fica de la cultura, en 1944; *Magia, ciencia y religión*, en 1948, y *Estudios de psicología primitiva: el complejo de Edipo*, en 1949. Malinowski murió en New Haven en 1942.

Para Malinowski, el objetivo final de su método era comprender el punto de vista del nativo, su relación con la vida, su visión del mundo. Para lograrlo, proponía registrar de manera firme y clara la organización del grupo social objeto de estudio y la anatomía de su cultura. También consideraba que era importante consignar todos los imponderables de la vida cotidiana y el tipo de conducta de los miembros del grupo. En este sentido, sugería recoger todo el tiempo observaciones detalladas en la forma de una especie de diario etnográfico. Para él, esto se hacía posible a través de un contacto cercano con la vida de los nativos. Por último, Malinowski era partidario de acopiar toda clase de declaraciones etnográficas, narrativas características, expresiones típicas y manifestaciones del folclor, y registrarlas en documentos.

En las últimas décadas del siglo xx, los sociólogos también se interesaron por este nuevo método antropológico. A raíz de su uso aparecieron las llamadas historias de vida, basadas en lo que ellos llamaban la entrevista a profundidad, flexible y de final abierto. En este caso, los sociólogos igualmente hallaron un procedimiento común que ha sido utilizado por años, de modo irreflexivo y empírico, por los periodistas, pero que además ha sido usado por diversas disciplinas de las ciencias sociales: el trabajo a partir de la historia oral y el testimonio.

Así por ejemplo, en Inglaterra, el político e historiador Thomas Babington Macaulay reconstruyó la historia de varias familias obreras, y para escribir su libro *Historia de Inglaterra (1845-1855)* tomó como punto de partida poemas, novelas históricas, diarios personales, crónicas y testimonios. También aprovechó las novelas de Walter Scott para retratar las costumbres, los estilos de vida, las figuras de los bandoleros y la vida de los campesinos en la región de Escocia.

El método etnográfico empleado por los antropólogos a partir de la experiencia de Malinowski es una forma de trabajo que permite la descripción y el análisis de un campo social específico, una escena cultural determinada: una localidad, un barrio, una fábrica, una familia, una práctica social, una institución. Tiene, pues, un componente de observación y descripción y un componente de reflexión sobre el material recopilado.

La meta principal del método etnográfico consiste en captar el punto de vista, el sentido, las motivaciones, las intenciones y las expectativas que los actores otorgan a sus propias acciones sociales y proyectos personales o colectivos, y a su entorno sociocultural.

Como antes se dijo, coincide con el método investigativo del periodismo en que desde un comienzo el trabajo de campo tiene como meta final la escritura. El etnógrafo es, en lo esencial, un escritor. Escribe constantemente notas, diarios y fichas, y los resultados de su investigación los expresa en textos. Su representación de la realidad social está, pues, condicionada por la escritura.

En la antropología, el llamado trabajo de campo consiste en el desplazamiento del investigador al sitio de estudio; en el registro y examen de los fenómenos sociales y culturales de su interés, mediante la observación y la participación directa en la vida social del lugar; y, por último, en la utilización de un marco teórico que le da significación y relevancia a los datos.

El trabajo de campo, al igual que la etnografía, ha sido mitificado. Su creador también fue Malinowski. Su nombre proviene del ámbito del naturalismo y de las experiencias de los viajeros del siglo xix y comienzos del siglo xx.

En el trabajo de campo, además de algunas técnicas introducidas por Malinowski, como el diario de campo, es especialmente importante la actitud del investigador que aplica las técnicas. Esta actitud podría resumirse en la necesidad de sumergirse sin prejuicios en la cultura de los otros con el fin de comprenderla y aprehenderla. Esto significa lograr una empatía, un saber situarse frente a los otros. Un ejemplo de tal proceder se puede hallar en la

actitud de Malinowski cuando investigaba la vida de los nativos de Papua: se quedó solo en las islas, lejos de los blancos, de quienes decía que no entendían nada de los nativos. Para entablar relación con ellos aprendió su idioma y luego estudió sus costumbres hasta comprender su entorno y su forma de vida. Según Malinowski, jamás la memoria de un evento sustituye su observación directa por parte del investigador.

Malinowski también habla de la observación directa y adiestrada, y dice que ella es el único método que aporta los datos adecuados para construir una verdadera ciencia de la cultura. Para lograr una aproximación de esta clase y calidad el investigador debe ser competente en el idioma del grupo estudiado, debe tener una experiencia de convivencia con ese grupo humano y debe aplicar durante esa convivencia ciertas técnicas de recolección de datos para documentar las costumbres y pautas culturales sobre la base de una evidencia concreta. En palabras del etnógrafo, la tarea es registrar los imponderables de la vida social y acopiar y expresar la información por medio de mapas que permitan ligar y relacionar unos aspectos de la cultura con otros.

El método etnográfico se basa en la observación de las actividades sociales, la realización de entrevistas y la participación del investigador en actividades socio-culturales seleccionadas por él o espontáneas.

En últimas, se trata de una observación participante: el etnógrafo utiliza sus propias condiciones humanas, su capacidad de comunicarse y captar los significados de la vida social para entender e interpretar las acciones de los otros en contextos sociales determinados.

El investigador se distingue de otros actores sociales en que su trabajo tiene como meta describir y analizar el comportamiento de un grupo. Para lograrlo, debe esforzarse por mantener plena conciencia de esa situación *sui generis* en la cual, como el escritor de novelas o reportajes, es actor e investigador. Esto le permite registrar sistemáticamente lo que ve y oye y siente, manteniendo una perspectiva totalizadora de la situación.

Para lograr ese registro sistemático, el investigador, al igual que el periodista que decida emplear este método, tienen varias herramientas, como:

— El diario personal, que es subjetivo y registra lo que sucede en la mente del investigador, sus sentimientos, sus impresiones, sus reacciones, su relación con el entorno...

— El diario de campo, que registra el itinerario, las hipótesis, el cronograma de actividades, las ideas preliminares.

— Los ficheros, que permiten clasificar en orden temático o alfabético los apuntes tomados: una forma de dar un poco de coherencia a ese mundo aparentemente incoherente que es la memoria.

— La grabadora — aunque en muchos casos, en el periodismo, hay quienes desaconsejan su uso.

— Las fotografías y las cámaras de video, que permiten el acopio de imágenes.

Las etapas de trabajo en el método etnográfico se parecen bastante a las del reportaje. Ellas son, en forma resumida:

La preparación del terreno

La estrategia de acceso y la aproximación

La observación

La selección de los informantes

La entrevista etnográfica

El registro de la información

La selección y el uso de las estrategias narrativas

La entrevista etnográfica es abierta y estructurada. Habitualmente tiene la forma de una conversación común en la cual el investigador va introduciendo preguntas y elementos que dirigen la charla en un sentido. Para ello se debe preparar una guía, pero además hay que estar atento al registro total del diálogo, porque muchas veces, como sucede a menudo en las entrevistas periodísticas, las declaraciones más importantes se dan por fuera del marco pregunta-respuesta, cuando el entrevistado se relaja, luego de que acaba la entrevista.

En cuanto a la estrategia narrativa empleada para consignar los hallazgos, es necesario encontrar un tipo de relato omnicomprensivo, en el que se incluyan

descripciones del medio ambiente, la historia, la economía, las relaciones de parentesco, la organización política, los sistemas de creencias, los mitos, el paisaje, la vivienda y las actividades sociales y culturales.

En otras palabras, se trata de captar en el relato, de modo total, al hombre, su cultura y su entorno físico y social, tal como lo hizo de modo ejemplar el antropólogo colombo-alemán Gerardo Reichel-Dolmatoff en su libro *Los Kogi*, sobre la vida de una de las tribus asentadas en la Sierra Nevada de Santa Marta.

Reichel-Dolmatoff vivió durante dieciséis meses en medio de la tribu, entre 1946 y 1950. Un vistazo al índice de su libro revela los temas que el autor se dedicó a investigar y de paso nos muestra la ambiciosa intención del método etnográfico de abarcar la totalidad de la vida:

El ambiente geográfico; los territorios tribales; la topografía; la demografía; la cultura material y tecnológica; la ingeniería; la vivienda; vestidos y adornos; hilandería y tejidos; cordelería; cestería; cueros y cortezas; cerámica; recipientes vegetales; talla de madera; armas; producción y uso del fuego; medidas y pesos; estética, recreación y contacto social; instrumentos musicales; baile y canto; recitación y oratoria; la coca; el tabaco; las bebidas alcohólicas; los juegos; arte y principios estéticos; comunicación, gestos y señales; fórmulas de saludo; hospitalidad; economía; cultivos y zonas de cultivo; animales domésticos y cría; recolección y caza; consecución de leña y agua; preparación de comida y dieta; comercio; trabajos comunales; propiedad; repartición de actividades según los sexos; rutina diaria; economía familiar; organización política; autoridad religiosa y autoridad civil; concepto y base de autoridad y derecho; tributos; organización social; orígenes míticos; totemismo y matrimonio; organización social e indumentaria; parentesco, términos y funcionamiento; la familia; nombres; la interpretación de la naturaleza; el universo; los astros; el calendario; fenómenos atmosféricos; la tierra; los animales; las plantas; animales totémicos y plantas mágicas; los minerales; interpretación del cuerpo y de sus funciones; teoría de la enfermedad; los Kogi y su mundo; tradiciones etnohistóricas; sueños y presagios; aculturación; mitos; religión; los sacerdotes; adivinación; ceremonias; lugares sagrados; curación de enfermedades; el más allá; ciclo vital; pautas de nutrición; pautas de conducta sexual; pautas de agresión.²

La introducción del método de las historias de vida por parte de los sociólogos igualmente ha convocado a la reflexión sobre problemas que muchas veces son comunes al método etnográfico y que, por supuesto, también se presentan en el trabajo de investigación del periodista. Algunos de esos problemas son:

El problema de la representación. Uno de los presupuestos erróneos de una historia de vida consiste en pensar que la vida es una historia, que conforma un todo coherente y orientado con una intencionalidad de fondo que lo guía. Sobre esto hay que decir que la vida no constituye una historia sino hasta el momento en el que alguien pregunta por ella y durante el diálogo entre el entrevistador y el entrevistado se desata una mezcla más o menos confusa entre discursos preconstruidos y materiales memoriales a través de la cual se va configurando lo que se podría llamar, ahora sí, una historia de vida.

La historia de vida es pues producto del diálogo. Se elabora en el contexto de una relación entre una demanda de conocimiento por parte del investigador o el periodista y un bien, el saber que tiene el entrevistado, el cual con frecuencia no está disponible porque incluso su dueño ignora que lo posee. Podría decirse que está en estado virtual o potencial: a muchos entrevistados les sorprende grandemente que alguien se interese por su vida.

El problema del tiempo. La vida no se desenvuelve como un relato unilineal sino a través de ciertos zigzags, de ciertas vueltas que a veces no son muy claras para el investigador o el periodista, ni para el mismo entrevistado. La vida tiene avances y retrocesos. Sólo la asociación le permite al entrevistador moverse en ese campo, que, como se decía, no es lineal. Muchos de los intentos por reconstruir una historia de vida fracasan porque el investigador o el periodista quieren mantener a toda costa un hilo cronológico que confunde y fatiga al entrevistado y le hace perder la dinámica al relato. El orden cronológico es importante, pero como un mecanismo a posteriori, después de agotadas las rutas cruzadas y transversales a través de las cuales opera la memoria. Este orden puede ser útil como parte del método expositivo que define el investigador o el escritor, pero es decididamente nefasto para el proceso de la entrevista.

² Gerardo REICHEL-DOLMATOFF, *Los Kogi*, Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, Procultura, Bogotá, 1985.

En este asunto, hay tres órdenes que no son necesariamente coincidentes:

Primero, el *orden de la memoria*, que para el entrevistador parece desorden y por eso trata de imponer el suyo. El entrevistador en últimas se enfrenta con la memoria del entrevistado o informante. Y la memoria es un laberinto. Un orden sin tiempo, un orden mítico, épico, que a veces otorga a ciertos hechos del pasado un color, una luz que no tuvieron en su momento, pero que ahora tienen, pues han cobrado otro sentido y otras dimensiones. Además, el entrevistado está en otro territorio, otro espacio que él se ha apropiado; tiene unos referentes de identidad y unas definiciones espacio-temporales diferentes, y a lo mejor más cohesionadas que las del entrevistador, cuyo punto de vista es fracturado, localista.

Segundo, el *orden cronológico*, que es el que permite decir esto pasó antes, esto luego y esto más tarde. Es el único orden que ayuda a establecer una relación causal, para poder darle un sentido a todo el desorden casual, producto al parecer del azar.

Tercero, el *orden expositivo*, que es la secuencia en la cual el investigador o el escritor presentan sus resultados. Es, en otras palabras, el orden del relato, del discurso.

El *problema de la diferencia*. Esta es otra dificultad común en el trabajo de antropólogos, sociólogos y periodistas. Nunca nadie puede entender por completo quién es el otro, aprehender todas sus circunstancias. Así lo sostiene, hablando específicamente de la labor del antropólogo, Gerardo Reichel-Dolmatoff, pero su afirmación es válida para los otros casos mencionados y en especial para el periodista que narra:

Desde luego, el antropólogo nunca puede verdaderamente comprender una cultura diferente a la suya ni enculturarse perfectamente en ella. Siempre habrá un abismo entre él y el grupo que estudia. Pero por lo menos debe tratar de disminuir la distancia. Lo más difícil es entonces la aplicación práctica del postulado del relativismo cultural, en la conversación y en el trato diario. A veces un individuo dirá o hará algo que en la cultura del investigador significa una actitud ofensiva, pero que no lo es en la cultura aborígen. O por otro lado, un individuo puede hacer un gesto, que en su cultura represente un gran sacrificio o señal de confianza, pero que en la cultura del investigador apenas es una simple expresión de cortesía.³

³ *Ibid.*, p. 263.

Sobre el problema de la diferencia en el caso de los periodistas, Germán Castro Caycedo dice que se debe acudir a la experiencia de los antropólogos para poder comprender situaciones disímiles como las que se presentan, por ejemplo, en un país con tanta diversidad cultural como Colombia, que a su vez implican diferencias de lenguaje, de costumbres, de relación con el entorno, y muchas cosas más:

Al hablar de nación cultural diferente, quiero decir que la costa colombiana norte no tiene que ver nada con Nariño, ni el Chocó con el Llano. Entonces, para moverse dentro de cada nación, tengo que empezar a mirar cómo es ese otro mundo, porque si no, no voy a captar nada, voy a estar fuera de onda, voy a estar expresando incoherencias en cada letra que escribo. Para remediar esta situación, uno puede hacer uso de pequeños parámetros. Por ejemplo, yo tomé algunos del trabajo de campo de la antropología, que son más o menos los siguientes:

Para usted medir una cultura diferente, tiene que estudiar con especial empeño el lenguaje. Cuento mucho la anécdota cuando hablé con un llanero que estaba preso y me dijo que lo habían apresado porque había matado una madrina de veinticinco. Salí diciendo: ¡ese tipo es un criminal, mató a la madrina porque tenía veinticinco años! No. Madrina es una manada de novillos que se robó y mató a todos los veinticinco. Pero fíjense cómo el lenguaje aleja a uno totalmente del país. Entonces hay que preguntar. A veces nos asalta la pena de preguntar, pero hay que preguntar todo.

La comida es otra de las manifestaciones culturales importantes. Si se puede, cuando voy a una región entro a la cocina de las viviendas y miro las cosas. A partir de ello, de los utensilios, de los alimentos, uno puede investigar y descubrir un poquito acerca de la idiosincrasia de la región. El culto a la

muerte es otro aspecto definitivo, marca a los pueblos. ¿Por qué en el Chocó el luto es blanco y por qué aquí no es blanco? Eso también le permite a uno sondear y conocer un poquito esas mentalidades diferentes a las de uno. Las herramientas también son importantes. Los antropólogos llaman artesanías a las herramientas. Artesanía es un objeto que se hace con el fin de producir. Y la arquitectura es otra de las cosas importantes que reflejan la cultura de una región. Al fin y al cabo tiene que ver con el clima, con la manera de ser y con los espacios: en tanto sean reducidos, la mentalidad de la gente será reducida y si son amplios, será generosa, más abierta, pienso yo.⁴

En todo trabajo de campo hay una tensión implícita e inevitable: la que se presenta entre los intereses y las temáticas que le preocupan al investigador y lo que el entrevistado quiere relatar; esto último es: lo que para el entrevistado resulta importante o digno de contar y que él considera valioso para esa persona que le pregunta por su vida.

Hay que romper entonces el campo de lo obvio; es algo derivado de lo anterior. Se incluyen aquí aspectos de la cotidianidad, del entorno, de la cultura, que el entrevistado no cuenta porque para él están en el ámbito de lo evidente, de lo nimio, de lo anodino, pero que son esenciales para el investigador y sobre todo para el narrador, sea periodista o novelista.

Pero existe otra tensión: todo relato de vida tiene sus obsesiones, sus mitos, sus fantasmas y sus límites, dentro de los cuales se tiene que mover inevitablemente el investigador o el periodista que quiere escribir una historia. Esa tensión se convierte a veces en resistencias, reacciones, repliegues, malentendidos y repeticiones de los cuales no es posible librarse con facilidad. El investigador, el escritor y el periodista tienen que aprender a cargar con todo eso y a orientarse en el laberinto que es la memoria.

A la hora de hablar en forma específica del trabajo de campo del periodista, que tiene como meta principal la escritura de una historia, también conviene considerar algunos elementos que pueden juzgarse a primera vista como exteriores al relato, pero que influyen de modo profundo en su estilo y en su concepción.

Estos elementos entran en juego cuando el periodista empieza a buscar los datos de su historia. En la jerga profesional, este proceso se conoce con el nombre de labor de *reportería*. Hoy también se le llama, como en la etnografía, “trabajo de campo”.

El término *reportería*, el más acostumbrado en Colombia, nació probablemente del uso de la palabra *repórter*, introducida en las redacciones de los diarios a comienzos del siglo, la cual luego se convirtió en *reportero*. La palabra se aplicaba al periodista que buscaba las noticias por fuera de la sala de redacción del periódico: despachos judiciales, inspecciones de policía, ministerios, parlamento y otras instituciones públicas. También se designaba con ella al periodista que conseguía sus informaciones en la calle, por medio de entrevistas.

Pues bien: el periodista que se propone escribir un reportaje muy rara vez puede lograrlo sin abandonar las oficinas de redacción de su periódico. Todo lo contrario: en la mayoría de los casos, tiene que salir de su periódico o de su ciudad en busca de los datos de su historia, en busca de las fuentes o en busca de los personajes. Y no sólo eso: debe permanecer allí el tiempo necesario para acercarse al tema, para compenetrarse con los testigos que entrevista y para percibir el ambiente en el que se han desarrollado los hechos. En otras palabras, para lograr lo que algunos “periodistas literarios”⁵ llaman la inmersión. ¿Por qué motivo? Porque solamente con la inmersión el reportero puede encontrar una historia. A su vez, para hallar una historia el reportero tendrá casi siempre que encontrar un personaje. Este es el hilo secreto: la historia está detrás de él y el reportero debe aprender cómo y cuándo tirar de ese hilo.

Para escribir una buena historia, el periodista tiene que cumplir varias condiciones:

La *primera condición* es: hay que ir al sitio y conocerlo. Sin salir de la redacción del periódico o del noticiero es casi imposible escribir un buen reportaje. Los personajes de una buena historia raramente van hasta la sala de redacción. Germán Castro Caycedo, el periodista colombiano que ha escrito los mejores reportajes de

⁴ Germán CASTRO CAYCEDO, “El trabajo de campo en el reportaje”, Proyecto de especialización en Periodismo, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia, Medellín, 1993.

⁵ El término “periodistas literarios” ha sido usado en los últimos años por el profesor norteamericano Norman Sims, para referirse a una generación de periodistas y escritores posteriores a Truman Capote, Gay Talese y otros, más conocidos como exponentes del llamado Nuevo Periodismo. Para ampliar estos conceptos puede consultarse el prólogo del libro de Norman Sims, *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*, Áncora, Bogotá, 1996.

las últimas décadas en nuestro país, ilustra muy bien este asunto: cuando le preguntaron por qué había hecho un periodismo distinto en *El Tiempo* durante los años que trabajó allí como reportero, él contestó: “Porque salía del periódico. Los demás compañeros de la redacción se quedaban detrás del escritorio...”.

La *segunda condición* es: hay que permanecer en el sitio por algún tiempo. “Al menos, un anochecer y un amanecer”, dice Germán Castro. Sin un poco de tiempo, el reportero no logra ver nada. Además, lo que hace la gente en un lugar a una y otra hora del día es muy distinto. En una entrevista concedida al *Boletín Cultural y Bibliográfico* del Banco de la República, Castro Caycedo cuenta su propia experiencia:

El periodista debe hacer las entrevistas en el sitio, porque no es lo mismo entrevistar a Pablo Escobar en Bogotá, en un hotel, que entrevistarlo allí, en su cabaña o en su buque, pero además hay que estar junto a él mínimo veinticuatro horas. Trato de estar veinticuatro horas o mínimo doce horas ¿saben por qué? Porque tengo que ver un amanecer y un anochecer en ese sitio... Lo había descubierto cuando hice unos reportajes en inquilinatos, para *El Tiempo*, aquí en Bogotá, donde, no sé por qué, fui y me quedé en un inquilinato toda la noche. Llegué a las cinco de la tarde y me salí a las diez de la mañana. Y después lo repetí en Buenaventura. Eso fue en la parte baja, que está sobre horcones, el mar. El anochecer... ahí pasan cosas bien importantes. Hablemos del amanecer primero. Es enfrentarse a un día, el ser humano, en su medio, y es enfrentarse a una lucha terrible, y es enfrentarse a una agonía, a una lucha por comer. Entonces hay mucha angustia. Descubrí que había mucha angustia. Y que había alaridos y que se les pegaba mucho a los niños... y que había peleas... estoy poniendo un ejemplo tal vez muy terrible. El anochecer no. Al anochecer ya no se peleaba tanto, bueno, salvo a la madrugada, cuando venía el tipo borracho a pegarle a la mujer, el anochecer era muy tranquilo, tanto en esos barrios como en el inquilinato. Tal vez se enfrentaban a la noche y se enfrentaban en su cabeza al reposo y bajaba el conflicto y había más tranquilidad. Bien diferente... Y luego ya lo que pasa en la noche: el sonido del mar, los cangrejos subiendo por los horcones de madera sobre los que están las casas, los niños haciendo juegos, ya en el atardecer...⁶

La *tercera condición* es tan importante como las dos anteriores: hay que encontrar una historia. Si el reportero no encuentra una historia —muchas historias— vuelve a la redacción del periódico con las manos vacías.

Una historia completa, con todas sus partes. En términos dramáticos, un relato con un planteamiento, un clímax y un desenlace. Un historia en la que, además, el gran desafío es que todo en ella sea real. Nada imaginado. Porque el verdadero arte de narrar nada tiene que ver con la belleza, sino con la verdad. A propósito de esto, Germán Castro cuenta en la misma entrevista:

En 1959, iba para el colegio. Compré *El Tiempo*. Estaba lloviendo, a las dos de la tarde, y me puse a leer un reportaje de Camilo López... y no fui al colegio. Me quedé ahí parado, en la esquina de una droguería, junto al *Tout Va Bien*, en la calle setenta y dos, y ahí me lo leí dos o tres veces. Era un accidente de un avión que volaba de Neiva a Florencia, y en el cañón de Las Ánimas se cayó; era un avión de Tao, y hubo un sobreviviente, que es un personaje muy famoso de Neiva que se llama Atala Tapiche, y don Atala, un narrador de miedo, narrando punto por punto toda la vivencia del accidente, y Camilo, un periodista del otro mundo, entonces logró su lenguaje, logró las flores, logró las nubes, logró manejar el tiempo de una noche muy larga, la del accidente. Tras la tercera vez que yo leí eso, vi que Camilo le había quitado todas las preguntas y le había dejado un monólogo y vi que Camilo López había sido casi cruel, presionando a morir para que le diera hasta el color de las medias que llevaba ese día. Y ahí empecé a aprender lo que hago ahora...⁷

Una historia. Un reportaje, una crónica, una entrevista o un perfil son siempre una historia. Y su valor no depende, como en la noticia, de la novedad del asunto,

⁶ Luis H. ARISTIZÁBAL y Manolo NIETO, “Germán Castro Caycedo. Del periodismo a la literatura”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. XXVII N.ºs. 24-25, Banco de la República, Bogotá, 1990, pp. 13-33.

⁷ En esta transcripción del testimonio de Germán CASTRO hay un error de tiempo causado muy posiblemente por la lejanía del hecho. Otra comprobación de que la memoria es un laberinto. El accidente del avión ocurrió en realidad en noviembre de 1965 y el reportaje de Camilo López fue publicado en la edición de *El Tiempo* del 15 de noviembre del mismo año.

del conflicto que desata una decisión política o económica o una declaración. Su valor estriba en la calidad humana de la historia.

Por eso hay una *cuarta condición*: encontrar un personaje. Llamarlo personaje no significa que deba ser alguien relevante en términos del cargo que ocupa en el gobierno o en una empresa. Muchas veces un deportista derrotado puede servirnos de punto de partida para escribir un reportaje más verdadero, más profundo, más dramático, que uno triunfador. El triunfo se registra en una simple noticia y la gente se queda tranquila con la información del resultado. Los deportistas profesionales triunfadores —como tantos políticos y cantantes— conceden solamente las declaraciones que les aconsejan sus asesores de imagen. En cambio los perdedores...

Así, por ejemplo, escribió Gay Talese, uno de los más grandes periodistas norteamericanos de los últimos años, sobre la derrota de Floyd Patterson, cuando Patterson ya no era noticia porque había sido noqueado años atrás por su rival Sony Liston. El ex campeón se había convertido en un oscuro personaje que vivía en el encierro en un club abandonado de las afueras de una gran ciudad... Y en ese club entrenaba para una revancha que nunca iba a ser posible. Y allí mismo negaba ser Floyd Patterson frente a la gente que le pedía autógrafos. En ese club abandonado, de sus propios labios, Talese recogió estas palabras:

No tiene usted idea de cómo es el primer asalto. Estás allí, con toda la gente alrededor, y las cámaras, y todas las personas que te ven, y el movimiento y la excitación, y el himno nacional, y la nación entera, incluido el presidente, que esperan que alguien gane. ¿Y usted sabe qué produce todo esto? Lo ciega a uno, te ciega. Y cuando suena el gong y te diriges hacia Liston y él viene a tu encuentro, no te das cuenta siquiera de que en el ring también está el árbitro. Luego ya no recuerdas más porque no quieres... Todo lo que recuerdas es haberte levantado de pronto y la pregunta del árbitro: ¿Te encuentras bien? Y dices: Claro que estoy bien. Y cuando él pregunta: ¿Cómo te llamas?, entonces tú contestas: Patterson. Y de repente, en medio de un griterío imponente, estás otra vez en el suelo, y sabes que tendrías que levantarte, pero estás embotado y el árbitro te empuja hacia abajo y el entrenador está allí con una toalla, y todo el mundo se ha puesto de pie, y los ojos no se fijan en nada, y eso es todo. Querrías besar a todo el mundo —hombres y mujeres— después de la pelea. Con Liston alguien me dijo que, efectivamente, envié un beso a la muchedumbre desde el ring. Yo no me acuerdo. Pero supongo que es cierto porque es así como te sientes durante cuatro o cinco segundos después del noqueo.⁸

Rara vez encontramos un párrafo de estos en la primera página de un periódico. De ordinario, las noticias no empiezan de este modo, ni se escriben así. El fragmento cuenta una historia: qué sintió Patterson cuando estaba en el ring esa noche. Y el tema es el de un perdedor. Los perdedores casi nunca son noticia. Pero el reportaje, la entrevista, la crónica, el perfil son géneros que se ocupan de lo humano. Todo lo humano les concierne. Y cuentan siempre una historia que tiene que ver con la condición humana, con lo que les sucede a los hombres, sean estos triunfadores o perdedores. Por eso el hallazgo de un personaje es casi siempre la base sobre la cual el reportero empieza a edificar una historia.

Los problemas que plantea la labor de escritura de esa historia, de otro lado, están relacionados de manera profunda con el trabajo de campo. En otras palabras, con la compenetración con el tema que logre el reportero.

La compenetración implica que hay que comprender muchísimo para escribir siquiera un poco. Antes de escribir un reportaje, una crónica, una entrevista o un perfil es preciso sumergirse en el tema, conocerlo, dominarlo. Haber acumulado la máxima cantidad de impresiones y experiencias. Solo así se puede lograr que las piezas del relato encajen una con otra.

Hay que aprenderlo todo sobre el tema, sobre los personajes. Si se quiere obtener una buena historia, es preciso gastar todo el tiempo necesario para percibir hasta los más pequeños detalles. El trabajo requiere sumergirse de manera profunda en un mundo particular: el mundo que se quiere abordar, el personaje que se quiere retratar, su entorno, su vida. Es el resultado de lo que Norman Sims llama la inmersión.⁹

⁸ Gay TALESE, "El perdedor", en: *Fama y oscuridad*, Grijalbo, Barcelona, 1975, pp. 63-64.

Si se repasa la vida de los grandes periodistas, se encuentra que a la hora de realizar el trabajo de reportería los problemas que ellos enfrentan y las técnicas que adoptan para resolverlos son muy parecidos a los problemas y las técnicas de los etnógrafos y los sociólogos que acuden al relato como estrategia de narración para presentar los datos recogidos durante el trabajo de campo. También se parece al problema de los escritores de ficción como Marcel Proust o Émile Zola: esos que no tienen mucha imaginación.

A pesar del lugar común que sostiene que su trabajo se apoya solamente en la imaginación, ellos también deben acudir a la observación y la escucha y, en términos generales, a su propia experiencia para poder aprovechar el cúmulo de impresiones que su mente ha recogido a lo largo de la vida. La escritora norteamericana Eudora Welty resume estos problemas en tres focos que considera esenciales en la formación de un narrador. Estos son: ver, escuchar y buscar una voz para contar. En otras palabras, ella quiere decir que en el trabajo de preparación de cualquier narración hay que observar y escuchar con todos los sentidos, poniendo en juego toda la sensibilidad, y luego se debe encontrar una voz propia para contar la historia.

De los tres puntos señalados por Eudora Welty, en un relato sobre sus comienzos como escritor de reportajes, Gay Talese destaca el arte de escuchar:

Aprendí a escuchar con paciencia y atención y a no interrumpir nunca cuando la gente tenía grandes dificultades para explicarse, porque durante esos momentos de vacilación (como me enseñó mi paciente madre) la gente era más reveladora —las dudas al hablar resultaban muy dicentes—. Sus pausas, sus evasivas, sus repentinos cambios en el tema de conversación eran claros indicadores de lo que los avergonzaba o irritaba, o de los que ellos miraban como demasiado privado para descubrirlo ante otra persona en ese momento.¹⁰

Talese cuenta que durante su juventud, en la década del cuarenta, trabajó por varios años en una boutique de sus padres en Ocean City, New Jersey. Allí transcurrió buena parte de su vida, que él aprovechó para escuchar las conversaciones de los adultos que visitaban el almacén, especialmente las mujeres:

Ciertamente, en esas décadas, desde que dejé la casa, tiempo del que retengo una clara memoria de mi juventud con la oreja parada atento a las voces de esas mujeres, me parece que muchos de los asuntos sociales y políticos que han sido debatidos en América en la segunda mitad del siglo veinte —el papel de la religión en la alcoba, la igualdad racial, los derechos de las mujeres, la difusión de películas y publicaciones sobre sexo y violencia— fueron todos discutidos en la boutique de mi madre mientras yo crecía durante los años de la guerra y la posguerra en la década del cuarenta.¹¹

En ese relato sobre sus años de formación como narrador, Talese dice que aprendió de forma natural las técnicas de investigación del periodismo, alentado solamente por su curiosidad de adolescente. Por eso se muestra extrañado de que Tom Wolfe llame a esa forma de trabajo tan antigua “Nuevo Periodismo” y de que lo incluya a él entre los exponentes de esa clase de hacer reportería y de escribir:

Cuando el señor Wolfe calificó de emblemática de lo que él llamaba “El Nuevo Periodismo” mi pieza sobre Joe Louis, pensé que no merecía este cumplido porque yo no había escrito hasta entonces nada que pudiera considerar estilísticamente “nuevo” desde mi acercamiento a la investigación y al relato que se había desarrollado de forma natural en el almacén de mi familia, buscando el foco y la inspiración sobre todo en los signos y sonidos de la gente mayor que yo veía interactuar día a día como personajes de una obra victoriana —las damas blancas enguantadas sentadas en las sillas de cuero rojas, dando rienda suelta a sus charlas de mitad de tarde mientras miraban soñadoras detrás del toldo de la tienda hacia el distrito de los negocios reverberantes por el sol y el calor en un tiempo que parecía dejarlas atrás.¹²

⁹ Norman SIMS, *Op. cit.*, pp. 11-37.

¹⁰ Gay TALESE, “Orígenes de un escritor de no ficción”, *Folios*, N. 3, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia, Medellín, 1998, pp. 3-20.

¹¹ Ídem.

Talese define su curiosidad adolescente como un interés temprano por la vida y por las preocupaciones de la gente común y corriente, una cualidad de casi todos los grandes narradores del periodismo y de la literatura:

¹² Ídem.

Pero mi recuerdo de las damas enguantadas de blanco se mantiene intacto por ellas y las otras personas que fueron clientes o que trabajaron en el almacén de mis padres (además de la curiosidad transferida por mi madre) y que encendieron mi temprano interés por la vida en un pequeño pueblo, por las preocupaciones de la gente común y corriente.¹³

Luego de terminar el bachillerato, y gracias a la mediación de un viejo amigo de su padre, Talese logró matricularse en la carrera de periodismo en la Universidad de Alabama, situada en el sur de su país. Allí continuó viendo y escuchando en forma atenta a la gente que lo rodeaba, muchos de ellos veteranos de la Segunda Guerra Mundial que habían ingresado a la universidad con una subvención del gobierno: "En mi cómodo papel de observador atento a cada ruido, me gustaba detenerme a mirar a esos veteranos jugando cartas, y a oír sus historias de la guerra, sus palabrotas de reclutas, sus chistes sucios".¹⁴

¹³ Ídem.

Cuando empezó a colaborar con los periódicos de la universidad y con algunos diarios suburbanos, Talese continuó cultivando la misma actitud frente a la vida que había desarrollado en la boutique de sus padres, y aplicó a su trabajo de periodista técnicas idénticas a las aprendidas en este almacén durante su juventud:

¹⁴ Ídem.

es obvio que mi trabajo estaba basado en un estilo anticuado: caminar mucho, gastando la suela de los zapatos, pasar muchas horas con el personaje de la historia, día tras día (justo como yo había pasado tantas horas de mi juventud en el almacén de mis padres, observándolo todo y escuchando) —el "Arte de colgarse a la gente", lo he llamado así algunas veces. Él es una parte fundamental de mi trabajo junto con ese otro elemento que yo he mencionado mucho, un regalo de mi madre: la curiosidad. Mi madre sabía que hay una diferencia entre ser curioso y ser entrometido. Y esta distinción me ha guiado siempre cuando observo a la gente que entrevisto y a la hora de escribir, cuando los presento en mis reportajes. Yo nunca he escrito acerca de nadie por quien no hubiera sentido un poco de respeto, y este respeto es evidente en el empeño que pongo al escribir y en el tiempo que me tomo para tratar de comprender y expresar en forma correcta sus puntos de vista, sin dejar de lado las fuerzas sociales e históricas que han contribuido a moldear su carácter, o la ausencia de este.¹⁵

Por estas peculiaridades de su formación, Talese repudia la utilización en el trabajo de campo de algunos aparatos modernos como el teléfono y la grabadora, que a pesar de ser una ayuda innegable a la hora de comunicarse a largas distancias o registrar el diálogo, pervierten la actitud del periodista, quien confía en que esos aparatos pueden captar la realidad como algo total, con toda su complejidad, y facilitar su trabajo. A cambio del teléfono y la grabadora, Talese propone a los reporteros desarrollar un sentido de la observación y de la escucha profundas:

¹⁵ Ídem.

Para mí, el teléfono es el segundo aparato, sólo después de la grabadora, con la capacidad para socavar el sentido del arte de la entrevista. Lo comprendí en mi madurez, especialmente mientras hacía giras para promover uno de mis libros: yo mismo he sido entrevistado por jóvenes reporteros que manejaban grabadoras; y como permanecía sentado contestando sus preguntas, podía verlos medio escuchando, tranquilos, relajados porque sabían que las pequeñas ruedas de plástico estaban girando. Pero lo que ellos lograban de mí (y pienso que obtenían lo mismo de otra gente que les hablaba de ese modo) no era la mirada profunda que se logra en las entrevistas de fondo, basadas en la confrontación profunda, en el análisis perceptivo y en el trabajo preparatorio con el personaje sobre el cual se está escribiendo; con frecuencia, en estos casos, el primer borrador es un diálogo superficial que frecuentemente reduce el intercambio a una conversación insulsa de radio.

A pesar de que esta forma de trabajo desacredita el arte del reportaje, la mayoría de los editores tácitamente la aprueban, porque una entrevista grabada y transcrita fielmente puede proteger al periódico de algunos de esos entrevistados que acostumbran reclamar porque han sido tergiversados en forma dañina —acusaciones que en estos tiempos de demandas legales y ambición desmedida de cobrar gastos legales, provocan mucha ansiedad, y algunas veces temor entre los editores más independientes y más corajudos. Otra razón por la que los editores están aceptando el uso extendido de las grabadoras tiene que ver con el hecho de que ellas son útiles para lograr artículos publicables escritos a destajo por periodistas a los cuales pueden pagar honorarios por debajo de lo que podrían cobrar escritores más reflexivos y comprometidos con su oficio.¹⁶

Sobre el teléfono, Talese insiste en que es un aparato desaconsejable a la hora de entrevistar a un personaje porque elimina su cara y sus expresiones, ignora sus gestos y modales y no permite percibir el ambiente que lo rodea:

El teléfono es otro elemento inadecuado para entrevistar porque, entre otras cosas, le niega a usted la posibilidad de aprender el arte de observar la cara de una persona y sus maneras, y de percibir el ambiente que la rodea. También creo que la gente revelará más de sí misma a usted si está físicamente presente; y mientras más sincero sea su interés, mayor será la oportunidad de obtener la cooperación de esa persona durante la entrevista.¹⁷

Hablando de su método de trabajo y de sus objetivos cuando está investigando algún tema para escribir un reportaje o una entrevista, Talese dice en el prólogo de *Fama y oscuridad*, uno de sus libros más importantes:

Trato de seguir a mis personajes sin entrometerme mientras los observo en situaciones reveladoras, anotando sus reacciones y las de los demás ante ellos. Intento integrar toda la escena, el diálogo y el talante, la tensión y el drama, el conflicto, y luego procuro plasmarlo todo desde el punto de vista de las personas sobre las que estoy tratando, revelando incluso cuando sea posible el pensamiento de estos individuos mientras los describo. Esta última percepción no se logra, evidentemente, sin la total cooperación del sujeto, pero si el escritor goza de la confianza de los personajes en las entrevistas es posible, haciendo la pregunta adecuada en el momento justo, descubrir y relatar lo que pasa en la mente de otras gentes.¹⁸

Tom Wolfe, otro gran periodista y escritor, comenta en el prólogo de su libro *El Nuevo Periodismo* algunas de estas afirmaciones de Gay Talese, y compara su experiencia de narrador —y la de los demás escritores de reportajes y entrevistas que, sobre todo, laboraban para las revistas durante la década del sesenta— con la de los reporteros tradicionales que escribían noticias y se limitaban a recoger en forma rápida sólo datos para escribirlas de acuerdo con los viejos preceptos de la llamada pirámide invertida:

Estoy seguro de que otros que hacían experiencias en los artículos de revista, empezaban a sentir lo mismo, como Talese. Estaban traspasando los límites convencionales del periodismo, pero no simplemente en lo que se refiere a técnica. La forma de recoger material que estaban desarrollando se les aparecía también como mucho más ambiciosa. Era más intensa, más detallada, y ciertamente consumía más tiempo del que los reporteros de periódico o de revista, incluyendo los reporteros de investigación, empleaban habitualmente. Fomentaron la costumbre de pasarse días enteros con la gente sobre la que estaban escribiendo, semanas en algunos casos. Tenían que reunir todo el material que un periodista persigue... y luego ir más allá todavía. Parecía primordial *estar allí*, cuando tenían lugar escenas dramáticas, para captar el diálogo, los gestos, las expresiones faciales, los detalles del ambiente. La idea consistía en ofrecer una descripción objetiva completa, más algo que los lectores siempre tenían que buscar en las novelas o los relatos breves;

¹⁶ Ídem.

¹⁷ Ídem.

¹⁸ Gay TALESE, *Fama y oscuridad*, *op. cit.*, pp. 7-8.

esto es, la vida subjetiva o emocional de los personajes. Por eso es por lo que resultó tan irónico que la vieja guardia del periodismo y la literatura empezase a tachar a este nuevo periodismo de "impresionista". Las facetas más importantes que se experimentaban en lo que a técnica se refiere, dependían de una profundidad de información que jamás se había exigido en la labor periodística. Sólo a través del trabajo de preparación más minucioso era posible, fuera de la ficción, utilizar escenas completas, diálogo prolongado, punto de vista y monólogo interior. Con el tiempo, yo y otros fuimos acusados de "meternos en la mente de los personajes"... ¡Pero si de eso se trataba! Para mí esto era un timbre más que el reportero tenía que pulsar.¹⁹

Wolfe también reflexiona sobre el trabajo de campo, al que él llama "trabajo de preparación" o "modo de recoger el material": Hablando de este tema, destaca el papel cumplido por los escritores de autobiografías y de libros de viajes y de aventuras del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, como Boswell y Herman Melville, algunos de los cuales influyeron en la aparición del método etnográfico. De igual modo se refiere a algunos de los escritores de novelas y cuentos realistas del siglo XIX, entre ellos Charles Dickens, Fedor Dostoievski y Anton Chéjov, quien escribió un bello libro donde cuenta su experiencia como viajero en la isla de Sajalín:

No existe una historia de cómo ha evolucionado el trabajo de preparación de un reportaje, que yo sepa. Dudo que se le haya ocurrido siquiera a alguien, incluso en las escuelas de periodismo, que el tema pudiese tener fases históricas. El modo de recoger el material que ahora se da en el Nuevo Periodismo arranca probablemente con la literatura de viajes de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX (y, como ya digo, con la figura singular de Boswell). Muchos de los escritores de viajes parecen haber sido inspirados por el éxito de las autobiografías. Su idea era de crear una autobiografía ellos mismos a base de dirigirse a países extranjeros en busca de color y de aventura. Melville, por ejemplo, inició su carrera en el filón del viaje y la aventura como *Omoo* y *Typee*.

Desde un punto de vista histórico el rasgo interesante es cuán pocas veces se les ocurrió a los escritores de no-ficción que podían conseguir ese material de otras maneras que no fuesen la autobiografía. Me refiero al tipo de preparación amplia que permite recoger escenas, diálogo extenso, vida social y vida emotiva además de los datos usuales del ensayo-narración. En el siglo XIX los novelistas hacían mucho más uso de esa preparación que los periodistas. He citado ya los ejemplos de Balzac y Dickens. El tipo de investigación que Dostoievski llevó a cabo para *Los endemoniados* es otro ejemplo. Un motivo de que los escritores de no-ficción tardaran en ver las posibilidades de este planteo fue el de que la no-ficción, exceptuando la autobiografía, se consideraba como un género didáctico, al menos en su expresión más elevada. Un escritor que buscase enseñar una lección no solía perseguir otro contenido que el necesario para dar solidez a sus argumentos. En *Un viaje a Sajalín* se puede apreciar cómo Chéjov lucha contra la convención y se libera de ella aquí y allá.²⁰

Wolfe subraya la diferencia de métodos de trabajo de los viejos reporteros de noticias y los nuevos escritores de reportajes que buscan escribir historias. Según él, para los primeros la pieza fundamental por obtener en su trabajo de campo era el dato. Mientras tanto, para los segundos, la pieza principal eran las escenas. Esto requería sumergirse en el tema y gastar largas horas al lado de la persona sobre la cual iban a escribir, a fin de tener el tiempo suficiente de ser testigos de escenas:

Cuando se pasa del reportaje de periódico a esta nueva forma de periodismo, como yo y muchos otros hicimos, se descubre que la unidad fundamental de trabajo no es ya el dato, la pieza de información, sino la escena, desde el momento en que muchas de las estrategias sofisticadas en prosa se basan en las escenas. Por consiguiente, tu problema principal como reportero es,

¹⁹ Tom WOLFE, "Igual que una novela", en: *El Nuevo Periodismo*, Anagrama, Barcelona, 1977, pp. 34-35.

²⁰ Tom WOLFE, "Apéndice. Trabajo de preparación", en: *El Nuevo Periodismo*, Anagrama, Barcelona, 1977, p. 75.

sencillamente, que consigas permanecer con la persona sobre la que vas a escribir el tiempo suficiente para que las escenas tengan lugar ante tus propios ojos. No existen reglas ni secretos artesanales de preparación que le permitan a uno llevar esto a cabo; es definitivamente un test de tu personalidad. Ese trabajo previo no resulta más fácil sencillamente porque lo hayas hecho muchas veces. El problema inicial radica siempre en tomar contacto con completos desconocidos, meterse en sus vidas de alguna manera, hacer preguntas a las que no tengas derecho natural de esperar respuesta, pretender ver cosas que tú no tienes por qué ver, etcétera. Muchos periodistas lo consideran tan incorrecto, tan embarazoso, tan aterrador a veces, que jamás son capaces de dominar este primer paso. Murray Kempton y Jack Newfield son ejemplos de dos reporteros paralizados por este pánico. Los únicos desconocidos con cuyo contacto Newfield se siente aparentemente cómodo son gente como el Macho Revolucionario del Siglo de este mes, a quien previamente le hayan asegurado que el reportero es amigable.²¹

Esta forma de trabajo, por supuesto, conlleva algunas dificultades. No es fácil aproximarse a la gente y escribir sobre ella. Una persona en un ambiente distinto al propio puede mostrar facetas por completo diferentes de su verdadera forma de ser. Los antropólogos, los sociólogos, los criminólogos y otros profesionales de las ciencias sociales a menudo se equivocan en este aspecto y piensan, por ejemplo, que a los criminales hay que estudiarlos únicamente en la cárcel. Muy distinta es la conclusión de un escritor o un periodista cuando llevan a cabo su trabajo teniendo en cuenta todos los imponderables de la vida tal cual ella es y cuando escriben acerca de una persona tratando de abarcar todas sus caras y su entorno:

Los propios reporteros tienden a sobrestimar groseramente la dificultad de aproximarse a la gente sobre la que pretenden escribir y permanecer con ella. El sociólogo Ned Polsky acostumbra a quejarse de que los criminólogos estudian a los criminales únicamente en la cárcel —donde ponen su cabeza en el tajo con la esperanza de obtener la libertad condicional— basándose en el supuesto de que, naturalmente, no pueden tomar contacto con el criminal en su propio hábitat. Polsky sostenía, y lo demostró con su propio trabajo, que los criminales no se consideran a sí mismos como tales sino sencillamente como gente que lucha para abrirse paso en la vida y con la que, por tanto, puede ser muy fácil tomar contacto. Además, son gente que suele pensar que sus hazañas merecen ser perpetuadas en literatura. Gay Talese demostró esta teoría con mayor amplitud al introducirse en una familia de la Mafia y escribir *Honor thy father* (aunque no se acercó a un área clave, sus actividades criminales en sí mismas).²²

En el trabajo de campo, uno de los elementos principales es la propia persona del investigador, del periodista: su mentalidad, su actitud frente a la vida, sus sentimientos, su idiosincrasia. Por eso en el trabajo de campo hay tantos estilos como personalidades. Algunos periodistas prefieren trabajar con métodos indirectos, no hacer preguntas y permanecer un poco en la sombra. Otros sienten como un problema terrible el tener que introducirse en la escena, pues al hacerlo los acompaña siempre un sentimiento de culpabilidad por violar la intimidad del personaje y jugar con su reputación. De todos modos, ningún reportero que se dedique a escribir historias sobre personas reales puede evitar que entre él y su personaje se establezca una relación personal. En esa relación cuenta tanto el ego del personaje como el del reportero. Y en todo caso hay que entender que esta es una tarea apasionante, una tarea de artista, y que el trabajo de campo hay que tratar de llevarlo casi hasta el nivel de la saturación. Tom Wolfe plantea así estos asuntos:

Muchos buenos periodistas que confían en penetrar en un mundo ajeno y permanecer en él por algún tiempo, lo hacen muy suavemente y sin bombardear con preguntas a sus sujetos. En su extraordinaria hazaña periodística sobre el mundo del deporte George Plimpton adoptó la estrategia de mantenerse en la sombra con tal timidez y humildad que ellos acabaron pidiéndole por el amor de Dios que saliese y jugara. Pero, una vez más, es ante todo

²¹ *Ibid.*, p. 76.

²² *Ibid.*, p. 77.

cuestión de la personalidad de cada cual. Si un reportero permanece con una persona o un grupo el tiempo suficiente, ambos —reportero y sujeto— desarrollarán una relación personal de algún tipo. Para muchos reporteros esto significa un problema más terrible que introducirse en la escena concreta en primer lugar. Se sienten castigados por un sentimiento de culpabilidad, responsabilidad, deuda. “Tengo la reputación de ese hombre, su futuro, en mis manos”: esto acaba siendo estado de ánimo. Tal vez empiezan a sentirse igual que mirones: “He hecho presa en la vida de ese hombre, la he devorado con los ojos, no me he comprometido yo mismo, etc.”. Las personas que se vuelvan excesivamente sensibles en esta consideración, nunca podrán asumir el nuevo estilo de periodismo. Inevitablemente harán un trabajo de segunda categoría, predispuesto de manera tan banal que confundirá hasta a los sujetos que cree “proteger”. Un escritor necesita cuanto menos el ego suficiente como para convencerse de que lo que está haciendo como escritor es tan importante como lo que haga cualquiera sobre quien escriba y que por consiguiente no debe comprometer su propio trabajo. Si no cree que lo que está escribiendo es una de las actividades más importantes que se desarrollan en la civilización contemporánea, le conviene cambiarse a otra que crea que lo sea... que se haga aspirante a asistente social, consejero de inversiones para la Iglesia Unitaria, o inspector de supresión de ruidos...

En el supuesto de que esta faceta no resulte demasiado abrumadora, este trabajo llevado a nivel de saturación, tal como yo lo concibo, puede ser uno de los más estimulantes “viajes”, tal como dicen ellos, del mundo. Muchas veces sientes como si en tu sistema nervioso central se encendiera una luz roja de alerta y te convirtieses en un aparato receptor y tu cabeza barrera la pantalla oscura como un rayo de radar, y tú dices “Pasa, mundo”, ya que sólo quieres... atraparlo todo entero... Algunos de los momentos mejores se producen cuando Mr. Peligro asoma, y la adrenalina corre, y todo el tumulto se abalanza, y el fuego llueve de lo alto —¡y tú descubres que tu aparato aún funciona! ¡estás escarbando el caos en busca de detalles! ¡vaya material que puedes emplear!...²³

“El periodista es aquel que vive fascinado con el espectáculo del mundo, aun en momentos en que los hechos parecen sobrecogedores o la realidad peligrosa”. Creo que esta bella definición del escritor colombiano William Ospina en el prólogo a un libro de Truman Capote —*Color local*—,²⁴ resume algunas de las ideas expuestas en este aparte sobre la relación del periodista con la realidad y con los personajes sobre los cuales quiere escribir, que constituye el problema esencial del llamado trabajo de campo.

Esta relación debe ser profunda y el trabajo hecho a conciencia, con una entrega total. Para lograrlo, debe irse al mundo con el corazón abierto, con “inocencia”. Y luego, como en la lección de “Copey”, siendo fiel a las propias emociones, verterlo en el mejor idioma posible. Pero hay un límite, el mismo límite de toda vida; esto es: algún día tiene que acabar. Porque si se toma demasiado a pecho, el trabajo de campo puede volverse infinito, interminable.

Nunca se puede captar toda la realidad, sólo fragmentos de ella. Y hay un momento del trabajo de campo en el que es necesario detenerse porque de lo contrario ningún trabajo de esta clase terminaría jamás y ninguna historia, por lo tanto, podría contarse.

La historia refleja la vida, mas para convertirse en un espejo de la vida — como quería Stendhal que hiciese la novela— no puede disolverse en una experiencia sin límite. La experiencia de la vida debe suspenderse en un momento dado para que surjan la palabra, el relato, la escritura, que son la experiencia transformada. Para que exista la palabra se necesita que exista también el silencio: la una nace del otro. Para que pueda darse una perspectiva sobre la experiencia hay que detenerse, hay que adentrarse en el silencio, hay que abandonarse a la inacción, y esperar a que en medio del silencio surja la palabra, nazca el relato.

Vale la pena, con este propósito, recordar la experiencia del pintor Vincent Van Gogh cuando quería retratar una familia campesina que vivía cerca de la casa de sus padres, en la campiña holandesa. Él sólo tenía once días para terminar el cuadro, pues debía partir de viaje. Y deseaba hacer una obra maestra e iba cada

²³ *Ibid.*, pp. 77-78.

²⁴ Truman CAPOTE, *Color local*, Norma, Colección Cara y Cruz, Bogotá, 1991.

noche a la casa de la familia. Ellos posaban en medio de la comida y él hacía bocetos y más bocetos. Al amanecer, los botaba a la basura porque no lograba dibujar la imagen de los campesinos como él la había soñado. La historia se repitió durante los primeros diez días. Todas las noches Van Gogh fue puntualmente a la casa donde habitaban sus modelos y los dibujó cientos de veces. La última noche decidió no ir más a visitarlos, se encerró en su estudio y no paró de pintar hasta el amanecer. Al día siguiente la obra estaba concluida y era como él la anhelaba. Entonces el pintor recordó las palabras de un viejo sacerdote amigo suyo también aficionado a la pintura —el padre Pietersen—: “A veces uno se excede en acercarse demasiado al modelo”.²⁵

Es decir, sólo la noche en que Van Gogh dejó de tener frente a sí a la familia que quería retratar, su alma de artista y su oficio de pintor le permitieron recrearla y conseguir la obra maestra. Sobre este asunto, Van Gogh comenta:

Se comienza una lucha titánica para copiar de la naturaleza sin lograrlo y se termina por crear de su propia paleta y entonces la naturaleza dócil se somete poniéndose de acuerdo con la obra creadora del artista. Creen que invento —no es así— no hago más que recordar...²⁶

Van Gogh, como casi todos los grandes artistas, se parece bastante a Marcel Proust: tiene poca imaginación. Por eso necesita de la experiencia como un periodista necesita del trabajo de campo. Lo que comprueba lo ya dicho: que la imaginación, en este como en muchos otros casos de la ficción y la no ficción, no es más que memoria.

²⁵ Esta historia está relatada en una novela biográfica sobre Van Gogh: ver Irving STONE, *Amel de vivir*, Grijalbo, Barcelona, s.f., p. 241.

²⁶ Irving STONE, *Idem*.