

LA CUNA DEL PERFIL PERIODÍSTICO¹

THE MATERIAL CRADLE OF THE PROFILE

Renata Carraro²

Jaqueline Lemos Martins³

RESUMEN

El artículo aborda el tema de la revista *The New Yorker* como cuna material del perfil periodístico desde su lanzamiento, en 1925, en el contexto del periodismo literario, su cuna espiritual. El estudio bibliográfico trata de las condiciones favorables para el ejercicio de la narrativa periodística extensa y de calidad por la revista. Escucha la voz y se ocupa con la producción de su actual director, David Remnick, y finaliza con el análisis empírico, de naturaleza periodística, de *O segredo de Joe Gould* (Joseph Mitchell) y de *Hiroshima* (John Hersey), como ejemplos del uso del perfil periodístico como parte esencial de la narrativa.

Palabras-clave: The New Yorker; Periodismo Literario; Perfil Periodístico; Joseph Mitchell; John Hersey.

ABSTRACT

This paper addresses *The New Yorker* magazine as the material cradle of the journalistic profile since its release, in 1925, in the context of literary journalism, its spiritual cradle. The bibliographic study deals with the favorable conditions for the exercise of the magazine's extensive and quality journalistic narrative, thus listening to the voice and dealing with the output of its current director, David Remnick, and concluding with the empirical analysis of *Joe Gould's Secret* (Joseph Mitchell) and *Hiroshima* (John Hersey) as examples of the use of journalistic profiling as an essential part of the narratives.

Keywords: The New Yorker; Literary journalism; Profile; Joseph Mitchell; John Hersey.

¹ Texto presentado originalmente en el 17 *Encontro Nacional dos Pesquisadores em Jornalismo da SBPJOR*, realizado del 6 a 8 de noviembre de 2019 en la Universidad Federal de Goiás/BR.

² Doctora en Comunicación por la Universidad Metodista de São Paulo (UMESP). Profesora de Periodismo de la Escuela Superior de Propaganda y Marketing (ESPM) y de la Facultad Rio Branco (FRB), São Paulo.

³ Doctora en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de São Paulo (USP). Profesora y coordinadora de Pregrados en Comunicación de la Universidad São Judas, São Paulo, SP. Correo electrónico: 67jaquelemos@gmail.com

LA CUNA DEL PERFIL PERIODÍSTICO

El perfil periodístico nace en *The New Yorker*

En el prólogo a la obra *Elas amam o que fazem: perfis de mulheres jornalistas* (Carraro, 2017), Passos (2017a, p. 24) escribe que el género del perfil periodístico “fue creado y cultivado por *The New Yorker* desde su lanzamiento, en 1925 –el término ‘Profile’ fue sugerido al fundador Harold Ross por el reportero James Kevin McGinness–”, como apunta David Remnick, el actual editor-jefe de la revista, que es citado por Passos, en la introducción al libro *Life stories*, que él organizó (Remnick, 2001). Passos (2017a, pp. 24-25) sitúa el perfil periodístico en el espacio más amplio de las narrativas biográficas, una “forma por excelencia para convertir en texto fragmentos de vida que de algún modo se vuelven también parte de sus autores, enganchándose a sus nombres, a su identidad como escritores de no-ficción”.

“Una de las revistas más extraordinarias del siglo pasado” es como a ella se refiere João Moreira Salles en el epílogo a *O segredo de Joe Gould* (Salles, 2003, p. 156). En el mismo texto, el banquero idealizador de la revista brasileña *Piauí*, fundada en 2006, y amante del periodismo literario –un término, a propósito, que a él no le gusta, prefiriendo periodismo narrativo–, ofrece elementos que contribuyen para una comprensión del conjunto de razones que ayudaron a florecer en *The New Yorker* el arte y el gusto por el perfil periodístico más que en cualquier diario o revista del planeta.⁴ La revista *Piauí* representa actualmente uno de los mejores ejemplos brasileños de práctica del perfil periodístico.

Condiciones favorables para el éxito de la revista

Dos son las condiciones materiales que contribuyeran decisivamente para hacer de *The New Yorker* el ejemplo que siempre fue en el campo del periodismo, del periodismo literario, en general, y del perfil periodístico, en particular.

(1) **Salud financiera:** El episodio más famoso y memorable es el de Joseph Mitchell, que después de publicar la segunda parte del perfil de Joe Gould –“O segredo de Joe Gould”, en 1964, 22 años después de *The New Yorker* traer la primera de las “dos visiones de un mismo hombre, un alma perdida llamada Joe Gould”, en diciembre de 1942 (Mitchell, 2003, p. 7), pasó más de tres décadas sin publicar nada, hasta la muerte, ocurrida en 1996. Frecuentó de forma asidua y diariamente la redacción de la revista en todo ese período, vivió su vida normal,

⁴ Sérgio Vilas-Boas (2014, pp. 275-276) habla de un espíritu que hizo que los perfiles se volvieran “la marca registrada de revistas americanas como *The New Yorker*, *Esquire*, *Vanity Fair*, *Harper’s* y *Atlantic*”.

fue a los mismos restaurantes, etc., y cada mes recibió su sueldo que le era destinado, cerca de 20 mil dólares anuales.⁵

El apoyo financiero para el buen ejercicio del trabajo, para viajes, investigaciones, restaurantes y otros, era incrementado por otro tipo de apoyo, también de los más importantes. Los dos más brillantes nombres de la historia de *The New Yorker* – Harold Ross y William Shawn– “criaron una estructura de amparo a sus autores sin paralelo en la historia editorial americana”, como apunta Salles (2003, p. 144):

El cuidado con el texto era tanto que, además de contar con los editores propiamente dichos (y con un impecable departamento de chequeo), *New Yorker* tenía aún a la formidable sra. Eleanor Gould, editora responsable por gramática, sentido, clareza y consistencia. [...] Tal rigor, aliado a la cultura propia de *New Yorker*, era perfecto para que talentos como el de Joseph Mitchell pudiesen florecer.

El “impecable departamento de verificación” (Salles, 2003, p. 144) estaba asociado al poderoso respaldo jurídico que la revista ofrecía a su gente. “La publicación se resguardaba de procesos jurídicos por medio de su departamento de *fact-checkers* [verificador de hechos], instituido para averiguar la veracidad de cada dato y afirmación de los textos publicados” (Passos, 2017a, p. 25).

(2) Una relación diferente con el tiempo: no se hace un (buen) perfil con un trabajo “apresado, impersonal y computarizado”, algo de lo que se lamenta Talese (2004, p. 509) cuando se refiere al proceso social que habría llevado “lo que otrora fue la fina arte de escribir para revistas” a transformarse en mera transcripción de entrevistas... grabadas. El signo de la relación (Medina, 2006), que se hace y rehace en los lenguajes de los afectos, no se aplica al tiempo de la inmediatez.

El asunto del tiempo adquiere, aún en la historia de Joseph Mitchell, un significado casi hilarante: él, que era conocido por todos como alguien que era lento al escribir, fue tornándose cada vez más lento con el tiempo, al punto de pasar, como vimos, más de treinta años después de su último texto en la revista sin publicar nada más. De hecho, el “maestro del periodismo literario y posiblemente uno de los grandes escritores americanos del siglo pasado”; “el mejor escritor de *New Yorker*”, como escribió Brendan Gill (Salles, 2003, p. 146); un “ejemplo a ser seguido”, como a él se refiere Moreira Salles en diferentes partes de su texto, “era el escritor más lento del mundo”. “‘El Profesor Gaivota’ fue reportado en dieciséis días, escrito en dieciocho, revisado (por él) y editado (por Shawn) en cinco meses. Con el pasar del tiempo, Mitchell fue aumentando los plazos. Sus soberbios artículos de la década del 50 llevaron de dos a tres años para ser escritos (Salles, 2003, pp.

⁵ “Después de su muerte el 24 de mayo de 1996”, escribe Passos (2017, pp. 21-22), nada fue encontrado por familiares y colegas periodistas. Apenas al final de la década de 2000, al realizar investigaciones para su biografía, Thomas Kunkel (2015) descubrió tres fragmentos de un libro de memorias en diferentes estados de finalización –intitulados ‘Street life’ [Vida de calle], ‘Days in the branch’ [Días en la corriente] y ‘A place of pasts’ [Un lugar de pasados]”.

147-148). Mitchell llegó a *The New Yorker* en 1934 y allí permaneció hasta su muerte, en 1996: ¡62 años!

Una cosa queda clara, en este como en muchos otros ejemplos que se pueden apuntar: las centenas de profesionales contratados por *The New Yorker*, sus editores históricos (Ross y Shawn, los dos primeros, fueron editores por más de seis décadas) y otros tantos colaboradores sabían que, en la revista, el tiempo, tanto el de la producción de los reportajes como el de la producción de vida, tenía otro significado.

David Remnick: memoria activa y espíritu vivo

David Remnick, el quinto y actual editor-jefe de *The New Yorker*, asumió en 1998, a los 39 años. Único de los cinco editores-jefes con formación y experiencia de reportero, Remnick pasaría a ocupar su actual puesto en la que “tal vez sea la revista semanal más admirada del mundo”⁶ para, con su estilo, poner orden en la casa, siempre en consonancia con Moreira Salles. “Más clásico que Brown”, que ocupó el cargo entre 1992 y 1998, él hizo que los textos volviesen a adquirir el espacio del que disponían antiguamente. El reporteo volvió a ser valorizado. Los autores también volvieron a ganar el título de escritores, y no de periodistas. El tiempo de producción de un reportaje puede ahora nuevamente durar meses.

El caso de amor entre Remnick, *The New Yorker* y –también, aunque no sólo– el perfil periodístico es perceptible en varios lanzamientos de los últimos años. *Reporting: writings from The New Yorker* salió en 2006. El mismo año, la obra obtuvo en portugués el título de *Dentro da floresta: perfis e outros escritos da revista The New Yorker* (Remnick, 2006), publicada por la Companhia das Letras como parte de la colección “Jornalismo Literário”. El título de la obra es complementado en la portada por el siguiente texto: “La mejor tradición del periodismo literario, grandes perfiles trazados por el editor de la revista The New Yorker”.

En uno de sus comentarios sobre la obra, Salles (2006, p. 570) vuelve al tema del protagonismo de *The New Yorker* cuando dice que grande parte de los textos en ella reunidos “pertenecen a una familia periodística prácticamente inventada por *New Yorker*, la de los perfiles”. Son dos los tipos de clasificaciones de esa familia: la de los anónimos, “cuyo mayor practicante fue Joseph Mitchell, autor de *O segredo de Joe Gould*”, y la de los famosos y poderosos: “Remnick se interesa más por el segundo ramo”.

Joseph Mitchell y “O segredo de Joe Gould”: saber escuchar

⁶ “Si dudo en afirmar perentoriamente que sí, es porque existe *The Economist*, la única que puede competirle en prestigio. [...] puede decirse que la *Economist* es más útil, mientras que *New Yorker* es más sabia” (Salles, 2006, p. 568).

Una “Nota del autor”, de seis líneas, introduce el libro que reúne los dos perfiles de Joe Gould: “Este libro consiste en dos visiones de un mismo hombre, un alma perdida llamada Joe Gould. Ambas son perfiles hechos para la revista *The New Yorker*”, escribe Joseph Mitchell, en el texto ya citado. “El primero, ‘El Profesor Gaivota’, escrito en 1942, fue publicado en la edición de 12 de diciembre de 1942. Veintidós años después escribí el segundo, ‘O segredo de Joe Gould, que salió en las ediciones de 19 y 26 de septiembre de 1964” (Mitchell, 2003, p. 7).

Es conocido y reconocido por todos los que siguen a Joseph Mitchell, y se interesan por el asunto, cómo fue importante el papel desempeñado por él desde que entró en *The New Yorker*, en 1934, a los 26 años de edad, en la construcción de una narrativa diferente de aquella del *lead* y la pirámide invertida. Los colegas y amigos más próximos de él en la revista nunca escondieron para nadie ese lugar destacado que es reservado a Mitchell en el panteón frecuentado por las divinidades del “nuevo periodismo”. Estudiosos e investigadores son también unánimes en afirmarlo.

En la revista que fue “la cuna del reportaje norteamericano”, y que creó y cultivó el género del perfil periodístico desde su fundación en la mitad de la década de 1920, Mitchell “construyó su nombre y perfeccionó su oficio, y, al mismo tiempo, inspiró generaciones de periodistas a reinventar sus ideas preconcebidas y técnicas de reporteo, entrevista y escrita” (Passos, 2017a, p. 21). Cuando el asunto es del pionerismo de *The New Yorker* en materia de perfiles, debe ser dicho que “el gran paso fue la contratación de Joseph Mitchell”, escribe Sergio Vilas-Boas (2014, p. 277). “Mitchell retrató estibadores, indígenas, obreros, pescadores y agricultores. Está entre los mayores periodistas literarios de todos los tiempos. Los dos textos que escribió sobre el folclórico, bohemio y desquiciado Joe Gould son primorosos”.

Triste como regla y lento en el trabajo, a veces demasiado lento. Cuidadoso al extremo con la escritura y la edición, un texto maravilloso. Alguien que supo aprovechar las condiciones favorables ofrecidas por la revista (tenía tiempo para escribir, espacio para publicar y un salario decente) y pudo contar con el cuidado detallista del editor de sus textos, el propio Harold Ross al comienzo y después, durante años, William Shawn. El mejor o uno de los mejores escritores de *The New Yorker*, según la opinión de muchos que lo conocieron en su trabajo, Mitchell hizo de la ciudad de Nueva York, de donde nunca más salió desde que llegó a ella en 1929, su ciudad y la retrató como pocos. Inventó el “pequeño tema”, afinó la mirada para los escondrijos de la ciudad y de la vida, “en sus escritos no pasean vedetes, ni políticos, ni asesinos, ni capitanes de la industria”, analiza Salles (2003, p. 145). “Nadie vence, muere, queda rico o se supera. Lo que no significa que no sean todos personajes extraordinarios.”

Había de hecho un cariño especial por las extrañezas de la vida –fue sobre una mujer barbuda que escribió uno de sus perfiles más conmovedores– pero la mayoría de las veces sus textos

tratan de asuntos prosaicos: un antiguo bar, un hotel abandonado o un viejo cementerio. Si el espanto permanece, es porque súbitamente nos damos cuenta de que vidas anónimas pueden ser extraordinariamente bellas. (Salles, 2003, p. 140)⁷

Un estudio profundo y en detalles de los perfiles de Joe Gould, de autoría de Mitchell, no es lo que objetivamos hacer en este espacio, ni mucho menos contar la historia que costó tanto esfuerzo a su autor para producir.⁸ Conviene, sin embargo, dar una mirada en un punto que amplía nuestros ángulos de visión sobre la complejidad, las potencialidades y las posibilidades contenidas en el trabajo con perfiles. El tema es lo que da el título al capítulo del libro *Perfil y contra perfil: los tres Joe Goulds de Joseph Mitchell* (Passos, 2014), un asunto que el autor retoma en un texto de 2017 (Passos, 2017a) para intentar comprender lo que en su visión es realmente lo que sucede:

Al final, Mitchell recrea en texto no uno, sino tres Joe Goulds: el primero, de “Profesor Gaivota” –simpático pero pálido e hiperbólico–, su antítesis –el retrato extremadamente negativo presentado al inicio de “O secreto de Joe Gould”– y la síntesis que se alcanza lentamente entre ellos y el propio reportero [...], una figura triste, multifacética, que se encontraba siempre desplazada, desajustada en relación a su medio y a las personas con quien convivía, cuya tragedia personal es en esencia el autosabotaje, y que talvez tuviera interés real en llevar a cabo un proyecto literario con relevancia potencial; alguien no exactamente simpático, pero por quien es posible nutrir cierta simpatía. (Passos, 2017a, p. 30)

He aquí un rápido retrato de Joseph Ferdinand Gould, esa “alma perdida”, formado en Harvard, atormentado por tres flagelos –“sin techo, el hambre y la resaca”–, 1,62 de altura, pesando cerca de 45 kilos, y que acostumbraba a decir sobre sí mismo que era “la mayor autoridad prohibida” de los Estados Unidos; que vivía “de aire, autoestima, colillas de cigarro, café de *cowboy*, pan con huevo frito y *ketchup*”, como cuenta Mitchell en diferentes pasajes de su famosa obra. Sin un diente en la boca, “es calvo, pero tiene un largo cabello crespo en la parte de atrás de la cabeza y una barba densa, color canela”, y “usa unos lentes demasiado grandes, que están siempre chuecos y cayendo por sobre su nariz”. “Tiene miedo de morir antes de concluir la primera versión de la Historia Oral, que ya es once veces más grande que la Biblia”.

⁷ Sus “crónicas sobre gente común crearon un periodismo inusual”, escribió en el obituario Richard Severo, en “Cronista de los anónimos”, publicado en *The New York Times* el 25 de mayo de 1996 por ocasión de la muerte de Mitchell. “Él prefería los estorbos sociales: inadaptados, borrachos, estafadores, mendigos, dueños de bares con sus hostiles clientes, por lo menos un propietario de algún circo de pulgas, otro que vendía baratas maratonistas, una mujer barbuda y un hablante compulsivo que decía haber escrito 9 millones de palabras de *Una historia oral de nuestros tiempos*, siendo que en verdad no había escrito nada” (Suzuki Jr., 2008, p. 32).

⁸ Además de los comentarios escasos de uno u otro autor o autora hecho en algún punto u otro hasta el presente, del Epílogo a la obra por João Moreira Salles (2003) y de la ayuda que nos ofrece Monica Martínez (2016) en el punto específico que interesa a este análisis –sobre escuchar, o saber oír–, recorro a esa visión de conjunto que viene de la investigación de los trabajos de Mateus Yuri Passos (2014, 2017b, 2018), comenzando por el texto citado en mayor profundidad hasta aquí– “Perfis: jornalismo enquanto arte” (Passos, 2017a).

Calcula que los originales contengan 9 millones de palabras, todas escritas por extenso. Se trata, tal vez, de la obra inédita más larga que existe: la Historia Oral y las notas ocupan 270 cuadernos de lenguaje, de esos que los niños usan en la escuela, todos rotos, sucios, manchados de café, grasa y cerveza. (Mitchell, 2003, p. 16)

Nuestro héroe, ese literato harapiento, vivía por las calles del barrio bohemio de Greenwich Village “cargado de lápices, cuadernos, colillas de cigarros y piojos”, resume Moreira Salles (2003, p. 152). “Vivía de la buena voluntad ajena y decía que dominaba el lenguaje de las gaviotas, habiendo incluso traducido algunos poemas para el idioma. *Longellow*, por ejemplo, sonaba mejor en *gaviotés*, según Gould”.

Oír atentamente es, como nos parece, la base de todo trabajo serio de periodismo, y sin oír no hay perfil periodístico posible. Los autores no pierden tiempo en justificarlo y los estudiosos son también unánimes en afirmar la centralidad del gesto de oír. Pueden hasta discordar en muchos puntos o tener posiciones diferentes, pero no están en desacuerdo sobre el poder de oír como tal. Gay Talese, por ejemplo, en un momento en que ofrece un tributo al “viejo periodismo”, elogia a un colega de *Esquire*, Richard Ben Cramer, a quien considera “un trabajador de campo a la antigua, de 36 años de edad, cuya fina capacidad de oír con certeza no fue agotada o corrompida por el oído plástico de un grabador” (Talese, 2004, p. 520). El destacado en “oír” es el propio Talese, y en general nadie tan bueno con las palabras, como Talese, destacaría una palabra sin motivo.

Tanto como el arte en los diálogos entre ella y el perfil periodístico, oír aparece con gran frecuencia en títulos y comentarios. “Instinto, oído y paciencia” es el título del epílogo de João Moreira Salles para *Dentro da floresta*, de David Remnick: “Además de poseer un buen oído, Remnick posee un talento especial para construir imágenes que quedan en la cabeza del lector”, dice Salles (2006, p. 574) –y es claro que el talento de construir imágenes que quedan en la cabeza del lector no puede ser separado del arte de oír. “El hombre que escuchaba” es el título que el mismo João Moreira Salles dio al epílogo de *O segredo de Joe Gould*–, y Mitchell era de hecho ese hombre:

Más que un entrevistador increíble, Joseph Mitchell era un soberbio practicante del arte de oír. Todos sus artículos, sin excepción, tienen origen en oír. Si existe el habla pródiga, supongo que exista también el oír pródigo. Mitchell lo poseía. Él escuchaba, escuchaba, escuchaba. [...] Decía no poder escribir sobre una persona hasta que ella hiciese “la observación reveladora”, expresión adoptada por él. Aquí está el oro de todo el arte de Joseph Mitchell. [...] Poca gente consigue provocar eso. Es necesario que, sin palabras, el entrevistador sea capaz de decirle al entrevistado que todo lo que él puede hablar importa y merece ser escuchado. Esta es la dimensión moral de oír: oigo porque me interesa. Era así que Mitchell escuchaba. (Salles, 2003, p. 152)

“De todos sus personajes, Joe Gould es a quien más escuchó”, continúa Salles (2003, p. 152). “En una ocasión, lo escuchó hablar durante diez horas seguidas. Comenzó a escucharlo en 1938 y siguió escuchándolo, aunque intermitentemente,

hasta la muerte de Gould, en 1957)”. Ya Mateus Yuri Passos ejerce una lectura más profunda, atenta y probablemente sabía de la “lentitud” de Mitchell, cuando la asume como una inversión no apenas en la atenta observación de sus personajes, “como en el establecimiento de un diálogo con ellas que consistía principalmente en escuchar”:

No fue por nada que, principalmente a partir de mediados de los años 1940, el reportero pasó a demandar cada vez más tiempo –meses y en algunos casos años– para concluir un texto: necesitaba convivir con sus figuras, comprender quienes eran aquellas personas, en una paciente espera para identificar aquello que denominaba “declaración reveladora”, una pequeña frase que contenía en sí la esencia del entrevistado. (Passos, 2017a, p. 22)

“Joseph Mitchell: el periodista que sabía escuchar” es también el título de uno de los capítulos de *Jornalismo literário: tradição e inovação*, de Monica Martinez (2016), en donde la autora apunta que “el análisis de la producción de Mitchell sugiere, aún hoy, la viabilidad del uso de prácticas en profundidad de entrevista en el proceso periodístico con el objetivo de análisis y comprensión de realidades complejas” (Martinez, 2016, p. 173).

En el texto dedicado al “maestro del oír”, inmediatamente después de afirmar sus propósitos en la primera página, Martinez (2016, p. 174) baja en el párrafo inicial al terreno de la enseñanza y de la práctica periodística para reclamar que “buena parte de los alumnos y de los jóvenes profesionales está entrenado para cuestionarios cerrados y aplicarlos rápidamente, con o sin auxilio del grabador, con el objetivo de extraer diálogos, que no pocas veces van a llenar espacios de textos previamente idealizados por los editores de los medios”, en contraposición de la “entrevista dialógica” que sugiere Cremilda Medina, en *Entrevista: o diálogo possível* (1990), que Martinez cita en otra parte de su texto, revelando, en el actuar de esos alumnos y profesionales, la más perversa contradicción en relación a lo que la misma Medina llama en varias de sus obras de “diálogo de los afectos”.

“En ese contexto, el modo de hacer del periodismo convencional termina en textos pobres del punto de vista de comprensión de visión de mundo de los involucrados en la realidad analizada”, agrega Martinez (2016, p. 173), y ella infelizmente resbala en este pasaje para el peligroso campo del “análisis de la realidad”, en el momento mismo en que pretende llamar la atención para la mediación, el diálogo y la comprensión en la producción del reportaje.

John Hersey e “Hiroshima”: saber comprender

Si al hablar de *O segredo de Joe Gould*, de Joseph Mitchell, reforzamos, en medio de tantas y tan preciosas consideraciones hechas y otras por hacer, “el arte de oír”, ahora en el caso de *Hiroshima*, el recorte que elegimos hacer en el remolino de sentidos que involucran la obra establece un puente directo con la idea de

“comprensión”, uno de los principios apuntados por Edvaldo Pereira Lima entre los diez que componen la lista de

“pilares” del (buen) periodismo (literario) (Lima, 2009).

Existe una diferencia entre el explicar y el comprender, como llama la atención Lima, cuando dice que “la comprensión busca exhibir el mundo sobre perspectivas diversificadas”, iluminando “las conexiones entre contenidos aparentemente desconectados”, interconectando “datos” y mostrando “sentidos, perspectivas”. Consigue, cuando es exitosa, “que el lector perciba lo que tiene relación, con su propia vida, todo aquello que está leyendo”. El autor termina el denso párrafo sobre el amplio y multifacético tema de la comprensión como una observación de las más relevantes para este estudio bastante rápido, a la luz de la comprensión, de la obra *Hiroshima*:

Idealmente, el periodista literario no juzga u opina panfletariamente sobre un asunto. Busca evitar prejuicios, así como lecturas rígidas de la realidad. Intenta superar los estereotipos, elevando la comprensión de una situación en su totalidad, iluminándola sobre diferentes ópticas. (Lima, 2009, p. 366)

Es justamente ese lado de la comprensión –que sugiere al periodista realizar el reportaje, y no juzgar y opinar sobre aquello que escribe– lo que más nos interesa aquí. Cuando presenta su décimo principio, el de la responsabilidad ética, y expone los tres pactos constitutivos de las relaciones que se establecen en el proceso –del reportero con el lector, con el personaje y consigo mismo–, Lima arremete contra la arrogancia de las respuestas definitivas, el proselitismo y el levantamiento de las banderas “chiitas” (está tratando, en ese caso, de la defensa del medio ambiente, pero lo que dice se aplica sin dificultad a toda y cualquier bandera levantada a los gritos de una verdad avasalladora), para abogar en defensa de “una comprensión más profunda” de por qué las cosas son como son y de por qué las personas actúan como actúan (Lima, 2009, p. 393). “Tan simple y maravilloso es el libro de Hersey” (Carraro, 2013, p. 301). “El autor no teje comentarios, no insulta a los Estados Unidos, ni a la guerra y ni a la bomba –pero enfadado él está, no nos engañemos–”

Hersey comienza por lo principal, esforzándose, y siendo exitoso en la tarea, para narrar la mayor tragedia del siglo XX a partir del punto de vista de los sobrevivientes. Relata a partir de la primera línea donde estaban y lo que hacían sus personajes, “el día 6 de agosto de 1945, a las ocho y quince de la mañana, hora de Japón, cuando la bomba explotó sobre Hiroshima” (Hersey, 2002, p. 7). O mejor, al momento en que “Un destello silencioso”, como dice el título del primer capítulo de la obra, brilló en el cielo de la ciudad, sin que nadie supiese qué estaba sucediendo (Hersey, 2002, p. 7-8).

La elección más comprensiva de todas, que es la de aproximarse al otro para escucharlo y dejar después que él hable, por medio de la mediación del reportero,

pero usando su propia voz, aparece de forma explícita (porque ya estaba allá antes, al comienzo) ya al final del primer párrafo del libro:

Unos cientos de miles de personas murieron por la bomba atómica, y esas seis son algunas de las que sobrevivieron. Aún se preguntan por qué están vivas, cuando tantos murieron. Cada una de ellas atribuye su sobrevivencia al azar o a un acto de la propia voluntad –un paso dado a tiempo, una decisión de entrar a casa, el hecho de tomar un bus y no otro–. Ahora cada una de ellas sabe que en el acto de sobrevivir vivió una docena de vidas y vio más muertes de las que jamás hubiese podido imaginar. En la época, no sabían nada de eso. (Hersey, 2002, p. 8)

“Una especie de *Cidadão Kane* del periodismo”, *Hiroshima* “lidera todas las listas de ‘mejor reportaje’ ya escrita”, escribe Matinas Suzuki Jr. en “Jornalismo com H”, título del epílogo a la obra, que ya cité en el primer capítulo, en el contexto de la discusión sobre el periodismo como una forma de conocimiento. “El autor John Hersey necesitó de 31.347 palabras para explicar cómo una única explosión mató 100 mil personas, hirió seriamente el cuerpo de más de 100 mil y lastimó el alma de la humanidad” (Suzuki Jr., 2002, p. 161). El verbo “explicar” usado por el periodista brasileño no es bueno, porque Hersey no parece interesado en explicar o demostrar nada en relación a la bomba atómica lanzada sobre la ciudad Hiroshima el año anterior. El propio autor del prólogo lo reconoce, algunas páginas posteriores:

Hiroshima no traía revelaciones técnicas ni datos desconocidos sobre los efectos de la bomba atómica. Su impacto vino del enfoque y del abordaje escogidos por Hersey. Humanizando lo que había ocurrido por medio del relato de seis sobrevivientes –dos mujeres y cuatro hombres, siendo uno de ellos un extranjero en Japón–, él aproximó la abstracción amenazadora de una bomba atómica a la experiencia cotidiana de los lectores. El horror tenía nombre, edad y sexo. Al optar por un texto simple, sin enfatizar emociones, dejó fluir el relato oral de quien realmente vivió la historia. El tono del reportaje es una prolongación del dolor silencioso que los sobrevivientes de Hiroshima sintieron en los coterráneos heridos. (Suzuki Jr., 2002, p. 168)⁹

“Mucho se habló y se escribió sobre la historia de la primera bomba atómica, también y principalmente en el mundo del Periodismo. Pero nada de lo mucho que se escribió y se dijo obtuvo tanta importancia y fama como la obra *Hiroshima*, de Hersey”, como observa Carraro (2013, p. 301) en otro pasaje ya citado, para complementar: “En él la vida aparece en primer lugar en cada línea, donde merece estar: en el centro”.

Una pregunta merece aún ser respondida: al final de cuentas, el texto que ocupó las páginas de una edición entera de la revista *The New Yorker* del día 31 de

⁹ El punto de vista de la comprensión *comprende*, integra, abraza, dialoga sin anticipadamente condenar. Uno de los más “curiosos” perfiles de muertos de *The New York Times*, como escribe Monica Martinez (2016, p. 167-168), fue el del piloto Paul W. Tibets Jr., que el día 6 de agosto de 1945 lanzó la bomba atómica sobre Hiroshima. Esta es la frase que termina el perfil, citada por Martinez: “Yo veía mi misión como la de salvar vidas. [...] No había bombardeado Pearl Harbour. No había comenzado la guerra, pero yo iría terminarla”.

agosto de 1946 es conocido como un reportaje –liderando “todas las listas de ‘mejor reportaje’ ya escrito” (Suzuki Jr., 2002, p. 161)– y no como un perfil.

Equivocado no está quien piensa así, pero hay algo que necesita aún ser dicho sobre el perfil periodístico, que ayuda a entender mejor su envergadura: en muchos y frecuentes casos el perfil entra dialógicamente en el trabajo del reportaje en la composición de la historia como un todo. Puede ser un pequeño, medio o gran perfil. En el caso de *Hiroshima*, en que el lector va conociendo poco a poco, en narrativas cruzadas, los perfiles de los seis sobrevivientes, se trata, como se ve, de grandes perfiles. Casi es posible publicarlos separados, y el resultado no sería malo. ¿Pero para qué? Si en *O segredo de Joe Gould* tenemos tres perfiles en uno (Passos, 2014; 2017a), en *Hiroshima* tenemos seis.

Consideraciones finales

Los estudios presentados, los ejemplos y los argumentos que defendemos le otorgan credibilidad a la idea de que la revista *The New Yorker* puede sin mayores problemas ser considerada la cuna material del perfil periodístico, en los moldes como estamos planteándolo. El origen material se encuentra tanto en el hecho de haber sido dado en ella el nombre de perfil periodístico al género de expresión periodística allí cultivado, en un primer momento para distinguirlo de la biografía, como en el cultivo en larga escala de ese tipo de producción textual, en esa que es considerada la más importante y famosa revista periodística del mundo.

Dado el merecido crédito a la revista por haber sido históricamente la cuna material del perfil periodístico, se torna imperioso simultáneamente reconocer el importante papel de esa misma revista como caldo de cultivo del periodismo literario, al cual estamos dando el nombre de cuna espiritual de ese mismo perfil. Siendo así, casi no se puede separar una cosa de otra cuando se trata de *The New Yorker*, aunque el campo fértil y complejo del periodismo literario no pueda ni deba ser identificado con la revista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arendt, Hannah. 1999. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carraro, Renata (Org.). 2013. *Não é aventura, é reportagem: jornalistas e coberturas de conflitos*. Jundiaí/SP: Editora In House.
- Carraro, Renata. 2013a. Jornalismo e história de vida: o protagonista é herói e o autor também é. In: GOTTLIEB, Liana (Org.). *Comunicação em cena*. V. 3. São Paulo: Fábrica de Livros, p. 299-318.

- Carraro, Renata. 2014. A rua e o gastar sola de sapato já na faculdade: razão e emoção na produção “Jornalismo” do XXXVIII Congresso de Ciências da Comunicação (Intercom 2014). Foz do Iguaçu, PR, setembro.
- Carraro, Renata (Org.). 2015. *Jornalismos: história de uma arte plural*. Jundiaí/SP: Editora In House.
- Carraro, Renata (Org.). 2017. **Elas amam o que fazem**: perfis de mulheres jornalistas. Jundiaí, SP: In House.
- Carraro, Renata. 2019. *Narrar é preciso: uma viagem pela teoria e prática do perfil jornalístico*. 330 folhas. Tese (Comunicação Social) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo. Disponível em: <<http://tede.metodista.br/jspui/handle/tede/1855>>. Acesso em: 29 jul. 2019.
- Hersey, John. 2002. *Hiroshima*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Joseph, Sue; Keeble, Richard Lance (Orgs.) 2016. *Profile pieces: Journalism and the “Human Interest” bias*. Nova York e Londres: Routledge.
- Lima, Edvaldo Pereira. 2009. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. 4. ed. Barueri/SP: Manole.
- Martinez, Monica. 2016. *Jornalismo literário: tradição e inovação*. Florianópolis: Insular.
- Martins, Jaqueline Lemos. *O autor e o narrador nas tessituras da reportagem*. 2016. 267 folhas. Tese (Comunicação Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-22092016-151924/pt-br.php>. Acesso em: 27 de jul. 2019.
- Medina, Cremilda. 2006. *O signo da relação: comunicação e pedagogia dos afetos*. São Paulo: Paulus.
- Mitchell, Joseph. 2003. *O segredo de Joe Gould*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Passos, Mateus Yuri; Belda, Francisco R. 2013. Transpondo o abismo: a construção de perfis de cientistas. *Animus*, v. 12, p. 1-19.
- Passos, Mateus Yuri. 2014. Jornalismo literário, humanização e polifonia: perfis da música erudita em piaui. *Revista de Estudos da Comunicação*, v. 15, p. 64-78.
- Passos, Mateus Yuri. 2014^a. Perfil e contraperfil: os três Joe Goulds de Joseph Mitchell. In: Piccinin, Fabiana; SOSTER, Demétrio de Azeredo (Orgs.). *Narrativas comunicacionais complexificadas 2: a forma*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, p. 193-213.
- Passos, Mateus Yuri. 2016. Profile and Counter-Profile: on Joseph Mitchell’s Joe Goulds. In: JOSEPH, Sue; KEEBLE, Richard Lance (Orgs.). *Profile pieces: journalism and the human interest bias*. New York: Routledge, p. 60-69.

- Passos, Mateus Yuri. 2017. Perfis: jornalismo enquanto arte. In: CARRARO, Renata (Org.). *Elas amam o que fazem: perfis de mulheres jornalistas*. Jundiaí, SP: In House, p. 21-31.
- Passos, Mateus Yuri. 2017^a. De fontes a personagens: definidores do real no jornalismo literário. In: Soster, Demétrio de Azeredo; Piccinin, Fabiana Quatrin (Orgs.). *Narrativas midiáticas contemporâneas: perspectivas epistemológicas*. Santa Cruz do Sul: Catarse, p. 86-97.
- Passos, Mateus Yuri. 2017b. Olhares de relance sobre a Nova York que emerge do silêncio: o jornalismo ensaístico-memorial de Joseph Mitchell. *Brazilian Journalism Research* (Online), v. 13, p. 92-111. Disponível em: <<https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/download/949/891>>. Acessado em: 22 nov. 2018.
- Passos, Mateus Yuri. 2018^a. Sapiens e demens: o conhecimento comum na obra de Joseph Mitchell. *Mídia e Cotidiano*, v. 12, p. 191-207. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/324964241>>. Acessado em: 22 nov. 2018.
- Remnick, David. 2001. *Life stories: profiles from The New Yorker*. Nova York: Random House.
- Remnick, David. 2006. *Dentro da floresta: perfis e outros escritos da revista The New Yorker*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Salles, João Moreira. 2003. O homem que escutava. In: Mitchell, Joseph. *O segredo de Joe Gould*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Salles, João Moreira. 2006. Ouvido, instinto e paciência. In: REMNICK, David. **Dentro da floresta**: perfis e outros escritos da revista The New Yorker. São Paulo: Companhia das Letras, p. 567-565.
- Sims, Norman (Org.) 2007. *True stories: a century of literary journalism*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Suzuki Jr., Matinas. 2002. Jornalismo com H. In: Hersey, John. *Hiroshima*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Suzuki JR. Matinas (Org.). 2008. *O livro das vidas: obituários do New York Times*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Talese, Gay. Frank Sinatra está resfriado. 2004. In: *Fama e anonimato*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, p. 257-307.
- Vilas-Boas, Sergio. 2014. *Perfis: o mundo dos outros – 22 personagens e 1 ensaio*. 3. ed. Barueri/SP: Manole.