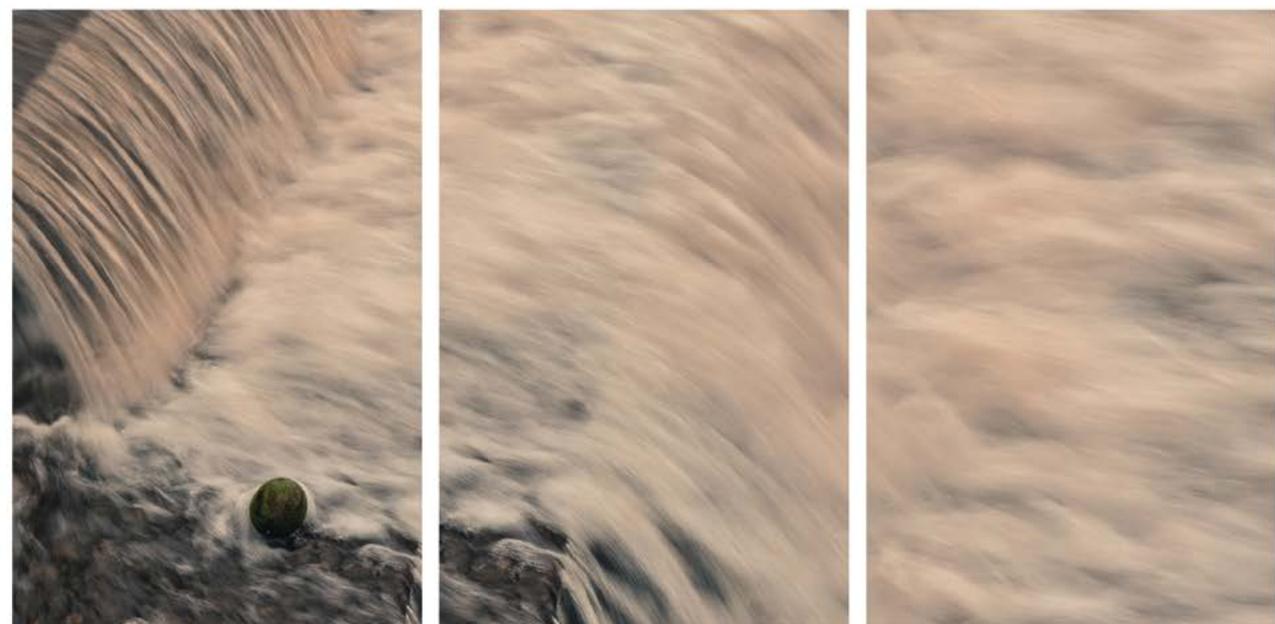


f folios

Revista de la Facultad de Comunicaciones
de la Universidad de Antioquia

EDICIÓN ESPECIAL: Números 41 y 42, enero-diciembre de 2019. ISSN 0123-1022



f folios

**Revista de la Facultad de Comunicaciones
de la Universidad de Antioquia**

EDICIÓN ESPECIAL: Números 41-42, enero-diciembre 2019

ISSN 0123-1022

PROJETO DE PESQUISA
**A COMPREENSÃO
COMO MÉTODO**



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

1 8 0 3



Universidad de Antioquia

Rector: Dr. John Jairo Arboleda Céspedes

Facultad de Comunicaciones

Decano: Dr. Edwin Alberto Carvajal Córdoba

Folios, Revista de la Facultad de Comunicaciones

**EDICIÓN ESPECIAL: Números 41–42,
enero-diciembre 2019
ISSN 0123-1022**

Director-editor:

Raúl Hernando Osorio Vargas

Doctor en Ciencias de la Comunicación,
concentración en Epistemología del
Periodismo, Universidad de São Paulo, Brasil.
Profesor Titular de la Facultad de
Comunicaciones.
raul.osoriov@udea.edu.co

Editores:

Juan David Alzate Morales
Periodista y Magíster en Historia del Arte,
Universidad de Antioquia. Profesor Asistente
de la Facultad de Comunicaciones.
juand.alzate@udea.edu.co

Juan David Londoño Isaza
Filósofo y Magíster en Filosofía, Universidad
de Antioquia. Profesor Asociado de la Facultad
de Comunicaciones.
david.londono@udea.edu.co

Monitora:

Estefanía Aguirre Giraldo
Estudiante del Pregrado en Periodismo.
Facultad de Comunicaciones.
estefania.aguirre@udea.edu.co

Revisión de textos:

Diana Milena Ramírez Hoyos
Comunicadora Social–Periodista y Magíster en
Mercadeo.
diana.ramirez@udea.edu.co

Foto de portada

Tríptico 1

Cortesía–María Camila Osorio Ortiz.

Diagramación

Sara Ortega Ramírez
saritaorte@gmail.com

Universidad de Antioquia.
Facultad de Comunicaciones.
Calle 67 N° 53-108, Ciudad Universitaria,
bloque 12, oficina: 205.
Teléfono: 219 89 16
Medellín, Colombia, Suramérica.
revistafolios@udea.edu.co

©2019. Facultad de Comunicaciones,

Universidad de Antioquia.

Reservados todos los derechos. Prohibida
la reproducción por cualquier medio, de la
totalidad o parte de la presente edición sin
permiso escrito de los titulares del copyright.
Queda, sin embargo, autorizada expresamente la
reproducción de los resúmenes y palabras clave
en inglés y español de los artículos. También
se permite la reproducción de sus textos con
objetivos exclusivamente docentes para su uso
en el aula.

Comité Editorial

Elvia Elena Acevedo

Doctora en Ciencias de la Comunicación,
Universidad de São Paulo, Brasil.
Profesora de la Facultad de Comunicaciones,
Universidad de Antioquia.
elviaacevedo@yahoo.com.br

Raúl Hernando Osorio Vargas

Doctor en Ciencias de la Comunicación,
Universidad de São Paulo, Brasil.
Profesor de la Facultad de Comunicaciones,
Universidad de Antioquia.
osoriova@gmail.com

David Hernández García

Doctor en Psicología de las Organizaciones y del
Trabajo, Universidad de Barcelona, España.
Profesor de la Facultad de Comunicaciones,
Universidad de Antioquia.
davidh@udea.edu.co

Juan David Londoño Isaza

Magíster en Filosofía, Universidad de Antioquia.
Profesor de la Facultad de Comunicaciones,
Universidad de Antioquia.
david.londono@udea.edu.co

Comité Científico

Carme Ferré Favia

Doctora en Ciencias de la información,
Universidad Autónoma de Barcelona.
Profesora titular del departamento de Medios,
Comunicación y Cultura.
carme.ferre@uab.cat

Mirna Tonus

Doctora en Multimedia, Universidad Estatal de
Campinas (Unicamp), Brasil. Profesora adjunta
nivel III, dedicación exclusiva, de la Universidad
Federal de Uberlândia (UFU), Brasil.
mirmatonus@gmail.com

Veneza Ronsini

Doctora en Sociología, Universidad de São
Paulo. Profesora Departamento de Ciencias de
la Comunicación y del Programa de Posgrado
en Comunicación, Brasil.
Universidad Federal de Santa Maria.
venezar@gmail.com

Antoni Castells i Talens

Ph.D. en Comunicación de Masas, Universidad
de Florida, Estados Unidos.
Profesor de la Universidad Veracruzana, México.
acastells@mac.com

Fabio López de la Roche

Ph.D. en Literatura Latinoamericana y Estudios
Culturales, Universidad de Pittsburgh, Estados
Unidos. Profesor del Instituto de Estudios
Políticos y Relaciones Internacionales —Iepri—,
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
Flaroche58@hotmail.com

Francisco Gil

Doctor en Psicología de las Organizaciones,
Universidad de Barcelona.
Director del Departamento de Psicología
Social, Facultad Psicología, Universidad
Complutense de Madrid, España.
fgil@psi.ucm.es

Manuel Martín Serrano

Doctor en Filosofía, Doctor en Letras y
Ciencias Humanas.
Catedrático de la Universidad Complutense de
Madrid, España.
manuel@facultad.e.telefonica.net

Rafael Obregón

Ph.D. en Comunicación, Universidad Estado de
Pennsylvania. Estados Unidos.
Profesor Departamento de Comunicación Social,
Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.
obregon@ohio.edu

Jair Vega Casanova

Magíster en Estudios Político-Económicos.
Profesor Departamento de Comunicación Social,
Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.
jvega@uninorte.edu.co

Cláudio Novaes Pinto Coelho

Ph. D. en Sociología Universidad de São Pablo,
Brasil.
Profesor de la Facultad Cásper Líbero, Brasil.
claudionpcoelho@uol.com.br

Dimas Antonio Kunsch

Doctor en Ciencias de la Comunicación,
Universidad de São Paulo, Brasil.
Profesor de la Facultad Cásper Líbero, Brasil.
dimaskunsch@casperlibero.edu.br

Misión de la Universidad de Antioquia

La Universidad de Antioquia, patrimonio científico, cultural e histórico de la comunidad antioqueña y nacional, es una institución estatal que desarrolla el servicio público de la educación estatal con criterios de excelencia académica, ética y responsabilidad social. En ejercicio de la autonomía universitaria, de las libertades de enseñanza, aprendizaje, investigación y cátedra que garantiza la Constitución Política, y abierta a todas las corrientes del pensamiento cumple, mediante la investigación, la docencia y la extensión, la misión de actuar como centro de creación, preservación, transmisión y difusión del conocimiento y de la cultura. La Universidad forma en programas de pregrado y posgrado, a personas con altas calidades académicas y profesionales: individuos autónomos, conocedores de los principios éticos responsables de sus actos, capaces de trabajar en equipo, de libre ejercicio del juicio y de la crítica, de liderar el cambio social, comprometidos con el conocimiento y con la solución de los problemas regionales y nacionales, con visión universal.

Misión de la Facultad de Comunicaciones

Somos una Facultad que genera, enseña y difunde saberes de la comunicación y del lenguaje, con excelencia académica y sentido de lo público, para contribuir en los procesos culturales, sociales, políticos y patrimoniales del país, con una perspectiva democrática, ciudadana, ambiental, creativa y de construcción de una sociedad en paz.

CONTENIDO

PERIODISMO Y EPISTEMOLOGÍA DE LA COMPLEJIDAD	9
<i>Cremilda Medina de Araújo</i> (Traductor Raúl Osorio Vargas)	
¿EL PERIODISMO ES UNA FORMA DE CONOCIMIENTO?.....	20
<i>Eduardo Meditsch</i> (Traductor Raúl Osorio Vargas)	
EL PERFIL COMO UNA HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN CUALITATIVA.....	34
<i>Andrés Alexander Puerta Molina</i>	
PERIODISMO Y COMPRENSIÓN: UNA APUESTA EN LA CIENCIA QUE ESTÁ POR VENIR JOURNALISM AND COMPREHENSION: A BET ON THE SCIENCE TO COME.....	45
<i>Carolina Moura Klautau y Dimas A. Künsch</i>	
NARRATIVAS DEL MAL EN COLOMBIA: UNA MIRADA AL REPORTAJE PERIODÍSTICO	61
<i>Juan Camilo Arboleda Alzate</i>	
UNA APROXIMACIÓN A LA COMPRENSIÓN DE LA CRÍTICA PERIODÍSTICA DEL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA. DÉCADA DE LOS AÑOS 70 Y 80.....	79
<i>Juan David Alzate Morales</i>	
LA REFLEXIÓN COMPASIVA MÉTODO DE COMPRENSIÓN PARA EL CULTIVO DE LA CREDIBILIDAD Y CONFIABILIDAD DEL EJERCICIO PERIODÍSTICO	93
<i>Juan David Londoño Isaza</i>	
MIRADAS SOBRE LA NUEVA YORK QUE EMERGE DEL SILENCIO EL PERIODISMO ENSAYÍSTICO-MEMORIAL DE JOSEPH MITCHELL GLANCES OVER THE NEW YORK THAT EMERGES FROM SILENCE JOSEPH MITCHELL'S MEMORIAL-ESSAY JOURNALISM	103
<i>Mateus Yuri Passos</i>	
IMAGEN VERSUS TEXTO: ¿ES POSIBLE HACER QUE LAS PALABRAS VALGAN TANTO O MÁS QUE LAS IMÁGENES? IMAGE VERSUS TEXT: IS IT POSSIBLE TO MAKE WORDS WORTH AS MUCH OR MORE THAN IMAGES?.....	120
<i>Monica Martínez</i>	

COMPRENDER EL REPORTAJE Y SU HECHO FUNDADOR136
Reges Schwaab

LA CUNA DEL PERFIL PERIODÍSTICO | THE MATERIAL CRADLE OF THE
PROFILE146
Renata Carraro y Jaqueline Lemos Martins

Presentación

Este número especial de **Folios** se dedica a reflexionar sobre el Periodismo e inicia con dos textos que consideramos fundadores. El primero: *Periodismo y Epistemología de la Complejidad* de Cremilda Medina; y el segundo: *¿El periodismo es una forma de conocimiento?* de Eduardo Meditsch. Los dos reconocidos eruditos, académicos e investigadores del periodismo en Brasil.

Esta edición ha sido desarrollada en el ámbito del proyecto *Fundamentos teóricos y epistemológicos de la comprensión como método*, Acta 2018-23528 de la Universidad de Antioquia. Y pretende contribuir a la comprensión del periodismo como área del saber humano.

En su artículo Cremilda Medina resalta que “la información periodística plenamente humanizada atendería, pues, a una demanda compleja: ideas o conceptos o diagnósticos, emociones y mitos, comportamientos y estrategias de acción. Una vez que el periodista es un mediador-productor de sentidos, capta conceptos, emociones y comportamientos de la sociedad –la realidad cultural inmediata a la que está expuesto– y los representa en la noticia, en el reportaje o en cualquier otra pieza periodística.” Y advierte que: “El acto de relación de los periodistas con su pueblo y su producción cultural acontece por la comunicación y no por el rechazo.”

Por su parte, Eduardo Meditsch sostiene que “el Periodismo no revela mal ni revela menos la realidad que la ciencia, él simplemente la revela diferente. Y al revelarla de una forma diferente, puede al mismo tiempo revelar aspectos de la realidad que los otros modos de conocimiento no son capaces de revelar.” Y agrega que “el Periodismo, como modo de conocimiento, tiene su fuerza en la revelación del hecho mismo, en su singularidad, incluyendo los aspectos forzosamente despreciados por el modo del conocimiento de las diversas ciencias.”

De otro lado, *El perfil como una herramienta de investigación cualitativa* de Andrés Puerta se enfoca en mostrar las múltiples posibilidades investigativas que ofrece el género, más allá de su función periodística.

En *Periodismo y comprensión: una apuesta en la ciencia que está por venir*, Carolina Moura Klautau y Dimas A. Künsch adhieren a la idea de la comprensión como método de producción de conocimiento, proponiendo un movimiento de diálogo que atravesase tanto el universo de las ciencias como diferentes universos cognitivos.

Juan Camilo Arboleda Alzate advierte, en *Narrativas del mal en Colombia: una mirada al reportaje periodístico*, que el periodismo en Colombia ha desarrollado

una pretensión narrativa que deriva en configuraciones semánticas, narrativas, retóricas y simbólicas que dificultan una aproximación a la realidad de los actos malignos relacionados con la violencia en el país.

A su vez, Juan David Alzate, propone *Una aproximación a la comprensión de la crítica periodística del arte moderno y contemporáneo en Colombia*, para vislumbrar los fenómenos artísticos contemporáneos, lo que implica acercarse al desarrollo de la crítica entre los años 70 y 80.

La reflexión compasiva método de comprensión para el cultivo de la credibilidad y confiabilidad del ejercicio periodístico de Juan David Londoño ilumina uno de los temas centrales de la teoría del periodismo como es el determinar su credibilidad y confiabilidad.

Las *Miradas sobre la Nueva York que emerge del silencio. El periodismo ensayístico-memorial de Joseph Mitchell* de Mateus Yuri Passos muestra la constitución de un género periodístico singular, denominándolo ensayo-memorial.

En *Imagen versus texto: ¿es posible hacer que las palabras valgan tanto o más que las imágenes?* Monica Martínez reflexiona si hay en disciplinas periodísticas más enlazadas con la realidad, como el *Periodismo Literario*, caminos para disminuir el abismo entre el contenido denso de las imágenes y la superficialidad de las narrativas periodísticas contemporáneas.

Reges Schwaab propone *Comprender el reportaje y su hecho fundador* sugiriendo que el reportaje es conformado por la articulación de tres movimientos que nos dicen de su método, ética y poética: sondear, narrar, reconocer.

Finalmente, *La cuna del perfil periodístico* de Renata Carraro y Jaqueline Lemos aborda el tema de la revista *The New Yorker*, como linaje material del perfil periodístico desde su lanzamiento, en 1925, en el contexto del *Periodismo Literario*, su origen espiritual.

Con este número de **Folios** queremos contribuir a la *comprensión como método*, vinculado a las teorías y narrativas del periodismo contemporáneo. Buena lectura.

Raúl Hernando Osorio Vargas

PERIODISMO Y EPISTEMOLOGÍA DE LA COMPLEJIDAD¹

Cremilda Medina de Araújo²

(Traducción Raúl Osorio Vargas)

Preferimos reducir el uso del término cultura a la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir, todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación reestructuración del sentido³.

Los periodistas comprenden el término cultura, no en la acepción contemporánea de la producción de significados o producción simbólica—, sino como la producción artística o científica, ambas definiciones enmarcadas como intelectuales y generalmente provenientes de los segmentos sociales de prestigio. A lo sumo, clasifican las manifestaciones artísticas en la cultura de élite, la cultura de masa y cultura popular. Falta, sin embargo, en la mentalidad de los periodistas, nociones

¹ Este texto fue presentado en Yugoslavia en la 17ª Conferencia Internacional de la Asociación para la Investigación de la Comunicación Masiva, en agosto de 1990. Lo traducimos y publicamos en este número de *Folios*, por considerar que es un texto fundador para el área del periodismo en América Latina.

² Periodista, investigadora y profesora titular de la Facultad de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo—USP. Es autora de 20 libros y ha organizado 55 colecciones en las áreas de comunicación, periodismo y literatura. Nacida en Portugal, en la infancia se mudó a Porto Alegre, donde se graduó en Periodismo y Letras en la Universidad Federal de Río Grande do Sul en 1964. Trabajó en prensa y televisión (Estado de S. Paulo, Jornal da Tarde, Revista Fotográfica, TV Bandeirantes, TV Cultura) en las décadas de 1970 y 1980, al mismo tiempo que desarrollaba una carrera universitaria en la USP. Es profesora titular de Epistemología del Periodismo en la Universidad de São Paulo (1989), Magíster y Doctora en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de São Paulo (1975 y 1986), especialista en Periodismo por el Centro de Estudios Superiores de Periodismo para América Latina—CIESPAL, Ecuador. Se dedica a la formación de maestros, doctores y posdoctorados en el Programa de Posgrado en Ciencias de la Comunicación (PPGCOM) y en el Programa de Posgrado en Integración de América Latina (Prolam), ambos de la USP. Su principal línea de investigación es la Dialogía Social y los desafíos paradigmáticos del Saber Plural: la perspectiva del acto presencial, apertura a la complejidad, signo de la relación y pedagogía de los afectos, apuntando a la teoría y práctica del reportaje (narrativas contemporáneas). Es líder del grupo de investigación Epistemología del Diálogo Social.

³ García Canclini, Néstor. 1982. *Las culturas populares en el capitalismo*. México, Editorial Nueva Imagen, p. 41.

más amplias del proceso de producción de significados. El concepto de Néstor García Canclini atiende este alcance. Cualquier periodista, no solamente el que trabaja en esa área de las salas de redacción denominada “cultural”, es un productor de sentidos y, por tanto, actúa en el tejido cultural de la sociedad en que está situado.

En el panorama actual de lo que se conoce como Periodismo Cultural, se constatan dos familias de preocupaciones: por un lado, el productor de sentidos artísticos no asume consciente y éticamente una estrategia de comprensión ni de divulgación de la cultura de su pueblo; por otro lado, al definir la agenda de los eventos llamados culturales, no se posiciona en cuanto a la identidad que define a la comunidad en que actúa. O sea, en general transita como técnico de producción de sentidos reduccionistas (a través de la fórmula técnica), ingenuos o ideológicamente toscos, y transita también como un ser desarraigado, con su atención perceptiva centrada en matrices culturales extranjeras. Un ejemplo de la primera situación es la forma como los periodistas trabajan con los significados políticos o la cultura política, operando con nociones y conceptos mecanicistas del tipo “el papel del Estado”, “la privatización” y “la estatización”. En la segunda situación, encontramos la incorporación mimetizada de los significados posmodernos en las páginas “culturales”, en que simplemente se trasplantan comportamientos e ideas y hasta emociones por imitación, sin comprenderlas en la dinámica local.

Hasta aquí se plantea una reflexión de doble vía. El periodista, como productor simbólico, necesita dedicarse a la Teoría Cultural y, al mismo tiempo, tiene que enfrentar, con seriedad de investigación, la cuestión problemática de la Identidad Cultural. Ambos flancos se encuentran en el mismo gran río de la cultura y, en este sentido, un periodista económico, político, de divulgación científica, deportivo, etc., no está al margen ni de la Teoría Cultural ni de la Identidad Cultural.

Dinámica de las nociones

Todas las disciplinas científicas, desde la física, la química y la biología hasta las humanidades, están mirando hoy hacia los dilemas de la producción simbólica. El discurso sobre el mundo dejó de ser considerado como retrato fiel y objetivo de la realidad. Con la crisis del paradigma cientificista y sobre todo del positivismo, la noción de que el sujeto (productor de sentidos) recupera con objetividad el objeto que está fuera de él, cayó por tierra. Sin embargo, el periodista, armado con una teoría técnica positivista (elaborada en el final del siglo XIX y gramaticalizada en manuales), prosigue operando con la creencia en ese paradigma. Al no haber desarrollado convenientemente los estudios en el campo de las ciencias del discurso (de la lingüística a la semiótica, pasando por la filosofía y la historia), comparte indistintamente con productores de información o propietarios de los medios de comunicación el concepto tradicional de objetividad.

Las técnicas periodísticas, fijadas bajo la égida del paradigma positivo-funcionalista, tienden a estratificarse en una mentalidad reduccionista. Ahora bien, si consideramos que la producción de sentidos es alimentada por nociones de esa naturaleza, podemos comprender por qué el sistema de comunicación social vigente en este momento, en Brasil, refleja un empobrecimiento simbólico. Me refiero, en particular, a la información que circula hoy en los medios. La comprensión del mundo y el discurso que sobre él se expresa ganó gran apertura en la ciencia contemporánea. Los físicos, por ejemplo, nos ofrecieron nuevas nociones de pensamiento, que conviene recuperar:

1. De la noción de sujeto y objeto pasamos a la noción de sujetos Inter condicionados en un proceso de reversibilidad.
2. De la noción de causa y efecto pasamos a la noción de Inter causalidad, una red de fuerzas que interactúan.
3. De la noción de universo sólido pasamos a la noción de universo poroso, como un enjambre, un torbellino.
4. De la noción de masa destructible o masa indestructible pasamos a la noción de que la masa está en transformación.
5. De la noción de substancia y accidente pasamos a la noción de relación compleja.
6. De la noción de que existe el ser de la materia y existe su actividad, pasamos a la noción de que el ser de la materia y su actividad no pueden ser separados, pues constituyen aspectos diferentes de la misma realidad.
7. De la noción de cierto y errado que jerarquizaba los datos de la realidad pasamos a la noción de coherencia, de adaptación y sustentación en el todo⁴.

Si examinamos, grosso modo, la producción periodística, se verifican las nociones tradicionales que arman los sentidos de la información: la noción de cierto y errado, de causa y efecto, de sujeto y objeto en primerísimo plano. Nosotros como periodistas estamos demorándonos mucho en oxigenar nuestra mentalidad. La visión con que abordamos y desarrollamos un tema tiende casi siempre al encuadramiento esquemático de lo real, a la atrofia de su vitalidad en cuanto proceso. Hablando de proceso, esa es otra noción no intrínsecamente asimilada

⁴ El pensamiento complejo como la superación del pensamiento reduccionista hace parte de la teoría de la Cibernética Social, constante de los libros *Cibernética Social I y II* de Waldemar de Gregori (Ed. Perspectiva) y *A aventura humana entre o real e o imaginário* de Milton Greco (Ed. Perspectiva).

como herramienta de la producción de los sentidos. Encarar un hecho específico como un momento visible de la historia y susceptible de ser representado en una pirámide invertida, en un *lead* resumen, en un título padrón (sustantivo-sujeto y verbo-predicado), en unas imágenes y unos sonidos también técnicamente estandarizados, no responde a la demanda social. Esta pretende, a través de los medios de comunicación, identificar, comprender y participar del presente en toda su dinámica y complejidad.

La producción simbólica, en el periodismo, se alimenta de tres fuentes, que componen nuestro complejo cerebro: en la plenitud de los sapiens, producimos sentidos lógico-analíticos o conceptuales (hemisferio izquierdo), sentidos intuitivo-sintéticos (hemisferio derecho) y sentidos motor-operacionales que se traducen en acción y comportamientos (base arcaica de nuestro cerebro). La información periodística plenamente humanizada atendería, pues, a una demanda compleja: ideas o conceptos o diagnósticos, emociones y mitos, comportamientos y estrategias de acción. Una vez que el periodista es un mediador-productor de sentidos, capta conceptos, emociones y comportamientos de la sociedad –la realidad cultural inmediata a la que está expuesto– y los representa en la noticia, en el reportaje o en cualquier otra pieza periodística.

Como mediador-productor de sentidos, en una concepción contemporánea, el periodista es un sujeto en relación con los sujetos-fuentes de información y los sujetos consumidores de información. No se trata, pues, del tradicional autor-liberal o neoliberal detentor de la iniciativa y fuerza motriz de la producción de sentidos. El derecho social a la información y a la recepción activa y crítica caben muy bien en una teoría cultural contemporánea aplicada al periodismo. En este contexto, se alteran las nociones del mundo del periodista. La personalidad mediadora modifica la estratificada personalidad impositiva que se manifiesta explícitamente en la orientación de temas, o en su ejecución, lo que implica procesos de observación, entrevista, redacción y edición.

El acto de relación entre sujetos del presente exige una disponibilidad para la sintonía cultural. Lo que quiere decir, interacción con la producción simbólica del grupo humano, comunidad o sociedad en que actúa el mediador de la información colectiva. La semióloga portuguesa María Tereza Cruz (1986) señala que, desde la perspectiva de la literatura, el signo sucede (en sustitución a la concepción tradicional que afirma que el signo es). El signo periodístico acontece tanto cuanto el literario y, por tanto, el clásico esquema del emisor, mensaje, receptor no refleja la dinámica del proceso. La plenitud de este acontecer cultural envuelve un conjunto de interrelaciones sujeto-fuente, sujetos-productores de mensajes y sujetos-receptores. El mediador pleno, a su vez, capta la de los sujetos-fuente y la de los sujetos-receptores, sentidos interactivos y no sentidos disyuntivos. Cabe emprender, en la formación del periodista, en esta sintonía, en esta capacidad relacionadora.

Octavio Paz (1998) hace una distinción entre comunicación y comunión, y atribuye la potencia de la segunda a la poesía. Esta, según el ensayista mexicano, va más allá de la conversación, del lenguaje, y opera en las entrelíneas de lo no dicho. “Lo que el poeta dice es aquello que no se puede decir en una conversación”. Me atrevo a defender la presencia poética en la comunicación social. La barrera reside en el hecho de que ni siquiera superamos la transmisión tecnicista de las informaciones para alcanzar la estética de la comunicación, mucho menos la ética de la comunión. Soñar es preciso, porque tenemos potencialmente recursos para producir sentidos en los que la ética, la técnica y la estética estén al servicio de una estrategia humanizadora del periodismo. Relacionar es comulgar y la interacción social creadora es llevar la comunicación a la comunión. El periodista debe, entonces, cultivar el deseo profundo de también ser un poeta de su tiempo.

Estrategias de sensibilización

En la formación del periodista debe, pues, tener un peso ponderable el proyecto de sensibilización e investigación de los trazos culturales de un pueblo.

De toda la producción simbólica de la sociedad en la que opera, así como de las sociedades contemporáneas que lo cercan, el aprendiz de mediador encuentra en la *oratura* –relato de la oralidad popular– y en la literatura – registro de sus poetas– la mejor vía de sensibilización e investigación. Su emoción y nacionalidad expuestas a estos grandes ámbitos de producción simbólica le ofrecen caminos de comunión, o interacción social creadora. La cultura popular, tomada en la expresión de la *oratura*, está a flor de piel en la sociedad y el periodista tiene el privilegio de estar expuesto a ella, si toma en serio su condición de reportero. El relato cultural vivo permanece disponible, a pesar de que el pueblo tiene una visión bastante crítica del periodista que no lo oye. Por otro lado, el registro literario es un acervo de intertextualidad cultural y, procurado por el periodista, tiene mucho que contarle para que comprenda un poco mejor a su gente.

Los científicos de todas las áreas confirman la fertilidad del Arte como fuente de comprensión y conocimiento del mundo. El físico Newton Bernardes (1989), de la Universidad de São Paulo, cuestiona el dominio de la vertiente racionalista (apolínea, según él) sobre la vertiente intuitivo-sintética (dionisiaca, para él) y llama la atención de los científicos exactos para las potencialidades del lenguaje artístico y cómo la Ciencia lucraría con el cruzamiento de Apolo y Dionisio.

El historiador Nicolau Sevcenko (1983), también de la Universidad de São Paulo, va más lejos en lo que se refiere al conocimiento de su área.

El estudio de la literatura conducido en el interior de una investigación historiográfica se llena de significados muy peculiares. Si la literatura moderna es una frontera extrema del discurso y el proscenio de los desajustados, más de que el testimonio de la sociedad, ella debe traer en sí la revelación de sus focos más candentes de tensión y el dolor de los afligidos. Debe traducir

en su esencia más que un anhelo de cambio de los mecanismos de permanencia, siendo un producto del deseo su compromiso es mayor con la fantasía que con la realidad. Se preocupa por aquello que podría o debería ser el orden de las cosas, más que por su estado real.

Para Sevcenko, el historiador expuesto a la literatura puede pensar en una historia de los deseos no consumados, de los posibles no realizados, de las ideas no consumidas.

¿Y el periodista?

Si su proyecto contempla la mediación social, esta tendrá que ser sensible a los profundos deseos de un pueblo. A través del contacto cuerpo a cuerpo –por el reportaje– y a través del arte, el periodista se expone como el historiador contemporáneo a los mitos que reordenan el caos. Martin Sagrera (1967) propone así el peso de los mitos en la producción simbólica colectiva: “...los mitos no solo en cuanto expresión concreta de la unidad social, sino en cuanto formulación general de las opciones fundamentales de una cultura”. Es decir, son considerados por él una fuente de conocimiento. “Cada mito manifiesta, en efecto, los modelos culturales a los que cada cultura se adapta y se constituye, así como el alma de esa cultura, que la sostiene, conserva y perpetua, según el juego dialéctico de las superestructuras y las infraestructuras”. Uniendo la propuesta de Sagrera con la de Sevcenko o con los estudios exhaustivos de Mircea Eliade (1983), la exposición a los trazos culturales que representan profundos deseos de un pueblo –en última instancia, la reordenación del caos histórico en un cosmos– lleva al periodista a convertirse en un relacionador más sensible de los sujetos históricos del presente. Esta exposición, insisto, se carga de permanente energía en el reportaje y en el arte.

De simple y abierta fruición a la producción mítica o intuitivo-sintética, el mediador de la información colectiva debe montar una estrategia de investigación que abarque también los textos sociológicos, antropológicos y estrictamente culturales. En el conocimiento lógico-analítico, hay elucidaciones, especulaciones e incertidumbres que enriquecen el taller de las nociones culturales de un periodista. No olvidemos también la propia lectura del arte por ensayistas que bucean en la obra en busca de sus significados culturales. Tenemos grandes ejemplos, pero, entre ellos, no es posible dejar de mencionar a Antonio Cándido. Solo para citar un caso, Cándido comprendió la novela *Memorias de un Sargento de Milicias*, de Manuel Antonio de Almeida, a la luz de una profunda representación del alma brasileña. “Dialéctica del Malandro”, un artículo publicado en 1970 es una lectura cultural que todo periodista debería conocer, además de otras. Me atrevo a proponer que el periodista sea permanentemente un lector cultural, valiéndose de la propia lectura viva del reportaje, de la lectura personalizada de las obras de arte y de la lectura de los estudiosos de la cultura.

Identidad en conflicto

Llegamos más específicamente a los problemas de Identidad Cultural y a esos periodistas que lidian con sectores vinculados, por rúbrica, al arte, los espectáculos y la cultura “explícita”. Esta vez, la cuestión de identidad cultural entró en boga a través de Europa. El proyecto político-económico de la CEE, la Europa-92 unificada, atizó los medios intelectuales, provocando el reexamen del tema. Para nosotros, en América Latina, no se trata de un debate del momento, porque desde que nos conocemos sufrimos el vaciamiento simbólico de nuestro propio rostro y nos guía la mirada del otro, el visitante, el explorador o colonizador, el migrante. La Teoría Cultural es fértil en el continente, de Norte a Sur. Para citar dos expresiones actuales, contamos con Richard M. Morse en los Estados Unidos y Roberto Fernández Retamar, cubano, en América Latina. No puedo olvidar tampoco el pensamiento de Jesús Martín Barbero, hoy respetadísimo en Europa, que levanta con propiedad ciertos trazos que nos definen. De cualquier manera, se piensa la Teoría Cultural en América con antecedencia dramática y mucha luz con relación a las inquietudes de Europa unificada del presente (cuya reflexión está muy viva en centros como Barcelona).

Miguel de Moragas Spà, catalán, es uno de los pensadores europeos que actualiza este viejo tema de la identidad cultural. En el XVI Congreso Internacional de las Asociaciones de Investigación en Comunicación (IAMCR) en Barcelona, del 24 al 28 de julio de 1988, Moragas presentó un texto titulado “Identidad Cultural, Espacios de Comunicación y Participación Democrática”, en el que acentúa los impases de las sociedades oprimidas ante la afirmación cultural. Según él, la identidad cultural no es solo la condición para la diferencia, sino también para la relación entre las sociedades. Por lo tanto, la definición del rostro cultural implica una trascendencia política y un concepto estratégico como elemento esencial de las relaciones internacionales. Esto viene siendo objeto de preocupaciones y definición de principios en foros internacionales como la Unesco. Es importante que el grito por el derecho a la diferencia, que siempre partió del lado oprimido del planeta, ahora sea parte de la mentalidad universalista de Europa. La identidad cultural no es más un baluarte de los poderes económicos y políticos. Se pretende, en la contemporaneidad, no confundir la identidad cultural con Estados-Nación, pero se acentúa constantemente en el pluralismo cultural en conflicto con la homogenización planetaria. El autor intenta una categorización de este pluralismo: en la tipología geopolítica, hay contextos locales, nacionales, regionales, del Estado y transnacionales; en la tipología lingüística, las fronteras son comunitarias o incluso tribales, no coinciden con las de la geopolítica; en la tipología histórica, es necesario recurrir al acervo filosófico, literario, artístico y religioso de un pueblo; en la tipología social, los contextos sociales rurales y urbanos, rangos de edad, segmentos económicos, políticos, los contextos emergentes de las sociedades posindustriales (movimientos femeninos, divisiones urbanas, homosexuales, inmigrantes, prisioneros, etc.). Para el pensador catalán,

la identidad cultural, de tal forma plural, acontece en un conflicto permanente entre dos lógicas: la hereditaria y la diferenciación; y la homogenización del mercado y el desarrollo del capitalismo.

Ahora, en América Latina, conocemos bien este conflicto. En la expresión poética o en la reflexión ensayística no ha habido sosiego. Lo grave es que, en la actualidad, detectamos que los productores simbólicos de la industria cultural no siempre actualizan el choque entre la universalización y el derecho a la diferencia. La situación se agudiza cuando recorremos las páginas de la “cultura explícita” y encontramos la hegemonía de Batman y de todos los símbolos homogeneizadores industrializados en las matrices económicas del Primer Mundo. Si encaramos el proceso de consagración de las agendas culturales locales, vemos el triste espectáculo de que ellas solo son validadas con el aval del exterior, o sea el prestigio sacramentado en los centros hegemónicos. El proceso se alimenta, como mínimo, del conflicto diádico entre universalidad y diferenciación, pero en el sistema de comunicación social se atrofia la dinámica de estas dos lógicas, en detrimento de la pluralidad de identidades culturales en juego.

Es inherente a la estrategia monopolizadora hacer que la ideología de la universalización se imponga como contexto único de las sociedades contemporáneas. El proyecto de la aldea global viene siendo teorizado con vigor de apostolado y la era de la información sirve como un guante. Un productor simbólico contemporáneo puede ser seducido por este canto, pero no puede cerrar los poros a la realidad compleja y conflictiva que lo rodea. Las fuentes que alimentan la producción de sentidos en la industria cultural no son pasibles de reducción a una única fuente multinacional, global y homogeneizante. Jean Lohisse, en una tesis de los años 60, propone un raciocinio sobre las fuentes de contenidos de la cultura de masas o como él prefiere, de la comunicación anónima. Para Lohisse (1969), el proceso de producción de sentidos se alimenta de arquetipos, líder-tipos y osmo-tipos. Desarrollando un poco esta propuesta y retomando lo que ya he expuesto en la primera parte de este texto, traducimos arquetipos en el sentido que Jung tan bien trabajó, como aquellos contenidos provenientes del imaginario colectivo que atraviesan la humanidad sin delimitaciones de tiempo o espacio. Efectivamente, la mayoría de los contenidos comunes de la cultura de masas (concepto de Lohisse) tiene esa fuerza mítica y universal. Por otro lado, no se puede olvidar la manipulación del mito por parte del Poder, como advierte Sagrera, y la fabricación constante de contenidos calcados en el deseo virtual pero orientados para el consumo lucrativo o para el refuerzo del poder político. Esta matriz desarrollada por la industrialización y el capitalismo genera los “líder-tipos”, una producción de contenidos dirigida a los grupos humanos, avasalladora con respecto a los dependientes y culturalmente frágiles. Porque si los

grupos, las comunidades, los países tienen una fuerza actualizadora y diferenciada de sus deseos, el proceso de producción de los sentidos revela ósmosis. Los contenidos osmo-típicos certifican el dinamismo cultural.

Los periodistas culturales, en Brasil, no operan, seguidamente, con esa opción osmo-típica ante la masa de informaciones (sentidos) de la producción líder-típica del Primer Mundo. Para pautar en conflicto, por tanto, en una dinámica cultural, es preciso desobstruir la sensibilidad y la razón, percibir y elaborar la actualización cultural, lo que implica descubrir el propio rostro en juego y en combate con la cara dominante y sobre todo con el rostro totalmente humano. El encuentro de culturas es más rico que la reducción a la cultura universal. Hay, sí, una utopía universalista, presente en los arquetipos. Pero ¿cómo olvidar las condiciones históricas en que se encuentran los diferentes grupos humanos? La afirmación del diferente conquista espacio en la universalidad. Tomemos, por ejemplo, la afirmación de Guimarães Rosa en la producción simbólica literaria universal. Nadie duda de su diferenciación en conflicto con la homogeneización. Lo único internacional que existe, dice el escritor portugués Vergílio Ferreira, es el arte. Sin embargo, ¿quién se atreve a enmarcar su novela *Alegria Breve*, escrita en Portugal, en literatura japonesa?

Atrofia de cosmovisión

Así, la cuestión de la identidad cultural está en el núcleo de problematización de la agenda periodística brasileña, sea general o explícita en el periodismo cultural. La decisión del proceso de producción se da, con énfasis, en el acto de construcción de la agenda. La cosmovisión que orienta este acto está simbólicamente atrofiada. La energía posible del proceso se reduce a mecanismos de significación y a la alienación del propio rostro cultural, acentuando el reduccionismo y la alienación. El Arte es materia prima de la información socialmente significativa. El pueblo ama su arte y sus artistas, si no, ¿por qué los políticos en campaña de votación se valen tanto de ellos? Pero, como parte de la realidad sociocultural presente, genera y consagra hechos noticiables. El protagonista de este hecho, el artista, asume para la sociedad un valor olímpico y a este le delega, por procuración, sus deseos más profundos y humanos. Las relaciones entre el Periodismo y el Arte, sin embargo, no van nada bien. Comenzando por empresarios depredadores que consideran los espacios del Arte o de la Cultura explícita como superfluos, deficitarios, desechables.

Los periodistas, a su vez, desarrollaron en los últimos tiempos una mentalidad de cierto disgusto, un cierto aire de desprecio, con relación a los artistas locales y, al mismo tiempo, una disponibilidad a la Bolsa de Valores en que los olímpicos internacionales ocupan el *Hit Parade*. A pesar de todo, las sociedades, en el proceso de concientización de sus propios valores, presionan el reconocimiento

de sus reservas artísticas. La industria cultural, a hierro y fuego, reorienta su agenda en el sentido de la profundidad y complejidad. En el fondo del pozo, están los artistas como creadores ejemplares de nuestro propio retrato.

Que por lo menos los “periodistas culturales” despierten para registrar la inmensidad del pozo, además de cultivar la llanura universal. La mistificación de las nuevas tecnologías, de lo posmoderno y de la era poshistórica nos deja aturdidos e impotentes para hacer valer nuestra voz en el club de los creadores. Como dice el pensador chileno Luis Torres Acuña (1988): “Nuestro drama es que somos usuarios de rayos X y transistores, tubos catódicos y memorias electrónicas, pero no hemos incorporado los fundamentos de la cultura contemporánea a nuestra cultura”. Que al menos los “periodistas culturales” se involucren con tal incorporación. Por suerte, dice Gabriel García Márquez, nos resta una reserva fundamental de energía cultural capaz de hacernos dinámicos en la producción de sentidos: “Es la peligrosa memoria de nuestros pueblos”. García Márquez (1985) sitúa en la memoria popular “un inmenso patrimonio cultural anterior a toda la materia prima, de carácter múltiple que acompaña nuestras vidas”. Sería lo que el escritor considera una cultura de resistencia. Ella se expresa en los escondites del lenguaje, en las vírgenes mulatas –nuestras patronas artesanales–, verdaderos milagros del pueblo contra el poder clerical colonizador.

Es una cultura de la solidaridad, que se expresa ante los excesos criminales de nuestra naturaleza indómita, o en la insurgencia de los pueblos por su identidad y su soberanía. Es una cultura de protesta en los rostros indígenas de los ángeles artesanales de nuestros templos, o en la música de las nieves perpetuas que trata de conjurar con la nostalgia los sordos poderes de la muerte. Es una cultura de la vida cotidiana que se expresa en la imaginación de la cocina, del modo de vestir, de la superstición creativa, de las liturgias íntimas del amor. Es una cultura de fiesta, de transgresión, de misterio, que rompe la camisa de fuerza de la realidad y reconcilia por fin el raciocinio y la imaginación, la palabra y el gesto, y demuestra de hecho que no hay concepto que tarde o temprano no sea rebasado por la vida.

El acto de relación de los periodistas con su pueblo y su producción cultural acontece por la comunicación y no por el rechazo. A veces nos sorprendemos, precisamente en las llamadas páginas culturales, con la ironía, el desprecio o el rencor como respuestas al propio rostro que se refleja en el fondo del pozo. Solo el impulso interactivo y amoroso nos recarga la energía de la autoaceptación, capaz de ponernos en iguales condiciones para dialogar con el Otro. Y el proyecto ético de humanización de los significados que producimos, se expresa en la estrategia dialógica entre arquetipos actualizados en nuestra cultura y los “líder-tipos” de las matrices más poderosas. La ósmosis cultural ilumina la producción simbólica planetaria y apunta a la potente fertilidad del concierto de las culturas.

REFERENCIAS

Benardes, Newton. 16 de julio de 1989. A física oscila entre os mitos de Apolo e Dionísio. *Folha de São Paulo*, São Paulo.

- Cándido, Antonio. 1970. Dialética da Malandragem. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (8), 67-89.
- Cruz, Maria Tereza. 1986. A Estética da Recepção e a Crítica da Razão Impura. *Revista Comunicação e Linguagens*. Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem.
- Eliade, Mircea. 1983. *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus.
- Fernández Retamar, Roberto. 1988. *Calibán y otros ensayos*. São Paulo, Busca Vida.
- Ferreira Vergílio. 1972. *Alegria breve*. Lisboa, Verbo.
- García Márquez, Gabriel. 29 de noviembre de 1985. *Palabras para un nuevo milenio*. Segundo Encuentro de Intelectuales de los Pueblos de Nuestra América por la Soberanía, La Habana, Cuba.
- Lohisse, Jean. 1969. *Communication Anonyme*. París, Presses, Universitaires.
- Martín-Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Morse, Richard M. 1988. *El Espejo de Próspero: Cultura e Ideas en las Américas*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Paz, Octavio. 9 de julio de 1988. A modernidade foi uma fantasia para nós. *Suplemento Cultura* de O Estado de S. Paulo.
- Sagrera, Martin. 1967. *Mitos y Sociedad*. Barcelona, Editorial Labor.
- Sevcenko, Nicolau. 1983. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense.
- Torres Acuña, Luis. 1988. *En América Latina: Poder y no-poder de las tecnologías*. *Contratexto*, (003), 49-72.

¿EL PERIODISMO ES UNA FORMA DE CONOCIMIENTO?¹

Eduardo Meditsch²

(Traducción Raúl Osorio Vargas)

1. Introducción

Me invitaron a venir aquí para hablar sobre esta pregunta. Lo que es una perspectiva bastante interesante. Decía el educador Paulo Freire, que todo conocimiento auténtico nace de una pregunta. Y resaltaba: no hay conocimiento sin pregunta. El hecho de conocer sería necesariamente el hecho de preguntar y de responder a la pregunta. En ese aspecto, la interrogación planteada en el título es extremadamente apropiada.

No puedo garantizar si, al final de la exposición y del debate que haremos sobre ella, alguien en el auditorio estará suficientemente iluminado para responder la pregunta del título. La pregunta es demasiado compleja y admite interpretaciones diferenciadas. Voy a presentar aquí mi visión, que, apunta hacia esta misma frase como respuesta a la pregunta, en el sentido afirmativo, sin el signo de

¹ Conferencia presentada en la Universidad de Verano, en los Cursos de la Arrábida, Portugal, en septiembre de 1997. Lo tradujimos y publicamos en este número de *Folios*, por considerar que es un texto fundador para el área del periodismo en América Latina.

² Profesor invitado del Programa de Posgrado en Comunicación de la Universidad de Brasil, es también Profesor del Programa de Posgrado en Periodismo de la Universidad Federal de Santa Catarina, institución en la que trabaja desde 1982 y donde sigue colaborando después su retiro como Profesor Titular en 2016. Fue becario de productividad en investigación habiendo integrado y coordinado el Comité Asesor de Artes, Comunicación y Ciencias de la Información del CNPq. Es miembro del Comité Internacional de Evaluación Externa de ICNOVA en Lisboa. También es miembro de los consejos editoriales de una docena de revistas académicas en Brasil, América Latina y Portugal. Como periodista, trabajó en Radio Continental, Radio Gaúcha, Radio Guaíba, TV Guaíba, diario *Folha da Tarde*, todos en Rio Grande do Sul, y en Radio Jornal do Brasil y TV Educativa en Rio de Janeiro. Fue colaborador de varios órganos de la prensa alternativa brasileña y también del diario *Público* de Lisboa. Socio fundador de la Asociación Brasileña de Investigadores en Periodismo (SBPJor), fue su primer director científico. Coordinó el Centro de Investigación Intercom Radio y Medios Sonoros y el GT de Estudios de Periodismo de la Asociación Latinoamericana de Investigadores en Comunicación (ALAIIC) Fue miembro de la Comisión Nacional de Ética de Periodistas (Fenaj) y coordinador del Foro Nacional de Profesores de Periodismo (FNPJ). Recibió los Premios Vladimir Herzog de Periodismo y Derechos Humanos (1980), Luiz Beltrão de Ciencias de la Comunicación (Liderazgo Emergente en 2003; Madurez Académica en 2019), Adelmo Genro Filho de Investigación en Periodismo (Investigador Principal, 2015) y Personalidad del Año en Enseñanza del Periodismo (Premio Abej). Participó en el Comité de Expertos que elaboró las Directrices Curriculares Nacionales de las Carreras de Periodismo y en el Comité de Evaluación de Posgrados en el área de la Capes. Codirige el Grupo de Investigación en Radio, Fonografía y Audio. Tiene experiencia académica en el campo de la Comunicación, con énfasis en Teoría y Enseñanza del Periodismo, Estudios de Radio y Audio, Procesos y Productos Periodísticos y Medios y Conocimiento.

interrogación, con algunas garantías. No obstante, hay una segunda pregunta subyacente en este debate, que está mencionada en el tema general del curso, y que puede representar una trampa: “Periodismo: ¿transmisión de conocimientos o degradación del saber?”. Aparentemente, si respondemos a la primera pregunta de una determinada manera, por ejemplo, suprimiendo el punto de interrogación, estaremos automáticamente respondiendo a la segunda, posicionándonos entre las dos alternativas que están dadas en su formulación.

A los periodistas le gusta montar este tipo de trampas, y los incautos acostumbran a caer en ellas con facilidad. Ahí, es necesario tener cuidado para evitar un tropiezo. Quiero destacar entonces que a lo largo de la exposición procuraré responder a la primera pregunta suprimiendo el punto de interrogación, pero esta respuesta no implica necesariamente un posicionamiento entre los términos que aparecen como mutuamente excluyentes en la segunda pregunta. La hipótesis que voy a defender es que el Periodismo es una forma de producción de conocimiento. No obstante, en la práctica, esta forma de conocimiento puede servir tanto para reproducir otros saberes como para degradarlos, y es probable que muchas veces haga esas dos cosas simultáneamente.

2. Abordajes del Periodismo como conocimiento

La cuestión del Periodismo en cuanto conocimiento, por su complejidad, admite muchas interpretaciones, como ya fue dicho. Para simplificar la exposición, voy a clasificar estas interpretaciones, que comprenden diferentes matices, en tres abordajes principales: La primera de ellas nace de la definición de conocimiento no como un dato concreto, sino como un ideal abstracto a alcanzar. Una vez establecido este ideal, pasa a ser el parámetro para juzgar a toda la especie de conocimiento producido en el mundo humano. La era moderna, con las fantásticas realizaciones de la técnica en la transformación de la vida humana y en el dominio de la naturaleza, acabó por cumplir el sueño de los filósofos positivistas de entronizar “la Ciencia” como única fuente de conocimiento digna de crédito. El “método científico” fue escogido como el parámetro adecuado para conocerse y dominar el mundo, y toda la tentativa de conocimiento establecida al margen de este patrón fue desmoralizada, considerada imperfecta y poco legítima. Esta visión que entronizaba “la Ciencia” como “el método de conocimiento” establece el primero de los abordajes del problema del Periodismo en relación con el conocimiento: para ella, el Periodismo no produce conocimiento válido, y contribuye apenas a la degradación del saber. Son notables las observaciones del intelectual austríaco Karl Kraus escritas en el inicio del siglo:

Lo que se salvó de la sífilis será devastado por la imprenta. Con el ablandamiento cerebral del futuro, la causa no podrá ser más determinada con seguridad. (...) La imagen de un periodista que puede escribir tan bien sobre una nueva ópera como sobre un nuevo reglamento parlamentario tiene algo de abrumador. Seguramente, él también podría enseñar a un bacteriólogo, un astrónomo

y hasta a un sacerdote. Y si viniera a encontrar un especialista en matemáticas superior, le probaría que se siente en casa en una matemática todavía más superior (Kraus, 1918).

Kraus no representa a un crítico aislado. Su pensamiento influyó profundamente a muchos otros intelectuales de respeto como Walter Benjamín y a los fundadores de la Escuela de Frankfurt. A pesar de las críticas que este punto de vista viene recibiendo en los últimos años, su influencia todavía puede ser constatada en gran parte de la producción académica contemporánea sobre el Periodismo, que de una forma o de otra lo sitúa en el campo del conocimiento como una ciencia mal hecha, cuando no como una actividad perversa y degradante.

Una segunda forma de abordaje del Periodismo en cuanto al conocimiento, lo sitúa todavía como una ciencia menor, pero admite ya que no es del todo inútil. El experiodista y sociólogo del conocimiento Robert Park publicó un artículo sobre el tema en 1940. A partir de la perspectiva filosófica del pragmatismo de William James, que abandona el conocimiento como un ideal para observarlo como un dato de la vida humana, concluyendo que las personas y las colectividades tratan simultáneamente en sus vidas con varias especies de conocimiento, Park comienza a definir el Periodismo a partir de lo que tiene de diferente, de lo que le es específico como forma de conocimiento de la realidad.

A pesar de admitir la distinción entre tipos de conocimiento, el sociólogo norteamericano no avanza en este aspecto mucho más de lo que James ya había realizado al distinguir entre un “conocimiento de” utilizado en el cotidiano y un “conocimiento sobre”, sistemático y analítico, como el producido por las ciencias. Para situar el Periodismo, Park propone la existencia de una gradación entre las dos especies de conocimiento y coloca la noticia en un nivel intermedio entre ellas. Este tipo de diferenciación del Periodismo a partir del grado de profundidad que alcanza comparativamente a la Ciencia o a la Historia es admitida por los propios periodistas. Al hacer comparaciones entre su trabajo y el de los científicos, los periodistas acostumbran a sugerir esta forma de gradación. Cuando no se refiere a la profundidad de análisis, la gradación puede referirse también a la velocidad de la producción, y el Periodismo ya fue definido como Historia escrita a quemarropa. La comparación cuantitativa de los atributos del Periodismo en relación con la Ciencia o a la Historia puede ser útil para iluminar algunas de sus diferencias, pero parece insuficiente para definir lo que el Periodismo tiene de específico. De ahí que haya surgido un tercer abordaje, que da énfasis ya no a lo que el Periodismo tiene de semejante, sino justamente a lo que este tiene de único y original. Para este tercer abordaje, el Periodismo no revela mal ni revela menos la realidad que la ciencia, simplemente la revela diferente. Y al revelarla de una forma diferente, puede al mismo tiempo revelar aspectos de la realidad que los otros modos de conocimiento no son capaces de revelar.

Además de hablar de una manera distinta de producir conocimiento, el Periodismo tiene una manera diferenciada de reproducirse, vinculada a la función de la comunicación que le es inherente. El Periodismo no solo reproduce el

conocimiento que produce, reproduce también el conocimiento producido por otras instituciones sociales. La hipótesis de que ocurra una reproducción del conocimiento, más compleja que la de su simple transmisión, ayuda a entender mejor el papel del Periodismo en el proceso de cognición social. Pero, para tornar aceptable este tercer abordaje, es necesario compartir algunos de sus presupuestos.

3. Presupuesto del Periodismo como conocimiento

Más allá del pragmatismo que orientó a Robert Park, otras corrientes teóricas ofrecen bases de apoyo no solo para aceptar sino también para definir la especificidad del Periodismo en cuanto conocimiento. Las epistemologías críticas, que en las últimas décadas se han dedicado a desmitificar el precepto positivista de la infalibilidad de la Ciencia, y a demostrar el carácter cultural e histórico de toda forma de conocimiento, contribuyeron a destruir el ideal de una verdad única y obligatoria, y principalmente a establecer los límites lógicos de cualquier reivindicación de objetividad. Al relativizar las verdades científicas, estas corrientes críticas permitieron también la aceptación de otras verdades como eventualmente válidas y relativas, de acuerdo con sus presupuestos y objetivos.

Contribuyeron para esta nueva visión el extraordinario desarrollo de comprensión de los lenguajes, en cuanto productos históricos y culturales. El estudio del discurso, que se interesa por la utilización concreta de los lenguajes, demostró que todo enunciado que se refiere a la realidad, al reflexionarla de cierta manera, también necesariamente la refracta (Bakhtin, 1979).

Por este camino, se busca diferenciar la verdad que un enunciado puede contener de la realidad misma, esa realidad referente que se encuentra fuera del enunciado. Hablar de “la verdad”, así, en cuanto sustantivo, atributo cosificado, va perdiendo el sentido. Más apropiado será hablar en el adjetivo, no enunciado “verdadero”. Y podrán existir muchos enunciados verdaderos, hasta contradictorios entre sí, incluso cada uno coherente con sus presupuestos, porque ningún enunciado es capaz de agotar la realidad entera.

Los diferentes géneros de discurso van a abordar la realidad de diferentes maneras, definiendo verdades diversas, cada una pertinente a un objetivo o a una situación. Los argumentos validados en un campo del saber podrán ser considerados absurdos en otro. Al mismo tiempo, gran parte de lo que acostumbra a ser considerado descubierto y conocido hoy, por nuestra civilización, probablemente es ignorado por nueve de cada diez seres humanos civilizados.

Los auditorios al que se dirigen los diferentes discursos también tornan más compleja la cuestión del saber en nuestra sociedad. La sociología y la antropología del conocimiento, al ocuparse sobre el cotidiano de las personas comunes, y no solo sobre los relatos de los sabios, refuerzan la idea de que la metodología científica no es el único modo de conocer y probablemente

ni siquiera el más importante para nuestra sobrevivencia individual y nuestra existencia gregaria. Diversos tipos de conocimientos circulan en diversas redes sociales (Berger & Luckmann, 1966). Ese descubrimiento no significa una victoria del irracionalismo, que apuntaría hacia el retorno a un mundo asombrado por los demonios, como en la Edad Media descrita por Carl Sagan. Por el contrario, apunta hacia la necesidad de una Razón más refinada, que dé cuenta de la extrema complejidad del mundo, que cada vez más se expone a nosotros y con eso desafía todos nuestros parámetros. Entre los fenómenos más complejos con que nos deparamos hoy está el funcionamiento del cerebro humano. El conocimiento sobre el cerebro ha avanzado en progresión geométrica en las últimas décadas, y la noción de su complejidad ha aumentado en la misma proporción. Ya hace algún tiempo, pensadores como el pedagogo Paulo Freire vienen alertando sobre la evidencia de que la apertura permanente es lo que distingue el cerebro humano del cerebro de los animales. Es esa brecha lo que determina nuestra capacidad infinita de aprendizaje y lo que nos hace superar continuamente cualquier obstáculo en este aprendizaje, inclusive los establecidos por nosotros mismos, como individuos o como colectividad.

Las concepciones fijas y los paradigmas estancados son algunos de estos obstáculos que hemos superado. Freire también advertía sobre el hecho de que el saber no puede ser transmitido. Según él, cuando cualquier tipo de información es comunicada de una persona a otra con éxito, esa información no fue apenas *transferida*, como lo sería de un disquete a otro en un computador, sino que fue *reconocida* por la persona que la recibió. El cerebro humano no es un recipiente donde se puede depositar conocimientos: el aprendizaje implica una operación cognitiva, donde quien aprende tiene un papel tan activo como quien enseña. Así, tanto quien enseña como quien aprende no se limita a reproducir un saber que existía con anterioridad a sus actos, sino que *recrea* este conocimiento en los propios actos de aprender y de enseñar. De esta forma, se puede afirmar que el conocimiento no se transmite, antes se *reproduce*.

La moderna ciencia cognitiva, que ya cuenta con un conocimiento más aproximado del funcionamiento del cerebro, confirma esta intuición de los pedagogos: la comunicación está indisolublemente unida a la cognición (Sperber & Wilson, 1986). Nuestro equipaje cognitivo no registra ni archiva informaciones tal cual las recibe, antes las procesa, clasifica y contextualiza, reconstruyendo la información recibida a partir de esquemas de interpretación e informaciones previas sobre el tema, el emisor y la situación comunicativa. El esquema clásico de la comunicación como la transferencia mecánica de un mensaje del emisor al receptor, por medio de un proceso sencillo de codificación y descodificación, está completamente superado por el conocimiento actual del cerebro humano. Para dar un solo ejemplo, la emoción, antes tan despreciada por el ideal de la objetividad científica, y clasificada como “ruido” en el ideal mecánico de la comunicación de mensajes, aparece ahora como un combustible imprescindible a la maquinaria de

la razón humana (Damásio, 1994).

La intensa investigación que viene siendo realizada en el campo de la inteligencia artificial, en el camino de crear máquinas que piensen, ha contribuido también a aclarar de cierta forma el procedimiento como nosotros pensamos, alterando nuestros juicios de valor sobre lo que sería la manera más correcta de pensar. Cada obstáculo encontrado por el computador para hacer lo que hacemos llama la atención de los científicos sobre un recurso más de nuestras propias mentes, y contribuye a la elucidación de manera cada vez más sofisticada de su funcionamiento. Los técnicos del Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT) que desarrollan máquinas inteligentes, sorprenden al mundo al revelar que son capaces de substituir especialistas en áreas tecnológicas de punta para muchos procedimientos, pero no consiguen crear nada aproximado al sentido común de un niño de cinco años.

El proceso incesante de producción y *reproducción* del conocimiento depende no solo del aparato cognitivo de los individuos, sino también de las posibilidades de socialización de sus experiencias. Por eso, se presta cada vez más atención al papel desempeñado por las instituciones y por las tecnologías intelectuales disponibles en cada sociedad y en cada cultura. Diversos autores han demostrado las transformaciones ocurridas en las formas de pensar y de conocer como consecuencia del surgimiento de la escritura, de su reproductibilidad a través de la imprenta y, más recientemente, en un proceso que todavía estamos viviendo, de la revolución electrónica (Goody, 1977; Ong, 1986; Lévy, 1990).

Con tantas sorpresas, con el descubrimiento de tantas limitaciones y al mismo tiempo de tantas posibilidades nuevas en lo que ya conseguimos saber, no es aconsejable descartar *a priori* cualquiera de las formas disponibles de conocer y *reconocer* el mundo, por más limitada y sencilla que pueda parecer. De ahí la necesidad de comprender mejor cómo funciona el Periodismo como modo de conocimiento, y de investigar hasta qué punto ese Periodismo será capaz de revelarnos aspectos de la realidad que no son alcanzados por otros modos de conocer más prestigiados en nuestra cultura.

4. Características del Periodismo como conocimiento

Al utilizar la distinción entre “conocimiento de” y “conocimiento sobre”, el primero sintético e intuitivo y el segundo sistemático y analítico dentro de la tradición del pragmatismo, Robert Park observa que el Periodismo realiza para el público las mismas funciones que la percepción realiza para los individuos.

Según Nilson Lage (1992), el Periodismo descende de la más antigua y sencilla forma de conocimiento, solo que, ahora, proyectada en escala industrial, organizada en sistema, “utilizando el fantástico aparato tecnológico” (pp.14-15).

Adelmo Genro Filho (1987, p. 58), otro investigador brasileño, advierte que el Periodismo como género de conocimiento difiere de la percepción individual por su forma de producción: en él, lo inmediato de lo real es un punto de llegada, y no de partida. Esta advertencia es importante para discutir los problemas del Periodismo como forma de conocimiento y de sus efectos. Sin embargo, al fijarse en lo inmediato de lo real, el Periodismo opera en el campo lógico del sentido común, y esta característica definidora es fundamental.

A partir de ella, se puede cuestionar hasta qué punto el Periodismo como modo de conocimiento puede ser riguroso. El conocimiento del sentido común fue hasta hace poco tiempo despreciado por la teoría, una vez que toda la ciencia moderna se constituyó con base en su negación. Pero, en la medida en que las ciencias humanas pasaron a valorar la observación de lo cotidiano para desvendar las relaciones sociales, lo que era visto como “irrelevante, ilusorio y falso” comenzó a aparecer no solo como un objeto digno de consideración por la teoría del conocimiento, sino, en su último análisis, como su objeto principal (Santos, 1988, p. 8).

Según Berger & Luckmann (1966, p. 40), el sentido común corresponde a una actitud cognitiva percibida como natural. “La actitud natural es la actitud de la consciencia del sentido común precisamente porque se refiere a un mundo que es común a muchos hombres. El conocimiento del sentido común es el conocimiento que yo comparto con los otros en las rutinas normales, evidentes en la vida cotidiana”. Además de eso, la actitud cognitiva natural establece una cierta percepción de la realidad como dominante: “Comparadas a la realidad de la vida cotidiana, las otras realidades aparecen como campos finitos de significación, enclaves dentro de la realidad dominante marcada por significados y modos de experiencia delimitados. La realidad dominante las envuelve por todos los lados, por así decirlo, y la consciencia siempre retorna a la realidad dominante como si volviese de una excursión. Todos los campos finitos de significación se caracterizan por desviar la atención de la realidad de la vida cotidiana. (...) Es importante, sin embargo, acentuar que la realidad de la vida cotidiana conserva su situación dominante aun cuando estos “trances” ocurran”.

Si nada más hubiese, el lenguaje sería suficiente para asegurarnos sobre este punto. El lenguaje común del que dispongo para la objetivación de mis experiencias se fundamenta en la vida cotidiana y se conserva apuntando hacia ella misma cuando lo empleo para interpretar experiencias en campos delimitados de significación (Berger & Luckmann, 1966, pp. 43-44). Es el hecho de operar en el campo lógico de la realidad dominante lo que le asegura al modo de conocimiento del Periodismo tanto su fragilidad como su fuerza en cuanto argumentación.

Es frágil, en cuanto método analítico y demostrativo, una vez que no puede desplazarse de nociones pre-teóricas para representar la realidad. Es fuerte en la medida en que esas mismas nociones pre-teóricas orientan el principio de

realidad de su público, incluidos científicos y filósofos cuando retornan a la vida cotidiana venidos de sus campos finitos de significación. En consecuencia, el conocimiento del Periodismo será forzosamente menos riguroso que el de cualquier ciencia formal, pero, en compensación, será también menos artificial y esotérico. Evidentemente, como todo conocimiento, el sentido común no es tan democrático como sugiere el término. El conocimiento es repartido socialmente, debido al simple hecho de que el individuo no conoce todo lo que es conocido por sus semejantes, y viceversa, proceso que culmina en sistemas de pericia extraordinariamente complejos. La distribución social de conocimientos, de esta forma, no se da apenas en términos cuantitativos (unos conocen más que otros), sino también cualitativos (conocen cosas diferentes). Cada campo de conocimiento es compartido por un auditorio específico. La cuestión de los auditorios, así como la de los campos lógicos, establece diferencias entre el modo de conocimiento de las ciencias y del Periodismo.

El lenguaje formal de los científicos se justifica por su universalidad, la universalidad ideal de su auditorio. Sin embargo, esta universalidad será igualmente formal, una universalidad de derecho, mas no de hecho, toda vez que este lenguaje solo circula por determinadas redes y crea una incomunicación creciente entre los dialectos de las diversas especialidades. En este sentido, cuanto más las ciencias producen conocimiento, más tornan opacos estos conocimientos (Vieira Pinto, 1969,165-166). Para penetrar en esta opacidad, es necesario también penetrar en la red institucional que la mantiene, a través de los procesos pedagógicos específicos.

Ya el ideal de universalidad del Periodismo camina en otra dirección. El auditorio universal

que idealmente persigue se refiere a otra red de circulación del conocimiento, constituida por la comunicación, para devolver a la realidad su transparencia colectiva. Es una universalidad precaria, porque solo estaba establecida institucionalmente de forma indirecta e imperfecta, tal cual el espacio público presupuesto por el ideal democrático que la precede y la requiere.

Su amplitud es también limitada en otra dirección, la intención del emisor en la delimitación del universo del público objeto. Pero es en la preservación de este auditorio ideal que el Periodismo encuentra una de sus principales justificaciones sociales: la de mantener la comunicabilidad entre el físico, el abogado, el operario y el filósofo. En cuanto la ciencia evoluciona reescribiendo el conocimiento del sentido común en lenguajes formales y esotéricos, el Periodismo trabaja en sentido opuesto.

Más allá de la cuestión del rigor, otra crítica que comúnmente se hace al Periodismo es que no sería tan capaz de revelar lo nuevo como la ciencia. Partiendo de premisas retiradas necesariamente del sentido común, la argumentación de la noticia parte

de lo que el auditorio ya sabía, o era supuesto saber. “Si el avión cayó, es claro que existía el avión y que el avión pertenece a la categoría de las cosas capaces de caer” (Lage, 1979, p. 41). En virtud de esto, la novedad contenida en una noticia es limitada. Pero como propone Van Dijk (1980, p. 176), esta novedad “es la punta de un *iceberg* de presuposiciones y, en consecuencia, de la información previamente adquirida”. Esta constatación sugiere que el conocimiento proporcionado por el Periodismo tiene un doble papel en la construcción del sentido común, en que la revelación de la novedad se refiere apenas a un aspecto. La comprensión de la noticia envuelve el procesamiento “de grandes cantidades de información estructuradora, repetida y coherente, que sirva como base para ampliaciones mínimas y otros cambios en nuestros modelos del mundo” (Van Dijk, 1980, p. 248). El Periodismo sirve al mismo tiempo para conocer y reconocer.

Por otro lado, la revelación de la novedad es un dato estructural de la retórica del Periodismo: la conclusión a que conduce su argumentación. La forma con que llega a esta novedad también es diferente de aquella utilizada por la ciencia. En cuanto la ciencia, abstrayendo un aspecto de diferentes hechos, busca establecer las leyes que rigen las relaciones entre ellos, el Periodismo, como modo de conocimiento, tiene su fuerza en la revelación del hecho mismo, en su singularidad, incluyendo los aspectos forzosamente despreciados por el modo del conocimiento de las diversas ciencias. Como propusimos en el trabajo anterior, en el método científico la hipótesis presupone una experimentación controlada, esto es, un corte abstracto en la realidad a través del aislamiento de variables que permita la obtención de respuestas a un cuestionamiento basado en un sistema teórico anterior. El Periodismo, en cambio, no parte de una hipótesis ni de un sistema teórico anterior, sino de la observación no controlada (del punto de vista de la metodología científica) de la realidad por parte de quien lo produce. También se diferencia de las ciencias por el tipo de corte abstracto que propone. El aislamiento de variables es sustituido por el ideal de aprender el hecho desde todos los puntos de vista relevantes, o sea, en su especificidad (Meditsch, 1990, p. 72).

Genro Filho (1987) se apoya en las categorías hegelianas de lo *universal*, *particular* y *singular* para definir el modo de conocimiento producido socialmente por el Periodismo:

...el criterio periodístico de una información está indisolublemente unido a la reproducción de un evento por el ángulo de su singularidad. Pero el contenido de la información está asociado (contradictoriamente) a la particularidad y universalidad que en él se proponen, o mejor, que son, delineados o insinuados por la subjetividad del periodista. Lo singular, entonces, es la forma del Periodismo, la estructura interna a través de la cual se cristaliza la significación traída por lo particular y lo universal que fueron superados. Lo particular y lo universal son *negados* en su preponderancia o autonomía y mantenidos como el horizonte del contenido (p. 163).

La cristalización en lo singular explica también la manera en que el Periodismo consigue producir información nueva con una gran economía de medios con relación a los otros modos de conocimiento:

Como lo nuevo aparece siempre como singularidad, y está siempre como el aspecto nuevo del fenómeno, la tensión para captar lo singular abre siempre una perspectiva *crítica* en relación con el proceso. La singularidad tiende a ser crítica porque ella es la realidad transbordando del concepto, la realidad recreándose y diferenciándose de sí misma (Genro Filho, 1987, p. 212).

Así, se puede llegar a estar más cerca de lo que sería una *fisiología normal* del Periodismo como forma de producción y reproducción de conocimiento. Es posible, como propone Lage (1979, p. 37), aislar teóricamente “una organización relativamente estable”, disociando ese “componente lógico” de las ideologías que inevitablemente lo contaminan en la realidad concreta: el “componente ideológico” que caracteriza la patología diagnosticada por sus críticos, para encontrar su especificidad, una vez que la ideología es un fenómeno social más general.

Al mismo tiempo, este esbozo de su fisiología permite constatar que el Periodismo no es una “ciencia mal hecha”, simplemente porque no es una ciencia y no puede aspirar a ser tal. Por un lado, el Periodismo como forma de conocimiento es capaz de revelar aspectos de la realidad que escapan a la metodología de las ciencias (la ciencia excluye lo singular, cf. Atlan in Pessis-Pasternak, 1991, p. 72); por otro, es incapaz de explicar por sí mismo la realidad que se propone revelar. “El universo de las noticias es el de las apariencias del mundo; el noticiero no permite el conocimiento esencial de las cosas, objeto de estudio científico, de la práctica teórica, a no ser por eventuales aplicaciones a hechos concretos. Detrás de las noticias corre una trama infinita de relaciones dialécticas e itinerarios subjetivos que ellas, por definición, no abarcan” (Lage, 1985, p. 23). Por fin, es preciso resaltar que el contenido del Periodismo, al estar preso en el sentido común, está también necesariamente vinculado a un contexto. El texto solo adquiere sentido dentro de un contexto. Esto dificulta tanto la sistematización como la acumulación de estos contenidos, contrariamente a lo que ocurre con la ciencia que aísla el texto del contexto. Pero, en este sentido, el conocimiento producido por el Periodismo es más sintético y holístico que aquel producido por la ciencia.

5. Problemas del Periodismo en cuanto conocimiento

Aunque en esta perspectiva se considera que el Periodismo produce y reproduce conocimiento, no solo de forma válida sino también útil para las sociedades y sus individuos, no se puede dejar de considerar que ese conocimiento, producido por él, tiene sus propios límites lógicos y, cuando es observado en la práctica, presenta también una serie de problemas estructurales. Como toda otra forma de conocimiento, aquella que es producida por el Periodismo será siempre condicionada histórica y culturalmente por su contexto y subjetivamente por aquellos que participan de esta producción. Estará también condicionada por la manera particular como es producida.

En las últimas décadas se multiplicaron los trabajos científicos que alientan el hecho de que el Periodismo no es una imagen de la realidad extraída únicamente de esta realidad, sino una construcción donde los proyectos, las técnicas y su manejo, las herramientas y las materias primas también interfieren en el producto final (Traquina, 1993). Innumerables mediaciones condicionan el modo como el Periodismo crea y procesa la información sobre la realidad, desde el *schemata*³ profesional (Méro, 1990), el modo particular como los periodistas ven el mundo, pasando por los objetivos, la estructura y la rutina de las organizaciones donde trabajan, las condiciones técnicas y económicas para la realización de sus tareas y, finalmente, el juego de poder y los conflictos de intereses que están inextricablemente implicados en la circulación social de esta información (Mesquita, 1995).

Uno de los principales problemas del Periodismo como modo de conocimiento es la falta de transparencia de estos condicionantes. La noticia es presentada al público como la realidad y, aunque el público perciba que se trata solo de una versión de la realidad, difícilmente tendrá acceso a los criterios de decisión que orientaron al equipo de periodistas para construirla, y mucho menos lo que fue relegado y omitido por estos criterios, profesionales o no. En este punto, la proliferación reciente de la institución del proveedor de lectores –el *ombudsman*– es ciertamente un progreso, no solo porque pueda discutir directamente la producción de los medios, sino también por contribuir a levantar el velo que encubre los procedimientos habituales de construcción de la información periodística.

Otro aspecto problemático del Periodismo en cuanto conocimiento es la velocidad de su producción. Aunque esa velocidad representa un límite, al mismo tiempo representa una ventaja en relación con otros modos de conocimiento. La velocidad no es una característica exclusiva del Periodismo, pero sí de la civilización en que vivimos que, por funcionar así, necesita de informaciones producidas rápidamente.

Y, por fin, no podríamos dejar de citar la espectacularidad como un aspecto problemático del Periodismo como conocimiento. Lo que distingue una narrativa periodística de un relato científico, de un texto didáctico o de un reporte policial es el hecho de que se dirige a personas que no tienen obligación de leer aquello. En consecuencia, busca de alguna forma atraer las personas para que se interesen por aquella información, a través de técnicas narrativas y dramáticas. Esto no es un mal en sí, el uso de estas técnicas se justifica ampliamente por la eficacia comunicativa y cognitiva que proporcionan. El problema es cuando pasan a ser utilizadas en función de objetivos que no son cognitivos, como la lucha comercial por audiencia y el esfuerzo político de persuasión. En lo cotidiano del Periodismo practicado en nuestras sociedades, es muy difícil distinguir entre estos tres tipos de objetivo.

³ Un plano, diagrama o esquema. En la filosofía de Kant: regla o principio que permite al entendimiento aplicar sus categorías y unificar la experiencia. La sucesión universal es el esquema de causalidad. (Nota del traductor).

6. Efectos del Periodismo en cuanto conocimiento

Concretamente, muy poco se sabe sobre los efectos del Periodismo sobre los individuos o las sociedades. Al respecto existen varias hipótesis, pero es muy difícil aislar las variables de forma para verificarlas con fines de comprobación (Saperas, 1987). Es innegable que los medios de comunicación tienen un poder muy grande en el medio social, pero es difícil determinar hasta qué punto este poder es ejercido de forma autónoma y hasta qué punto funciona solo como instrumento de otros poderes instituidos. Muchos de los pecados atribuidos al Periodismo, inclusive por las teorías e hipótesis que tratan de explicar sus consecuencias, en verdad tienen causas enraizadas en suelos más profundos. La manipulación del sistema democrático, la disparidad creciente entre la cumbre y la base de las sociedades, la diseminación de los preconceptos, estereotipos e ideologías de los poderosos no son creación del Periodismo, aun cuando este eventualmente participe de todo eso. Como producto social, el Periodismo reproduce la sociedad en que está insertado, sus desigualdades y sus contradicciones. Ningún modo de conocimiento disponible está completamente inmune a esto.

También es bastante difícil aislar los efectos del Periodismo sobre el ambiente cognitivo de los individuos. Cuando retiran los ojos del periódico o de la TV, o apagan la radio, las personas encuentran otros innumerables puntos de contacto con la realidad, se conectan en incontables redes de información que funcionan al margen de los medios y, con eso, maduran sus criterios de discernimiento (Sousa, 1995). El Periodismo eventualmente puede desinformar a las personas, pero ciertamente también les enseña mucha cosa útil. Se sabe que una persona con formación superior saca más provecho de las noticias que una persona privada de la escuela básica. Pero una vez más, no se puede culpar al Periodismo por eso.

7. Conclusión: La pertinencia del Periodismo en cuanto conocimiento

Comentados estos pros y estos contras, podemos discutir si hay alguna pertinencia en considerar el Periodismo como forma de conocimiento de derecho propio, en vez de un simple instrumento para transmitir conocimientos producidos por otros y eventualmente, con eso, degradar estos saberes. Con todo el respeto por las opiniones divergentes, busqué responder a la pregunta que me presentaron de manera afirmativa, suprimiendo su punto de interrogación.

Teóricamente, busqué demostrar que se puede sustentar esta pertinencia no solo con los argumentos de los periodistas, sino con los desarrollos recientes en las áreas de la epistemología, teoría del discurso, sociología del conocimiento y psicología de la cognición, disciplinas que poseen un respetable embasamiento científico y filosófico.

Creo que en la práctica se pueden apuntar algunas otras razones para llevar más en serio esta discusión. Al dejar de considerar el Periodismo apenas como un

medio de comunicación para considerarlo como un medio de conocimiento, se estará dando un paso importante en el sentido de aumentar la exigencia sobre sus contenidos. Un conocimiento que implica perfeccionamiento por la crítica y requiere rigor.

Considerar el Periodismo como modo de conocimiento implica también aumentar la exigencia sobre la formación profesional de los periodistas, que dejan de ser meros comunicadores para transformarse en productores y reproductores de conocimiento.

Finalmente, el conocimiento de la realidad es una cuestión tan vital para los individuos y para las sociedades que, si el periodista no es solo quien comunica, sino también quien produce y reproduce, debe estar sujeto a un control social y a una evaluación técnica más próxima y permanente. La cuestión del conocimiento que el Periodismo produce y reproduce, y de sus efectos puede ser demasiado estratégica en la vida de una sociedad como para ser controlada exclusivamente por un grupo de profesionales o por las organizaciones donde trabajan.

REFERENCIAS

- Bakhtin, Mikhail. 1979. *Estetika Slovesnogo Tvortchestva*. Ut. Trad. Bras. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- Berger, Peter & Luckmann, Thomas. 1966. *The Social Construction of Reality*. Ut. Trad. Bras. *A Construção Social da Realidade*. Petrópolis, Vozes, 1973.
- Damásio, António. 1994. *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*. Ut. Trad. Port. *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1995.
- Freire, Paulo & Faundez, Antônio. 1985. *Por uma pedagogia da pergunta*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Genro Filho, Adelmo. 1987. *O Segredo da Pirâmide: para uma Teoria Marxista do Jornalismo*. Porto Alegre, Editora Tchê.
- Goody, Jack. 1977. *Domestication of Savage Mind*. Ut. Trad. Port. *Domesticação do Pensamento Selvagem*. Lisboa, Presença, 1988.
- Japiassú, Hilton. 1975. *O Mito da Neutralidade Científica*. Rio de Janeiro, Imago 1983 *A Pedagogia da Incerteza*. Rio de Janeiro, Imago.
- Kraus, Karl. 1918. *Sprueche und Widersprueche*. Trad. Bras. “Ditos e Contraditos” in “Karl Kraus (1874-1936) ou o ódio ao jornalismo”. Folha de São Paulo, 5/8/1984.

- Lage, Nilson. 1979. *Ideologia e Técnica da Notícia*. Petrópolis, Vozes.
- Lage, Nilson. 1992. *Estrutura da Notícia*. São Paulo, Ática. “Prefácio” in Meditsch.
- Lévy, Pierre. 1990. *Les technologies de l'Intelligence – L'avenir de la pensée à l'ère informatique*. Ut. Trad. Port. As Tecnologias da Inteligência: o Futuro do Pensamento na Era Informática. Lisboa, Instituto Piaget, 1994.
- Meditsch, Eduardo. 1992. *O Conhecimento do Jornalismo*. Florianópolis, Editora da UFSC 1996 A Especificidade do Rádio Informativo. Lisboa, FCSH/UNL. Tese.
- Méró, László. 1990. *Ways of Thinking. The Limits of Rational Thought and Artificial Intelligence*. Singapore, World Scientific.
- Mesquita, Mário (org.). 1995. *Comunicação e Política*. Revista de Comunicação e Linguagens 21/22 Lisboa, CECL/UNL.
- Ong, Walter. 1982. *Orality and Literacy: the technologizing of the world*. London, Routledge.
- Park, Robert. 1940. A Notícia como Conhecimento: Um capítulo da Sociologia do Conhecimento. Trad. Bras. In Steinberg, Charles: *Meios de Comunicação de Massa*: São Paulo, Cultrix.
- Perelman, Chaim. 1977. *O Império Retórico: Retórica e Argumentação*. Porto, Asa.
- Pessis-Pasternak, Guitta. 1991. *Será Preciso Queimar Descartes? Do caos à inteligência artificial: quando os cientistas se interrogam*. Trad. Port. Lisboa, Relógio d'Água, 1993.
- Saperas, Enric. 1987. *Os Efeitos Cognitivos da Comunicação de Massas*. Porto, Asa.
- Santos, Boaventura de Souza. 1988. *Um Discurso sobre as Ciências*. Porto, Afrontamento.
- Souza, Mauro Wilton (org.). 1995. *Sujeito: o lado oculto do receptor*. São Paulo, Brasiliense.
- Sperber, Dan & Wilson, Deirdre. 1986. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford, Blackwell.
- Traquina, Nelson (org.). 1993. *Jornalismo: Questões, Teorias e Estórias*. Lisboa, Veja.
- Van Dijk, Teun. 1980. *News as Discourse*. Ut. Trad. Esp. *La Notícia como Discurso*. Barcelona, Paidós.
- Vieira Pinto, Álvaro. 1969. *Ciência e Existência*. São Paulo, Brasiliense.

EL PERFIL COMO UNA HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN CUALITATIVA

Andrés Alexander Puerta Molina¹

RESUMEN

Este artículo se enfoca en mostrar las múltiples posibilidades investigativas que ofrece el género del perfil, más allá de su función periodística. Visualiza a esta tipología textual, gracias a su rigor y la consulta a diversas fuentes, como una herramienta que permite el desarrollo de investigaciones profundas, con todos los aspectos de validez y que, además, es accesible para los lectores, por lo tanto puede ayudar a la divulgación de la ciencia. Esas posibilidades múltiples hacen que se conecte con la comprensión como método en la idea de integración, de fronteras difusas y conjunción de saberes.

Palabras clave: comprensión como método, perfil, Osorio Lizarazo, investigación cualitativa, periodismo narrativo

¹ Doctor en Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias. Investigador en las áreas de periodismo, literatura y redacción de textos, ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales. Universidad de Medellín. Correo electrónico: andrespuerta@udem.edu.co. Este trabajo ha sido desarrollado en el ámbito del proyecto “Fundamentos teóricos y epistemológicos de la comprensión como método”, Acta 2018-23528.

EL PERFIL COMO UNA HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN CUALITATIVA

Entre 1920 y 1930 se popularizó un nuevo género periodístico: los perfiles publicados en el periódico inglés *The Times* y por la revista norteamericana *The New Yorker*. El objetivo era mostrar una cara más humana de las noticias. Desde el principio, se marcó una diferencia con la entrevista, ya que los datos se obtenían consultando a varias fuentes y muchas veces ni siquiera se entrevistaba al protagonista.

El perfil requiere una construcción colectiva, por eso se detiene en muchas voces para adentrarse en un personaje. Busca retratar, con palabras, los aspectos de la vida de alguien. Hace una fotografía que, en ocasiones, puede ser en blanco y negro, de una manera sobria, clásica, y en otras presenta colores, matices, sombras; es arriesgado con las formas narrativas. Como expresó Jon Lee Anderson en el curso sobre perfiles para la Fundación Nuevo Periodismo, en Buenos Aires, Argentina: “La idea es que el lector del perfil pueda ver a la persona como una escultura de Rodin puesta en el Museo del Prado” (Anderson, 2005, p.4). Es decir, que pueda observar todos los ángulos de un personaje, que lo pueda mirar desde distintas perspectivas y pueda hacerse una idea clara de cómo llegó a ser lo que es.

El perfil es un género que requiere especial sensibilidad de quien lo escribe. Hay muchas condiciones que pueden desarrollarse en el ejercicio del periodismo, pero si la persona no está dispuesta a escuchar, a compartir mucho tiempo con el personaje, a meterse en su piel, a vivir lo que este vive, será muy difícil que se haga un perfil que transmita emociones al lector. Esa capacidad de relacionarse con la gente es compleja. Para lograr retratar a una persona, hay que tener la sensibilidad para ir más allá de lo que se ve, estar por encima de lo que dicta lo racional y dejar un espacio para los sentidos. El perfil se conecta con lo planteado por Raúl Osorio Vargas, en su libro *El reportaje como metodología del periodismo. Una polifonía de saberes* cuando recuerda que los periodistas buscan que su profesión “descubra y exprese la esencia y la poética del Humano Ser” (2017, p. xii).

Para conseguir que el personaje ofrezca detalles de su vida, quien haga un perfil debe ganarse su confianza. Como dice Jon Lee Anderson: “Los personajes necesitan confesores” (Anderson, 2005, p.6); pero además de confesores, intérpretes, narradores que tengan la posibilidad de contar sus historias, que además puedan utilizar un lenguaje y una estructura narrativa que sea un elemento de identidad para los lectores.

Hay una buena comparación para referirse al perfil, está en el *Libro de estilo* del diario *El País*, que lo asemeja la caricatura:

Como la caricatura, dibuja con pocos trazos la semblanza de una persona. El perfil es a la biografía lo que la caricatura al retrato. Y así como a veces reconocemos mejor un personaje

en caricatura que en fotografía, así también un buen perfil puede competir con una biografía (*El País*, 1998, p.49).

El perfil muestra una visión de las distintas facetas de una persona, plantea todos los elementos que constituyen su vida: sus virtudes y defectos, sus éxitos y fracasos, su cotidianidad y sus sueños. Es una exploración profunda en la personalidad. Para realizarlo hay que ser investigador, biógrafo, ensayista. Se diferencia de la entrevista en que rompe el equilibrio entre entrevistador y entrevistado, y del testimonio en que no hay un solo protagonista. En el caso del perfil, es el perfilador quien lleva la carga de la narración, pero, además, se vale de una polifonía de saberes, de múltiples fuentes que le permiten componer esa sinfonía en la que debe convertirse este género. En este aspecto también se relaciona directamente con el reportaje:

La búsqueda por la comprensión humana es la energía que lo aviva, es productor de sentidos y de conocimientos, ya que sus transformaciones desde una perspectiva histórica muestran las variadas tendencias que se conjugan en el periodismo contemporáneo, el cual, como generador simbólico, enfrenta con seriedad y consistencia de investigación las problemáticas del mundo (Osorio, 2017, p. 15).

Estos detalles demuestran que el periodismo narrativo, en general, es una forma de memoria, una manera en que los hombres han conservado una huella de su paso por la tierra, el periodismo se convierte en un transmisor de conocimiento (Puerta, 2011).

Todas estas características lo hacen susceptible de ser usado no solamente en el periodismo y ofrece múltiples posibilidades a la investigación científica, ya que permite la consecución de información de primera mano y, mediante su estructura literaria, puede facilitar la divulgación de resultados sin perder el rigor científico, como intentaremos demostrar en este texto, que parte de un caso puntual, un perfil que el autor realizó para una investigación sobre el escritor y periodista colombiano José Antonio Osorio Lizarazo, sobre el que pesa un extendido e injusto olvido.

En las antologías sobre crónica, entrevista y reportaje y los estudios que se han hecho sobre los reporteros colombianos, apenas se le menciona. En las historias de la literatura colombiana tampoco ha habido una recepción consecuente con la prolijidad e importancia de su obra.

El texto que se presentará de una entrevista en profundidad con la viuda y la hija de José Antonio Osorio Lizarazo, que condujo a la escritura de un perfil y se convirtió en una valiosa herramienta investigativa, uno de los recursos que brindó más información sobre el escritor analizado y que da pie para la escritura de este artículo, en el que se plantea al perfil periodístico como una inestimable posibilidad de investigación, más allá del periodismo, y se convierte en una herramienta válida, ya que permite la comprensión como método para afrontar

la indagación acerca de un personaje, y la divulgación de los resultados de una manera más accesible y cercana para el lector, lejos del acartonamiento y la ampulosidad que muchas veces tienen los tecnicismos científicos.

Nostalgia: un remedio para el olvido

Aunque nunca vivió en la casa que está a cinco cuadras de la estación calle 72 del Transmilenio, en Bogotá, Osorio Lizarazo la habita. En las paredes está viva su presencia, en los rincones quedan los recuerdos, en los ojos de su esposa está presente el amor. En las manos, los gestos y gustos de su hija continúa vivo. En la sala hay varias fotos con su esposa. Fotos en República Dominicana, cuando el vigor aún lo acompañaba; en Colombia, cuando las fuerzas lo abandonaban, pero todavía la miraba como su gran amor, la que le entregó todo lo que necesitaba. Eri de Osorio asegura que fue la mujer de su vida, y él fue el hombre en la de ella. Tanto que el día que la llamé para entrevistarla se refirió a él como su esposo, como si no hubieran pasado 45 años desde que quedó viuda. Todavía llora su ausencia. Se conocieron en el Ministerio del Trabajo y aunque ella tenía 18 años y él 45, se enamoraron.

Fue amor a primera vista. Se gustaron, al principio ella no entendía y le preguntaba “¿Por qué tú, un hombre que ya había vivido su vida? ¿Por qué te gustó una chica de tan poca experiencia? Él me decía que ya estaba cansado de la persecución de las mujeres maduras. A él lo perseguían mucho. Era muy simpático, muy agradable, quedaba uno, ¡Ave María...!”. Cuando pronuncia esta frase, sus ojos se ponen pequeños, mira a un punto distante como si quisiera recuperar esos recuerdos. Ha pasado mucho tiempo, pero aún están vivos.

“Él ya había vivido una vida, pero fue feliz conmigo, me supo brindar todos los cariños posibles”. Doña Eri perdió a su padre cuando era una niña y José Antonio fue su papá en ocasiones, pero también su compañero en las caminatas por el campo, en los viajes; su amigo y cómplice en todos los momentos de su vida.

Esta conversación nació de la idea de conocer a un Osorio Lizarazo más cercano, más íntimo, y tuvo la fortuna de que, además de incluir a la esposa, contó con el recuerdo de su hija, María Cristina Osorio, quien vive fuera del país, pero estaba visitando a su madre.

María Cristina siente que la relación con su padre fue muy buena. “Siempre me trató como a una persona mayor. Manteníamos conversaciones profundas, tenía unos ocho años cuando me explicó la Teoría de la Evolución. Él me leía sus cuentos. Hay un libro que se llama *Los hermanos menores*, que son historias de animales que reflejan el comportamiento humano. Recuerdo muy bien que tenía cinco o seis años y yo me ponía a llorar porque era muy negativo en su manera de mirar la vida, ponía a sufrir a todos sus personajes, incluyendo a los animales.

Era una persona muy pesimista. Recuerdo que sufrí mucho con el cuento de una araña que tejía su telaraña con mucho esfuerzo para poder sobrevivir, y llega la dueña de la casa y de un manotazo la mata”.

La relación fue muy cercana. Él la quiso entrañablemente, dice su mamá. María Cristina recuerda que los domingos comían huevos. Su papá le pelaba los huevos completitos, cuidaba de no dejar una sola cascarita. Ese era su regalo.

José Antonio está presente en los gustos de su hija porque se los heredó. Él adoraba el cine; ella, hoy, es cinéfila. La llevaba a ver películas. En esa época había cines continuos, se metían todo el día a verlas. Muchas veces ella no entendía nada.

Cuando María Cristina estaba pequeña, su padre le contó la historia de su vida. Lo que más le impactó fue cómo se escapó de la casa, la vida en las minas, en los cafetales, el peligro. Era como el narrador de una versión moderna de *Las mil y una noches*, paraba la historia en el momento más impactante y le decía que siguieran al otro día. Osorio Lizarazo trabajó en las minas de carbón de Caldas y después en la zona cafetera del Quindío. De esa experiencia nacieron novelas y ensayos como: *La cosecha*, *Biografía del café* y *El hombre bajo la tierra*.

La muerte de Osorio Lizarazo la afectó muchísimo, no se sentía a gusto en Colombia, aprovechó que tenía una amiga de la infancia que vivía en Alemania, con la que mantenía una amistad por correspondencia. Cuando terminó bachillerato empezó a estudiar Filosofía y letras en la Universidad de La Salle y quedó de visitarla. Sintió que llevaba en la sangre el espíritu viajero de su padre, que había viajado tanto. Se fue a Berlín y se quedó siete años. Hizo cursos de historia del arte y de filosofía. Cuando se iba a devolver, conoció al que sería su esposo y se fueron a Venezuela. Como hablaba alemán, consiguió trabajo en Lufthansa.

La sala huele a café y galletas de avena, la merienda de esta tarde. Las manos de María Cristina, las mismas de su padre según doña Eri, se mueven con firmeza, se sienta con las piernas cruzadas, se inclina hacia un lado y se acaricia el cabello. Tiene unas gafas grandes, que le llegan hasta la parte superior del pómulo. Se parecen a aquellas que tiene en otra foto que vigila la sala de la casa, una foto en la que está con su papá, rigurosamente vestido con saco y corbata, que sonríe. En la foto, su mamá tiene un abrigo de piel “como el de las señoras elegantes de Argentina”. Con ese abrigo, con esa pose de perfil, esa mirada coqueta y el cabello bien arreglado parece una actriz de cine. Tan joven, tan bonita, el orgullo de su esposo enamorado.

Osorio Lizarazo también habita en el rincón donde está el bastón que sirvió de soporte a “aquel cojo colombiano”, que menciona Mario Vargas Llosa en su libro *La fiesta del chivo*. El mismo que ahora utiliza su esposa para desplazarse mejor. El bastón es café claro, barnizado, con irregularidades en su mango. José Antonio

Osorio Lizarazo tuvo problemas de movilidad desde que sufrió un accidente en Argentina. Una noche, después de tomarse unos tragos, se cayó por una losa que faltaba de un puente en construcción. Estuvo hospitalizado dos meses, enyesado desde el pecho hasta los pies. Tener el bastón en las manos, poder tocarlo, era sentir presente un pedacito de Osorio Lizarazo. Tan presente como la tarde en la que tuve acceso a los manuscritos del autor bogotano, con su caligrafía y su método. El día en que los vi en la Biblioteca Nacional de Colombia me extrañó ver un montón de hojitas pegadas sobre otras hojas, fragmentos y párrafos enteros reemplazados por otros. Su hija se ríe y dice que su papá aplicaba una precaria versión del copiar y pegar que ofrecen ahora los computadores.

El copiar y pegar era solo una parte de su método. Su esposa cuenta que se sentaba en su escritorio. Tomaba café y fumaba paquetes enteros de cigarrillos. Se enfrentaba a su máquina de escribir solo con dos dedos. Miraba las teclas y las golpeaba con los índices. Así escribía el primer capítulo, se lo entregaba a su esposa, su secretaria, que lo pasaba en limpio, mientras él escribía el segundo, y así sucesivamente.

“Él era un hombre cariñoso, tranquilo, dedicado a sus libros. No tenía un momento en que no estuviera pensando en qué iba a escribir, en la lectura. Leía mucho, en la noche. Al medio día hacía la siesta con música clásica. Era muy sensible, se sentaba a corregir los libros y empezaba a llorar, se emocionaba con sus personajes”. Lloraba su tragedia, como si él no la hubiera escrito.

En ocasiones, doña Eri cometía un error con la máquina, la regañaba. Ella se enojaba, le decía “ahí le dejo su máquina”. Al rato él la llamaba “Erita ven, perdóname, yo no te quise gritar. Ven, sigamos escribiendo”.

“Con él gocé mucho, nos llevamos muy bien. Éramos el uno para el otro. Hace 45 años se murió, y yo todavía lo recuerdo. Me quedó la gran satisfacción de que fui la mujer que le dio lo que él necesitaba en sus últimos años. Ninguna le dio lo que yo le di. Yo fui la mujer que lo acompañó hasta el último momento. Él tenía una ternura y una adoración conmigo maravillosas. Cómo no lo voy a recordar. Por eso era que yo veía que nadie lo había comprendido, que lo habían explotado tremendamente”.

Doña Eri era la primera lectora de sus textos y se atrevía a pedirle favores para los personajes, pero Osorio Lizarazo tenía toda la novela en su cabeza, y asumía con claridad el compromiso con un tipo de literatura que no admitía desafíos a la realidad. Cuando escribía *El día del odio*, ella le pedía, al conocer el sufrimiento de Tránsito (una mujer llegada del campo a la ciudad, que es acusada injustamente de robo, violada y solo quiere regresar a su casa), que por favor la dejara volver donde sus padres, que le permitiera encontrarse un monedero en la calle para que pudiera comprar el pasaje de regreso. Su respuesta fue tajante: “No puedo, a los pobres no les pasan esas cosas”.

De fondo suena desde música clásica hasta los Beatles. En este momento se escucha *Samba pa' ti*, de Carlos Santana. María Cristina parece seguir el ritmo de la canción para hablar, aún queda en su voz un dejo de acento argentino. Ese acento es una herencia de su paso por el sur. Ella nació en Colombia, pero se fue cuando tenía un año, regresó cuando tenía 14 y se volvió a ir cuando tenía 18.

El primer viaje lo hizo Osorio Lizarazo a República Dominicana. Su esposa afirma que “el embajador de Dominicana invitó a escritores y periodistas que quisieran ir a conocer la isla. Nadie quiso ir, porque todos tenían puestos diplomáticos. El único que no le debía nada a nadie era José Antonio y nos fuimos. Estuvimos un mes en el que nos proporcionaron todo: carro particular, con su chofer. De pueblo en pueblo nos iban recibiendo”, expresa doña Eri.

Después de este viaje, Osorio Lizarazo publicó un libro que se llama *La Isla iluminada*. Con lo que le pagaron se fueron de Colombia. “Se fue muy dolido con mucha gente, empezando con Gaitán, quien le pagó muy mal, dijo que no volvería nunca”, dice su esposa.

En algún momento de su vida, José Antonio fue seguidor del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, incluso fue director del diario oficial gaitanista. Según su esposa, como varios políticos colombianos, Gaitán le prometió mucho a Osorio Lizarazo y nunca le cumplió. Su novela más conocida, *El día del odio*, tiene de fondo el caos que se vivió en Bogotá el día en que asesinaron a Gaitán.

Decepcionados, decidieron marcharse del país. Inicialmente se fueron a Argentina para un festival de artistas y periodistas, allá conoció a Juan Domingo Perón y comenzó a trabajar con él. A los pocos días ya tenía una oficina en la Casa Rosada. Según María Cristina, hubo algo más que el reconocimiento o el dinero para tomar la decisión de trabajar con dictadores. Tal vez hubo una convicción, la credibilidad en un proyecto político en el que, en principio, la gente pobre tenía acceso a la educación, a la salud y a la vivienda gratis.

En Argentina vivían en una casa que a ella le parecía enorme. Aunque la compartían con otra familia. Muchos años después regresó, la vio fea, pequeña. Allí se encontró con la cama en la que dormía y un estante lleno de libros que tenían el sello de “libros sin valor comercial”, la única forma en la que podían entrar libros a Argentina en bibliotecas particulares. Esos libros eran los de su padre, tenían su caligrafía, quiso tomarlos, pero sintió que le pertenecían al dueño de la casa. De esa época, María Cristina también recuerda que hacían fiestas con las familias colombianas, con música, natilla y buñuelos.

Después se fueron para Chile, tenían una pequeña imprenta y María Cristina recuerda que todas las tardes le pedía dinero a su papá para comprar pastel de manzana.

Luego se fueron para República Dominicana. Osorio Lizarazo fue director del diario *El Caribe*, periódico oficialista. Todas las tardes se reunía con Rafael Leónidas Trujillo para que él le diera el visto bueno al diario. Fue una época en la que tuvo mucho reconocimiento. En total fueron 13 años en los que Osorio Lizarazo trabajó con Trujillo, durante los cuales, aparte de dirigir el periódico, escribió la biografía apologética *Así es Trujillo*. Se calcula que la dictadura de Trujillo fue responsable de la muerte de más de 50 mil personas.

En Dominicana, recuerdan Eri y María Cristina, todo era muy limpio, las cosas eran baratas. Hace poco vieron la película *La fiesta del Chivo*, inspirada en libro de Mario Vargas Llosa, y se dispararon sus recuerdos. En ella hablaban de los nombres de las calles que caminaron, las esquinas, el paseo de todas las tardes de Trujillo por el malecón.

“En ese momento la ciudad se cerraba, no se podía manejar por donde él caminaba. Todos los días iba a saludar a su mamá y al final del paseo un carro lo estaba esperando. Cuando a Trujillo le gustaba una mujer, tenía que estar con él si no perseguía a la familia. Los que podían tenían que salir de la isla”, recuerda doña Eri. Al final, Trujillo también los persiguió a ellos y casi no pueden irse del país, se fueron de forma clandestina. Catorce años pasaron fuera de Colombia, un lugar al que Osorio Lizarazo dijo que nunca volvería, pero al que cuando estaba muy enfermo decidió regresar.

Al volver tampoco encontraron mucha acogida. La crítica en Colombia no se ha ocupado del trabajo de Osorio Lizarazo, a pesar de que publicó en los principales periódicos de la época, entre ellos en el periódico *Mundo al Día*, un diario que evadió las urgencias de la actualidad; que se preocupó por la historia, por la literatura y por el periodismo bien hecho.

“En Colombia lo atacaron mucho por haber trabajado con Perón y con Trujillo”, recuerda doña Eri, pero él les decía que ahora tenían un carro y un techo propios, lo que no habían tenido antes. Pero no estaba tranquilo, dice María Cristina, le dolían los comentarios y la falta de reconocimiento. Por eso fue tan feliz cuando en 1963 le dieron el premio Esso, uno de los más importantes de Colombia, por su novela *El camino en la sombra*.

“Fue un acto muy bonito, el premio lo entregó el presidente Guillermo Valencia. José Antonio, a pesar de estar muy enfermo, estaba muy contento”. La mirada y la sonrisa que tiene en las fotos que registran la entrega del premio corroboran lo que dice doña Eri. Desafortunadamente, el libro lo publicaron en España. Él no lo alcanzó a ver. En esa época prohibieron la entrada de libros a Colombia. El libro estuvo detenido mucho tiempo en un puerto. José Antonio murió el 12 de octubre de 1964.

Como fondo de la conversación también está presente el ruido permanente de la máquina de oxígeno que debe utilizar doña Eri. Le digo que si quiere paramos, como

habíamos convenido. Iba a ser una conversación corta, pero ella me dice que no, que está tranquila, que podemos continuar. De vez en cuando un pito agudo proveniente de la máquina nos interrumpe unos segundos, pero no impide que sigamos conversando. Las manos de doña Eri, con las manchas de los años, tiemblan.

María Cristina se pone más reflexiva y me dice que le gustaría preguntarle muchas cosas a su padre. Preguntarle el porqué trabajó con Perón y con Trujillo. Ella está segura de que hubo razones que van más allá del dinero y el reconocimiento. También quisiera preguntarle el porqué del cambio en una de sus convicciones más fuertes. Osorio Lizarazo se consideraba ateo. Vivió los abusos de los curas, no creía en ellos. Siempre respetó las ideas de los otros y por eso, aunque en la casa mostraba su posición, la metió a estudiar en colegios religiosos “para que conociera las dos posiciones”, para que ella fuera la que decidiera. Cuando estaba cerca de su muerte, se quiso confesar con el padre Jaramillo, su profesor, su amigo. María Cristina tampoco entendió por qué decidió comulgar en sus últimos días, y no lo entiende porque está segura de que no fue por miedo. “Él se murió muy tranquilo”. Y tampoco entiende por qué esa tarde miró fijamente al frente de su cama, ya no podía hablar ni moverse, señaló hacia la pared y pidió que le entregaran un Cristo que estaba colgado, lo aferró entre sus manos, y un hombre que nunca fue religioso se murió confesado, recién comulgado y abrazando un pequeño Cristo de madera.

Conclusiones

Este perfil fue una herramienta fundamental en la investigación acerca de José Antonio Osorio Lizarazo. Permitted conocer otras caras del autor bogotano, aproximarse a su método, a detalles muy cercanos de su personalidad; pero también permitió descartar premisas simplistas como que el autor no había sido estudiado por su relación con dictadores. Se pudo concluir que no ha tenido un estudio serio porque su estética no cabía dentro de lo que dictaban las indicaciones de la denominada República Conservadora, que tenía una nostalgia por lo español, una relación estrecha con la religión y con el poder, por lo que no le interesaba la denuncia social y el darle voz a quienes no la han tenido. Además, porque hubo, y hay, una miopía de los críticos que no permitió ver las virtudes de una estética diferente a la que dominaba en la época. En este caso, el perfil se convirtió en una forma de profundización investigativa, en una manera de acercar la divulgación de resultados a más personas. Por eso podemos afirmar que el perfil ofrece múltiples posibilidades como herramienta de investigación cualitativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anderson, J. (2005). *Taller de perfiles para la FNPI*. Buenos Aires, Argentina.

Ayala, F. (1984). *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Educar.

- Curcio Altamar, A. (1975). *Evolución de la Novela en Colombia*. 2.^a. Ed. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Biblioteca Básica Colombiana.
- Charry, F. y otros. (1988). *Manual de Literatura Colombiana*, Planeta Colombiana Editorial S.A.
- Donado, D. (2003). *Crónica anacrónica. Un estudio sobre el surgimiento, auge y decadencia de la crónica periodística en Colombia*. Bogotá: Editorial Panamericana.
- El País. (1988). *Libro de estilo*. Madrid: Aguilar.
- Gómez, A. *Historia de la literatura colombiana*. (4.^a ed.). Bogotá: Ediciones de la Revista Bolívar. Biblioteca de autores colombianos. Ministerio de Educación Nacional, 4 vols. 1956-1957
- Gutiérrez, R. (1982). *La literatura colombiana en el siglo XX*. En: *Manual de Historia de Colombia*. Tomo III. Bogotá: Procultura S.A. Instituto Colombiano de Cultura.
- Jaramillo, M. y otras. (2000). *Literatura y cultura Narrativa colombiana del siglo XX*, SI: Ministerio de Cultura.
- Mutis, S. (1978). *Novelas y crónicas J.A. Osorio Lizarazo*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Osorio, J.A. (1935). *La Cosecha. Manizales*: Casa editorial y talleres Arturo Zapata.
- Osorio, J.A. (1947). *El hombre bajo la tierra*. Bogotá: Ministerio de Educación de Colombia.
- Osorio, J.A. (1945). *Biografía del café*. Bogotá: Talleres gráficos Mundo al Día.
- Osorio, J.A. (1953). *La isla Iluminada*. República Dominicana: Editorial Trujillo.
- Osorio, J.A. (1958). *Así es Trujillo*. Buenos Aires.
- Osorio, J.A. (1965). *El camino de la sombra*. Madrid: Editorial Aguilar.
- Osorio, J.A. (1979). *El día del odio*. Buenos Aires: Ediciones López Negri.
- Osorio, R. (2017). *El reportaje como metodología del periodismo. Una polifonía de saberes*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

- Pineda, Á. (1999). *La fábula y el desastre. Estudios críticos sobre la novela colombiana. 1650-1931*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Puerta, A. (2009). *Una voz de los olvidados. Análisis del periodismo narrativo de José Antonio Osorio Lizarazo*. Revista Anagramas. Volumen 7. Número 14: 63-80.
- Puerta, A. (2011). *El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época*. Revista Anagramas. Volumen 9. Número 18 (2011): 47-60.
- Rotker, S. (2005). *La invención de la crónica*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Samper, D. (2001). *Antología de grandes reportajes colombianos*. Bogotá: Aguilar.
- Samper, D. (2002). *Antología de grandes entrevistas colombianas*. Bogotá: Aguilar.
- Samper, D. (2003). *Antología de grandes crónicas colombianas: 1529 - 1948: v1*. Bogotá: Aguilar.
- Samper, D. (2004). *Antología de grandes crónicas colombianas. Tomo II 1949 - 2004*. Bogotá: Aguilar.
- Vallejo, M. (1997). *La Crónica en Colombia. Medio siglo de oro*. Bogotá: Biblioteca familiar Presidencia de la República.
- Vallejo, M. (2006). *A plomo herido: Una crónica del periodismo en Colombia (1880-1980)*. Bogotá: Planeta.

PERIODISMO Y COMPRENSIÓN: UNA APUESTA EN LA CIENCIA QUE ESTÁ POR VENIR

JOURNALISM AND COMPREHENSION: A BET ON THE SCIENCE TO COME

Carolina Moura Klautau¹

Dimas A. Künsch²

Traducción: Franco López

RESUMEN

El texto adhiere a la idea de la comprensión como método de producción de conocimiento, proponiendo un movimiento de diálogo que atraviese tanto el universo de las ciencias como diferentes universos cognitivos, en relaciones más o menos estrechas de uno con el otro, sin jerarquías. Se entiende que este juego dialógico, o *pluralógico*, asume en la contemporaneidad el carácter emergente y la urgencia de un verdadero *Zeitgeist*. La crítica ya antigua y no menos actual de los autores al positivismo instala la noción de la existencia de formas plurales de conocimiento, inter- trans- e indisciplinarias, abriendo espacio para la comprensión del propio periodismo como conocimiento de tipo singular, vinculado al presente inmediato o en movimiento, necesario y urgente, aún más en tiempos de crisis de diferentes matices, como en este nuestro tiempo histórico. Un abordaje que se cree pertinente y útil de la práctica periodística cotidiana, en el contexto de la comprensión: es lo que se espera alcanzar como resultado de esa rápida incursión por el mundo de la epistemología.

Palabras-clave: comunicación, epistemología, periodismo, método de la comprensión.

ABSTRACT

The paper proposes comprehension as a method of building knowledge,

¹ Posee maestría en Comunicación por la Facultad Cásper Líbero, São Paulo-SP. Es profesora del curso de Comunicación de la Universidad Anhembi Morumbi (UAM), São Paulo-SP. Integrante del grupo de investigación “De la comprensión como método”. Correo electrónico: carolklautau@gmail.com

² Es doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de São Paulo (USP). Profesor del Programa de Posgrado en Comunicación Social de la Universidad Metodista de São Paulo (UMESP), São Bernardo do Campo, SP. Líder del grupo de investigación “De la comprensión como método”. Correo electrónico: dimas.kunsch@gmail.com

thus defending a dialogical movement that cuts across both the universe of the sciences and different cognitive universes, in relationships with one another that are kind of close, with no hierarchies. It is understood that this dialogical or pluralological game assumes the emergent character and urgency of a true *Zeitgeist* of contemporary times. The authors' old and no less current criticism of positivism solidifies the notion of the existence of plural, inter- and undisciplinary forms of knowledge, making room for the understanding of journalism itself as a singular kind of knowledge that is linked to the immediate present, and is also necessary and urgent, especially in times of crisis of different shades, as in our historical time. An approach that is believed pertinent and useful in daily journalistic practice, in the context of comprehension: this is to be achieved as a result of this rapid foray into the world of epistemology.

Keywords: Communication, epistemology, journalism, comprehension as a method.

PERIODISMO Y COMPRENSIÓN: UNA APUESTA EN LA CIENCIA QUE ESTÁ POR VENIR

Una cuestión que, pensamos, debe asumir lugar central en los debates sobre el perfil del conocimiento en el futuro recibe el nombre de *pluralología* en este nuestro texto, en el cual se defiende el argumento de que la noción aquí esbozada se irá dibujando con el tiempo como un verdadero *Zeitgeist*, representando un enorme desafío teórico y práctico al cual es posible asociar nada menos que la propia idea de un futuro posible para la humanidad.

Para decirlo con otras palabras, esa noción se va afirmando como una interesante apuesta en visiones epistemológicas comprensivas, en la perspectiva de lo que propone el grupo de investigación “Da compreensão como método” (www.dacompreensao.com.br), un punto de vista que nos sirve como base para lo que buscaremos aquí elucidar. Dialoga con esa apuesta el esfuerzo que, de diferentes modos, viene siendo hecho en los campos de la inter y transdisciplinariedad, sin que debamos olvidar una pluralidad de campos no disciplinados del saber, como pueden ser la cultura, las artes, los mitos, los saberes místico-religiosos, los saberes cotidianos, las experiencias de vida...

Más que el diálogo, en consecuencia, un término que puede evocar la idea no muy correcta de pares o de individuos en conversación, el término *plurólogo* se muestra en este contexto semánticamente más fuerte, de naturaleza compleja y comprensiva, como sugieren las búsquedas teóricas, epistemológicas y prácticas del grupo de investigación mencionado.

Investigadores de pensamiento más abierto de grandes áreas de la ciencia –biológicas, exactas, humanistas y sociales– han llamado la atención para la importancia y urgencia de colocar sujetos, teorías y conocimientos diversos en conversación unos con otros, en las más diversas áreas. En esta búsqueda que nunca encontró un fin, es necesario huir a la trampa peligrosa de querer reducir la complejidad de acciones que esa actitud gnoseológica evoca y provoca al círculo cerrado de “un saber avasallador y universalizado”, en la cita de Michael Maffesoli (2007, p. 87). En más de una vez en su obra, el autor alerta sobre el totalitarismo asociado al “templo sagrado de la ciencia”. En ese sentido, el diálogo plural solo puede ser realmente plural si se entiende a sí mismo como una batalla, que puede a veces ser feroz, contra las condiciones sociales, políticas y epistemológicas que impiden el acceso a la rueda de conversación de un variopinto de actores que los saberes consagrados tienen históricamente relegado a una condición de parias del saber.

Para Rupert Sheldrake (2013, p. 443), la ciencia del futuro tiende a ser “más pluralista”, “menos dogmática” y menos legitimada por un modelo “de tamaño único”, destinado a servir a todos. Ciencia con sapiencia, propone Rubem Alves (1999), invitando “a los que viven en los templos de la ciencia”, y que “pescan en el río grande”, a visitar también “los cielos y los bosques que se inundan con los

cantos de los pájaros”, donde “las redes de los científicos siempre están vacías” (1999, p. 86).

Boaventura de Sousa Santos (2008, p. 15), en la misma línea, critica fuertemente el cientificismo al cual lo califica de “pensamiento ortopédico”, para lo cual nada existe de conocimiento verdadero o de cuestiones humanas, filosóficas, existenciales, fuera de los dominios de la ciencia. Tradicionalmente fuerte y pujante en los diálogos que es capaz de proponer, esa misma ciencia se fragiliza cada vez que pierde el respeto con las demás prácticas humanas de conocimiento, en sectores donde ella se muestra incapaz de dialogar con otras formas de pensar, de interpretar y de narrar el mundo, formas que, supuestamente no se relacionan con ella. En sectores, podríamos decir con Muniz Sodré (2006, p. 27), en los cuales, como resultado de ese reduccionismo, acaba por imperar “la dictadura de la razón como dominio universal”.

Trabajando al margen de esa tendencia, Sodré (2006) realiza un guiño a su modo, como Alves (1999), para “los cielos y los bosques” donde los pescadores pueden maravillarse con “los cantos de los pájaros”, en la medida en que ocupan “estrategias sensibles” y del “afecto”, un tema de los más importantes para autores como Rubem Alves, Muniz Sodré, Cremilda Medina, Luis Carlos Restrepo, Michel Maffesoli y otros, con los cuales dialogamos en este texto, y, aún, con muchos otros, a los cuales aquí no es posible incluir por límites de tiempo y espacio.

Una buena parte de esos autores, incluso, propone que los cambios comiencen por nuestra manera arrogante no solo de pensar la ciencia como conocimiento consagrado, superior, único, pero, yendo un poco más allá, por reconocer todo lo que, además del brillo que la ciencia históricamente emana, puede ser relevante para la aprensión del mundo que nos cerca, o para aquello que nos auxilia en la dura y a veces ingrata tarea de orientarnos en el mundo. Contamos desde siempre historias, escribió Karen Armstrong (2005, p. 8), porque somos “criaturas en búsqueda de sentido”, intentando, por medio de estas historias, “situar nuestras vidas en un escenario más amplio” y adquirir la “sensación de que la vida, a pesar de todas las pruebas caóticas y arrasadoras en contra, posee valor y significado”.

Cuando la ciencia comienza en la Historia a ser “moldada” de la manera como la entendemos hoy, escribió Santos, buscando clarificar el sentido que asume para él la expresión “pensamiento ortopédico” (2008, p. 15), había consciencia de que las cuestiones humanas más profundas no podrían ser comprendidas por medio de sus métodos convencionales científicos. La existencia de Dios, la relación entre individuos y seres no humanos, el sentido de la vida, la felicidad y otras dudas existenciales –o las “verdades básicas” que los símbolos míticos y religiosos siempre evocaran, como afirma Joseph Campbell (2007, p. 12), “que han servido de parámetros para el hombre a lo largo de los milenios de su vida en el planeta”–

quedaron fuera de los objetos estudiados por la ciencia moderna, desde que ella se institucionalizó, profesionalizó y pasó a ejercer cada vez más influencia sobre otras áreas de conocimiento, como la filosofía, la sociología y las artes. En este contexto, nos cabe concluir, la ecuación más ciencia=menos diálogo y menos saber se dejó consolidar en el interior de los límites cognitivos asustadoramente estrechos, doctrinarios, dogmáticos. Santos (2008, p. 15), agrega:

Con la creciente institucionalización y profesionalización de la ciencia –coincidente al pasaje, señalado por Foucault, del “intelectual universal” al “intelectual específico”– la ciencia pasó a responder exclusivamente a los problemas puestos por ella. La inmensidad de los problemas existenciales que le subyacían desapareció.

En nuestro texto, la fuerte crítica al pensamiento único –que imagina pobremente la ciencia como “único conocimiento legítimo” (Santos, 1989, p. 34)– se hace simultáneamente socia de la proposición de la comprensión como método, traducida en la idea de que las diversas prácticas de conocimiento, sin jerarquías o escalas de valor, intentan situarnos, cada una a su modo, con su verdad propia y con sus límites y sus problemas, en el mundo físico y humano, incluyendo el mundo de los hechos y situaciones del presente, que es el campo tradicional de operación del periodismo.

Concretada esa extensa introducción teórica, proseguimos, consecuentemente, con una rápida aclaración de las nociones de la “comprensión que abraza” y de “una ciencia que comprende”, sobre la base de las cuales se abre un camino para la legitimación del “Periodismo como forma de conocimiento” y del “Periodismo interpretativo”, en especial, como una respuesta o, al menos, como ruta de escape posible para la crisis actual de la noticia en su versión *hard news*, muchas veces dramatizada o asumiendo los sonidos, imágenes y los colores del espectáculo, de la versión estéril del periodismo morboso o de *fake news*.

Consecuentemente, las consideraciones finales retoman la idea o, aún mejor, la apuesta (Pascal) en un *Zeitgeist* comprensivo, de nuevo, de naturaleza inter, trans y también indisciplinar, en las ágoras modernas donde los humanos buscamos, más que producir cosas, hipótesis, teorías, ciencia y altas tecnologías, coleccionar sentidos para nuestra existencia, alguna orientación posible, un lugar en el mundo, distinto de los “no-lugares” de los que habla Augé (1994), con el auxilio de la mediación periodística.

Comprensión que abraza

Mientras la ciencia moderna insiste en guiar la mirada del investigador para lo que, según ella en su delirio metodológico, merece o no merece atención, avanza paralelamente por otras vías de crítica más o menos robusta al positivismo, una propuesta o actitud cognitiva que abraza la diversidad de saberes y prácticas de conocimiento que existen en el mundo, entendiéndolos en su diversidad como

tan necesarios e indispensables para la vida como el conocimiento científico, porque resultan de la práctica humana siempre inacabada y abierta de producción cultural. Esa actitud comprensiva se deja ver, en el interior de las propias ciencias, como reacción a un malestar que viene generando esfuerzos de tipo inter y transdisciplinar en el admirable mundo nuevo en que la ciencia doctrinaria y dogmática se imagina detentora del único y muy glamoroso discurso válido sobre el mundo.

Pero el universo amplio y multifacético de las áreas del conocimiento científico, con sus glorias y sus sinsabores, no es ni nunca fue el único imaginable. Dicho de forma simple, podemos pensar por lo menos de dos maneras principales la comprensión de que estamos tratando: en primer lugar, pero ni por eso más importante, en los múltiples sentidos intersubjetivos con los cuales esa comprensión tiene que ver y, también, en su relación con la producción científica y no científica del conocimiento, como indican Dimas Künsch, José Eugenio Menezes y Mateus Passos (2017, p. 4).

En la primera definición, la comprensión tiene prioritariamente relación con los procesos de empatía, generosidad, tolerancia, respeto y vínculos con y entre seres humanos. En este campo se sitúan los mejores esfuerzos de autores como Martin Buber (2012), para nombrar uno de los más conocidos en el campo de la comunicación dialógica, de pensar la relación Yo-Tú o Yo-Otro como constitutiva del humano.

La segunda, que es el sentido que nos interesa de forma particular en este texto, osamos renunciar a certezas, a saberes absolutos y a jerarquías para divisar el campo general, fértil, incierto, y de oposiciones que muchas veces se complementan, del conocimiento (Künsch, 2009, p. 49). En esta perspectiva obtiene sustancia la idea de un diálogo, o mejor *plurólogo*, entre ciencias distintas y de esas para con otras formas de conocimiento del mundo, igualmente distintas.

La comprensión como método incita a abrir bien los ojos para, una vez más, percibir la multiplicidad de formas de que disponen los humanos de ver el mundo y la vida, de producir sentidos, de narrar y de buscar orientarse en el mundo, como resultados de esos procesos, siempre muy variados, de aproximarse de los fenómenos. En ese vasto mundo desafiadoramente comprensivo, vale más preguntar y preguntar que responder, definir y conceptuar (Künsch; Menezes; Passos, 2017, p.11).

Es importante reforzar que la comprensión como método que opera en contraposición del pensamiento científicista ni de lejos se arriesga ingenuamente a invalidar la ciencia como forma legítima y necesaria de conocerse y significar el mundo. Lo que una epistemología comprensiva evoca y sugiere es que métodos y prácticas científicas conversen con conocimientos que no se sitúan, y ni pretenden hacerlo, sobre el rótulo de ciencia. Como consecuencia de esa actitud comprensiva, como proponen de nuevo Künsch, Menezes y Passos (2017, p.14), tenemos el quiebre de la jerarquización de las formas de conocimiento,

entendiéndose que todas ellas son diferentes e importantes manifestaciones culturales de una sociedad.

En resumen, la propuesta de la comprensión como método consiste, en términos generales y en el universo de la producción del conocimiento, para intentar expresarla de alguna forma, en la intención de colocar los saberes para dialogar entre sí, haciendo de la oposición entre puntos de vista la sofisticación del pensamiento, proponiendo la *pluralología* de los saberes (no sometiéndolos al dominio de la única forma de conocimiento) y buscando, no respuestas acabadas en sí mismas, sino proponer cada vez más preguntas instigadoras (Künsch; Menezes; Passos, 2017). La valorización de las dudas, de las buenas preguntas, a propósito, es lo que, para la filósofa Susanne Langer (2004), marca el pensamiento de un tiempo y su cultura.

Como bien expresa Hannah Arendt en *Ensayos de Comprensión: formación, exilio y totalitarismo* (2008, p. 331), “comprender es interminable y, por lo mismo, no puede generar resultados definitivos”. Se puede, por lo mismo, entender esa mirada *pluralógica* en el sentido de la extensión del pensamiento epistemológico, mucho más allá de los saberes y prácticas científicas, en una mirada de alcance sin fronteras.

Esa apertura frente al otro, y especialmente frente a lo que la humanidad, a veces a los tumbos y tropiezos, ha generado de formas diferentes de significación y de comprensión del mundo puede en nuestra visión ser evaluada como parte relevante de un *Zeitgeist* contemporáneo en expansión. Como necesidad y como urgencia. En este campo epistemológicamente comprensivo, donde la percepción de un fenómeno se mezcla muchas veces con la esperanza y la creencia, es eso, según nos parece, que muestra la contribución teórica de autores conocidos, cuya obra navega en los mares, a veces calmos otras bravos, de una ciencia plural, que dialogue con el arte, los saberes populares, los mitos, las filosofías, las religiones, la producción simbólica en sus más diversas expresiones.

Alves (1999), Maffesoli (2007), Santos (2008), Morin (2011), Sheldrake (2013) y Medina (2016), entre los que estamos citando, así se perciben en su labor científica. Santos (2008), por ejemplo, se choca contra lo que denomina “fascismo epistemológico”, para proponer formas de diálogos entre “epistemologías del Norte” y “epistemologías del Sur”. En Edgar Morin (2011, p. 81), incluso, la comprensión, tanto humana, como cognitiva, se presenta como “uno de los fines de la educación del futuro”. Fertilizar el *logos* o la *ratio* técnico-científica con esos otros campos de la difícil, pero plural y diversa producción humana del saber, es lo que se atreve a sugerir una epistemología comprensiva, en el sentido *lato* de la expresión.

Una ciencia que comprende

En Restrepo (1994) y Walter Trinca (2014), en los veinte años que separan una

obra de otra, encontramos aspectos que se presentan como esenciales para la construcción de una ciencia comprensiva: el derecho a la ternura, a la importancia del afecto, la razón y la emoción inseparable, la exigencia de abandonar dogmas y prejuicios que nos acompañan a veces desde la infancia (incluso inconscientemente) y la necesidad de estar abiertos a los misterios del mundo y de la vida. Los dos autores se encuentran en el terreno de la aprensión del mundo material e inmaterial por medio de la superación de aquello que se encuentra recluso en el “palacio del conocimiento”, como expresa Restrepo (1994, p. 8). Trinca, por su parte, insiste en *Viagem ao coração do mundo* (2014), el título de su obra, con la siguiente preocupación:

Insisto sobre el gran peligro, que crece vertiginosamente con la civilización tecnológica en los moldes concretos y condicionados de la sociedad pos-industrial, de tomar preferencialmente el mundo como un dato listo y terminado, en que las referencias son cristalizadas y los significados son establecidos como si fuesen definitivos (Trinca, 2014, p.41).

La comprensión como método abraza, en sus promesas, la gestación de una ciencia afectuosa, en que el sujeto y objeto no necesariamente deben ser tomados como opuestos.

Buber (2012), observando para más allá de las relaciones Yo-Tú, o sujeto-sujeto, vislumbra la posibilidad real de transformar el Eso de la palabra-principio Yo-Eso en un Otro, un Tú. Las dos maneras posibles de estar en el mundo, según él, la que por medio de la relación nos hace y rehace como humanos y también la que traduce nuestra experiencia de las cosas, pueden comprensivamente traducirse en una y misma actitud existencial apenas. Porque “el mundo de las cosas, tanto de la naturaleza como del espíritu, puede ser también transformado, como defiende Buber, por las ganas y actitud del sujeto, de un Eso en un Tú” (Künsch; Menezes; Passos, 2017, p. 10).

Así, pensar en los propios objetos como sujetos que pueden ser comprendidos, abrazados en sus significancias –y eso es, según nos parece, mucho más importante que simplemente querer explicarlo todo–, constituye un derivado fundamental de una ciencia que quiere ser comprensiva.

Del resto, como se sabe, la idea de un distanciamiento frío e irresponsable entre el sujeto y el objeto se entiende perfectamente bien, o mejor, es amiga inseparable de una actitud y un comportamiento ampliamente favorable al mejor espíritu capitalista destructor, a pesar del respeto que el mundo merece, de todo lo que la naturaleza y en los propios cuerpos y espíritus humanos no puede simplemente ser transformado en moneda de cambio en el mercado.

La actitud de mantener el objeto ajeno al investigador es criticada por Santos (2008), que entiende que la fragmentación y el encuadramiento del objeto en una disciplina específica reduce la complejidad de lo real. Para ese autor, al

contrario de lo que es enseñado por el método científico en sus momentos de mayor insensatez, “la excesiva fragmentación y disciplina del saber científico hace del científico un ignorante especializado”, trayendo “efectos negativos” (Santos, 1988, p. 64). La propuesta del sociólogo portugués es que a medida que el objeto se amplía y busca interfaces con otras áreas, el conocimiento más avanza. Y más: que “todo conocimiento científico es autoconocimiento” y que la comunidad científica “tiene que conocerse íntimamente antes que conozca lo que con él se conoce de lo real” (Santos, 1988, p. 67).

Cuando deriva de la fuga al determinismo que ronda la ciencia (Medina, 2008), la comprensión se pone en conversación con incertezas, paradojas y diálogos entre formas de conocer y visiones de mundo que pueden a veces ser consideradas opuestas –como la física moderna y la espiritualidad, por ejemplo, en la percepción de Fritjof Capra (2013). Algunas veces, por varias vías, tanto de naturaleza coyuntural como ontológica, la incerteza se traduce como un dato constitutivo del *Zeitgeist* contemporáneo. Lidiar con ella constituye uno de los siete saberes necesarios a la educación del futuro (Morin, 2001).

Al renunciar a cualquier idea avasalladora y totalitaria de verdad o de certeza se encuentra la respuesta adecuada, no mutiladora, a un mundo que se presenta en sí mismo como complejo, como complejas son las formas que hacemos uso sobre el mismo para aproximarnos.

En 1927, la física moderna trae la incertidumbre, digamos, oficialmente para dentro de la ciencia. Cuando el físico Werner Heisenberg, a partir de sus experimentos, concluye que en el mundo subatómico no es posible tener certeza sobre la posición y la velocidad de un electrón, la física moderna asume que la naturaleza puede comportarse también como probabilidad.

La necesidad de saber lidiar y, también, de aprender con la incertidumbre es un imperativo de las ciencias en general, no apenas de las humanas y sociales. Morin (2001), que ve la incertidumbre como básica para la escuela del futuro, indica que ella constituye aún hoy uno de los “agujeros negros” de la educación ignorados en la formación de estudiantes. La incertidumbre y el imprevisto son inseparables de una visión comprensiva de la vida humana y de la naturaleza. Hay que estar preparado para lo inesperado, lo incierto, los desvíos, las causas que no producen los efectos deseados. Es en ese sentido que la comprensión como método abraza la incertidumbre: en el lugar de explicaciones, de respuestas débiles (Santos, 2008) o de respuestas que acaban por representar la muerte de las preguntas, se hace urgente y necesario comprender, incluir, integrar, siempre estando abierto a lo nuevo.

Además de lidiar con las incertidumbres, una ciencia comprensiva toma también como base una actitud dialógica entre opuestos, rompiendo con el dualismo típico de

un paradigma de ciencia fundado, nuevamente, en las ideas de certeza y de verdad. En los caminos, sin garantías de llegada, de la comprensión como método, del mismo modo como no se cree ser posible jerarquizar los saberes, no se desprecia el hecho de que, en un mundo de complejidades, opuestos pueden comportarse como complementares. Sobre aquello, en dirección opuesta de un pretendido principio ontológico de la identidad, la complementariedad de los opuestos se revela más capaz de describir y de interpretar el mundo y la vida que esa otra idea, hoy aceptada como falsa, de los opuestos necesariamente contradictorios.

El principio físico y espiritual de la complementariedad de los opuestos ofrece un tributo a un filósofo pre-socrático, Heráclito, que ya en su tiempo proclamaba, en uno de sus aforismos más conocidos, que del conflicto o de la guerra entre opuestos puede brotar la armonía. “A los ojos de Dios, todo es bueno, normal y justo”, declara Heráclito, “pero los hombres consideran algunas cosas ciertas y otras equivocadas”. Aún más: “Los diferentes son reunidos, y de las diferencias nace la más bella armonía, y todas las cosas se manifiestan por la oposición” (apud Campbell, 2007, p. 48).

Escapar al pensamiento dualista –que entiende las cuestiones del mundo como ciertas o equivocadas, buenas o malas, útiles o inútiles, o, o, o...– representa, luego, uno de los caminos necesarios para encontrar la armonía (siempre conflictiva), aún de acuerdo con Heráclito, quien manifestaba una “vehemente opción por el principio epistémico de la *coincidentia oppositorum* (complementariedad de los opuestos), tan valiosa a una epistemología comprensiva, abrazadora de sentidos” (Künsch; Menezes; Passos, 2017, p. 6).

En el siglo XX, la complementariedad de los opuestos aparece con fuerza en la figura del físico dinamarqués Niels Bohr, quien hizo de ella, en 1928, un principio físico, al lado del principio de la incertidumbre. Después que la física moderna asume la incertidumbre y la probabilidad como uno de sus pilares, ella se depara con los opuestos complementares. En la física newtoniana era impensable que la materia pudiese aparecer de dos formas diferentes onda-partícula como complementar, como afirma Marcelo Gleiser (2006). La manera como el electrón se manifiesta en un determinado experimento depende, en el fondo, de la mirada del observador.

Los dos principios, el de la incertidumbre y el de la complementariedad de los opuestos, que tan bien dialogan con la propuesta de un pensamiento comprensivo, fertilizan también la idea de un periodismo como campo específico del conocimiento, tema con el que nos ocuparemos de aquí en adelante. La comprensión como método puede, por fin, volver concreto aquello que Maffesoli denomina “ciencia alegre” (2008, p. 46) y que en Trinca (2014) aparece como una producción de conocimiento pautada por la apertura a la experiencia y por la actitud investigativa libre de dogmas y paradigmas cerrados en sí mismos.

Periodismo y conocimiento

El trayecto teórico hasta aquí bosquejado integra un conjunto de nociones, actitudes cognitivas y principios epistemológicos capaces de situarnos con algún confort en el territorio del Periodismo, como una forma de conocimiento entre otras, con sus particularidades, como propone Eduardo Meditsch en *O conhecimento do jornalismo* (1992), siguiendo un camino trazado por Adelmo Genro Filho, en *O segredo da pirâmide* (1987).

El periodismo, en su forma más dura, como es en general practicado por los grandes y tradicionales medios de comunicación, tiene por costumbre obedecer a una lógica positivista, determinista y no comprensiva (Medina, 2008) cuando exhibe el hecho noticioso de manera dual, con juicios de valor, como cierto *o* equivocado, bueno *o* malo, presentando sus personajes como héroes *o* bandidos, *o* imaginando de forma reduccionista lo que llama de “los dos lados de la historia”. En el momento, no obstante, en que se aproxima a la realidad con una mirada compleja (Morin, 2015), apto a pensar la inter-causalidad, los sujetos inter-condicionantes, el pluralismo, la *pluralogía* más que la dialéctica, y a generar más preguntas que argumentos concluyentes (Medina, 2017), el periodista pasa con eso a preferir el signo complejo de la comprensión al signo vacío de la explicación.

Retomando el pensamiento de Meditsch a partir de una conferencia ofrecida por él en septiembre de 1997, Renata Carraro (2015, p. 6) observa que el “peso de la herencia positivista”, si por un lado aviva el deseo ilusorio del periodismo en querer verse como ciencia, contribuye, por otro, para cultivar el prejuicio de que ese mismo periodismo ocupa una posición inferior “en el movimiento de producción del saber” (p. 7).

Meditsch indica tres posibilidades de pensar el conocimiento y apunta cómo el periodismo podría ser visto en cada una de ellas. La primera, el abordaje positivista, reduce el conocimiento a la aplicación del método científico. En ese abordaje, el periodismo es visto como un tipo de “ciencia malhecha, cuando no como una actividad perversa y degradante” (apud Carraro, 2015, p. 8).

La segunda posibilidad sitúa al periodismo como una ciencia inútil, pero como una forma jerárquicamente inferior a los otros modos de producción del conocimiento. Meditsch observa que esa diferenciación es admitida por los propios periodistas, cuando estos comparan lo que hacen con el grado de profundidad con el que una ciencia como la Historia, por ejemplo, narra sus fenómenos.

El tercer abordaje, por su parte, que en nuestra visión de una epistemología comprensiva tanto transforma en posible como legítima, asume que el periodismo, comparado a la ciencia, “no revela mal ni revela menos sobre la realidad: revela diferente (apud CARRARO, 2015, p. 9). Uno de los papeles fundamentales del

periodismo, dentro de esa visión por nosotros llamada de comprensiva, es hacer del caos de sentidos de lo cotidiano un universo que se va organizando por medio de materias producidas, de la noticia y de la narración de los hechos. Como escriben Cilene Victor y Dimas Künsch (2015, p. 18):

Auxiliar a las personas en la difícil tarea de orientarse en medio a los variados hechos del presente, con sus distintos significados, ángulos posibles de observación y entendimiento, múltiples personajes involucrados, fuentes de información también diversas etc.: ahí está una de las tareas primordiales del actuar periodístico, la función social que el periodista ejerce, una de las más importantes.

Künsch y Victor (2015) deducen que el conocimiento que el periodismo proporciona no es científico y ni aspira a serlo, pero responde a una necesidad vital del ser humano: la narrativa. Según esos autores, la narrativa debe ser entendida como una manera propia de conocimiento, en su desafío y en su arte de organizar sentidos, proporcionar una representación, presentar y, aún más, instituir el mundo como significado.

Según Carraro (2015), más que en el acto infructífero de intentar aproximar periodismo y ciencia, es en el ejercicio del periodismo como narrativa que podemos entender el papel social de la actividad periodística en la contemporaneidad. Para la autora, el periodismo tendrá cada vez más, en el futuro, la misión de narrar, de diversas maneras, con calidad y afecto, el tiempo presente. Lo que el periodismo no puede, como advierte Medina (2003, p. 40), es entregarse a la burocracia, aferrarse a lenguajes cerrados, valorar la técnica en desmedro de la “comunicación humana”.

Un periodismo interpretativo

La necesidad de un periodismo capaz de narrar el movimiento del presente, del aquí y ahora, de forma más profunda que la simple noticia, nace en los Estados Unidos, más o menos cien años atrás, cerca de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Lo paradójico de la época posee algo en común con la paradoja del periodismo en la actualidad: era tanta información disponible en la llamada “patria del periodismo de noticia”, que los lectores se sentían algo desinformados y desorientados. Cuando explotó la guerra, “era como si el mundo tuviese enloquecido y las personas no supiesen por qué” (Victor; Künsch, 2015, p. 22).

Como cuenta Edvaldo Pereira Lima (2009), a quien Victor y Künsch citan, fue por esa época que el reportaje nació y se consolidó, vinculado a la *Time*, revista semanal de informaciones estadounidense, y a una nueva manera de relatar lo cotidiano: el periodismo interpretativo. “Ya no bastaba la noticia, con su gramática, establecida en el siglo XIX, del *lead* y de la pirámide invertida”, comentan Victor y Künsch (2015, p. 23). La rapidez y la superficialidad con que la noticia administraba los sentidos de los hechos venía siendo criticada por los lectores de los diarios.

Para Cremilda Medina y Paulo Roberto Leandro, en *A arte de tecer o presente* (1973), el periodismo brasileño, en el tiempo en que el libro de los dos autores fue publicado, dialogaba cada vez más con el reportaje, base del periodismo interpretativo que, para los autores, debiera “mostrar la trastienda de las acciones, relatar las noticias dentro del molde de la vida y de las experiencias del lector, apuntar el sentido de los hechos y las perspectivas de las noticias diarias, el significado de lo ocurrido, la relevancia de las corrientes de los acontecimientos” (Medina; Leandro, 1973, p. 13).

En el esfuerzo investigativo de comprensión de lo que puede ser entendido por interpretación periodística, Medina y Leandro visitan a Freud, Nietzsche y Marx para concluir que hacer periodismo interpretativo es “no contentarse con un relato más o menos perceptivo de lo que está sucediendo, sino buscar profundidad” (Medina; Leandro, 1973, p. 15). Los autores hacen una clara distinción entre periodismo interpretativo y periodismo de opinión, reservando al periodista, en el caso de la interpretación, la tarea de contextualizar el hecho noticioso y de tratarlo de forma polifónica y polisémica, cabiendo al lector el esfuerzo y la capacidad de, con el auxilio de la mediación periodística, interpretar el sentido de los hechos, de entenderse y de orientarse como ciudadano del mundo.

La hipótesis con la cual Victor y Künsch trabajan en el artículo “La palabra que cura, narrativa y el periodismo interpretativo” (2015), es que pasados cien años y en un tiempo como el nuestro, de tanta información circulando, pero no necesariamente de entendimiento de lo que está sucediendo, el periodismo interpretativo vuelve a asumir un lugar de destaque. La hipertrofia de la información provoca la atrofia del entendimiento de lo que pasa. En este contexto, no es tanto la narración del hecho en sí lo que interesa, un hecho que, en la sociedad de redes, de una forma u otra, cierta o equivocada, ya alcanzó de diversas maneras al ciudadano. ¿Cuáles son los nexos de sentidos que conforman ese hecho, las “redes de fuerzas” (Nietzsche), sus contextos, sus protagonistas, y cuáles son los diagnósticos y pronósticos posibles?

Vale un comentario sobre aquello que los autores entienden por crisis, como la que atraviesa hoy el periodismo: son períodos de tomadas de decisiones, de buscar nuevos caminos, separar lo que es positivo de lo que no es y evaluar lo que servía en el pasado y ya no sirve para el presente (Victor; Künsch, 2015). Los períodos de cambio no son fáciles y pueden causar sufrimiento, defienden ellos. Pero no se puede dejar de ver en un momento de crisis una oportunidad de dar un salto al frente en la comprensión del mundo y de cómo actuar en él.

Consideraciones finales

Más que lo que aquello que comúnmente recibe en la academia el nombre de “diálogo de ideas”, y que no usualmente se transforma en una pelea de posiciones,

la *pluralología* –cuyos sentidos posibles en este texto se persigue–, vista su fuerza conformadora de un verdadero *Zeitgeist* que rompe con los límites estrechos y pobres de una visión cientificista del mundo, convoca varias y diversas maneras de significar el mundo para una especie de rueda de diálogo, en la sala iluminada, y ni por eso menos incierta, de la comprensión como método. La actitud comprensiva crea espacio para que el universo se manifieste de forma más compleja y afectuosa, por medio de mitos, de la propia ciencia, de la filosofía, del arte y de otras maneras de aprehender la realidad que nos cerca– por medio del periodismo, incluso.

Así, en el ámbito que se pretende inclusivo, de la comprensión como método, el periodismo aparece como una forma de conocer el mundo, vinculada al presente inmediato, urgente y necesaria. La actividad periodística no está vinculada apenas a la producción y propagación de información: ella también “decodifica” los lenguajes técnicos de la física, la filosofía y del derecho, solo para dar algunos ejemplos, además de tener la función de orientación del individuo en la sociedad, cuando ayuda a organizar un cosmos posible de sentidos –al “ensayarse **comprensiones** abiertas y, de certeza y acertadas opiniones, indagar humildes **interrogantes**” (Medina, 2016, p. 14. Ennegrecido por la autora)– frente al caos de los sentidos y, hoy, de hipertrofia de la información, de lo multifacético y complejo cotidiano.

En tiempos como el nuestro, de tanta información disputando tiempo y espacio, y de creciente dificultad de que entendamos los nexos entre los acontecimientos del presente, la crisis atravesada por el periodismo de tipo noticioso parece apuntar, positivamente, para dos caminos de elevada importancia: el primero inspira al periodismo a hacer de la información pura una información periodística, en el territorio, que jamás puede olvidarse, de la comunicación. No menos periodismo y, sí, más periodismo.

El segundo, más osado y promisorio, abraza inspiraciones del pasado para repensar la práctica periodística como narrativa que sitúa, contextualiza, profundiza y amplía los sentidos de los acontecimientos, comprensivamente, polifónica y polisémicamente. Además, se refuerza con eso una práctica que jamás envejeció, y que, desde siempre, por medio del reportaje, reportaje extenso o libro-reportaje, así como de documentales y géneros afines, produjo los mejores frutos en el campo del *Arte de tejer el presente*.

En ese contexto, pensamos que la producción de conocimiento, en general, y el periodismo como campo específico de conocimiento, en particular, poseen un punto fundamental en común: es mirando para el corazón de la sociedad, y dejándose afectar por los misterios del mundo, inciertos, opuestos y al mismo tiempo complementares, que se hace una ciencia y un periodismo capaces de comprender la realidad de manera afectuosa y compleja.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alves, Rubem. (1999). *Entre a ciência e a sapiência: o dilema da educação*. 2. ed. São Paulo: Loyola.
- Arendt, Hannah. (2008). *Compreender: formação, exílio e totalitarismos*. São Paulo: Cia. das Letras / Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Armstrong, Karen. (2005). *Breve história do mito*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Augé, Marc. (1994). *Não lugares: introdução a uma antropologia da super-modernidade*. Campinas, SP: Papirus.
- Buber, Martin. *Eu e tu*. São Paulo: Centauro, 2012.
- Campbell, Joseph. (2007). *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento.
- Capra, Fritjof. (2013). *O tao da física: uma análise dos paralelos entre a física moderna e o misticismo oriental*. 2. ed. São Paulo: Cultrix.
- Carraro, Renata. (2015). De Otto Groth ao jornalismo da era digital: a narrativa do presente como forma de conhecimento. *Anais do 38º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom 2015, p. 1-15.
- Goswami, Amit. (2008). *O universo autoconsciente: como a consciência cria o mundo material*. 2. ed. São Paulo: Aleph.
- Künsch, Dimas A. (2009). Mais interrogações e vírgulas, menos pontos finais: pensamento compreensivo e comunicação. *Líbero*, 12, nº 24, dez 2009, p. 41-50.
- Künsch, Dimas; Menezes, José Eugênio; Passos, Mateus Yuri. (2017). Conhecimento, compreensão e cultura: aspectos intersubjetivos e epistemológicos da compreensão como método. *Anais do 26º Encontro Anual da Compós*. São Paulo: Compós 2017, p.1-23.
- Maffesoli, Michel. (2007). *O conhecimento comum: introdução a uma sociologia compreensiva*. Porto Alegre: Sulina.
- Lima, Edvaldo Pereira. (2009). *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. 4. edição. Barueri, SP: Manole.
- Medina, Cremilda. (2008). *Ciência e jornalismo: da herança positivista ao diálogo dos afetos*. São Paulo: Summus.
- Medina, Cremilda. (2003). *A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano*. São Paulo: Summus.

- Medina, Cremilda; Leandro, Paulo Roberto. (1973). *A arte de tecer o presente: jornalismo interpretativo*. São Paulo: Edição dos Autores.
- Medina, Cremilda. O invisível à luz da experiência e da compreensão. In: Künsch, Dimas A.; Passos, Mateus Yuri; Brito, Pedro Debs; Mansi, Viviane Regina (Orgs.). (2016). *Comunicação e estudo e práticas de compreensão*. São Paulo: Editora UNI, p. 11-28.
- Meditsch, E. (1992). *O conhecimento do jornalismo*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1992.
- Meditsch, Eduardo. (Online). O jornalismo é uma forma de conhecimento? Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/meditsch-eduardo-jornalismo-conhecimento.html>>. Acesso em: 22 dez. 2019.
- Morin, Edgar. (2015). *Introdução ao pensamento complexo*. 5. ed. Porto Alegre, Sulina.
- Morin, Edgar. (2001). *Os sete saberes necessários à educação no futuro*. 2. ed., São Paulo: Cortez.
- Santos, Boaventura de Sousa. (1989). *Introdução a uma ciência pós-moderna*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal.
- Santos, Boaventura de Sousa. (2008). A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, março 2008, p. 11-43.
- Sheldrake, Rupert. (2013). Por uma ciência livre de dogmas: depoimento. *Tríade*, Sorocaba, SP, v.1, n.2, p.427-458, dez. 2013. Entrevista concedida a Mônica Martinez.
- Sodré, Muniz. (2006). *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes.
- Trinca, Walter. (2014). *Viagem ao coração do mundo: a apreensão da imaterialidade*. São Paulo: Vetor.
- Victor, Cilene; Künsch, Dimas. (2015). A palavra que cura, a narrativa e o jornalismo interpretativo. *Libero*, v. 18, dez. 2015, p. 15-26.

NARRATIVAS DEL MAL EN COLOMBIA UNA MIRADA AL REPORTAJE PERIODÍSTICO

Juan Camilo Arboleda Alzate¹

RESUMEN

El periodismo en Colombia ha desarrollado una pretensión narrativa que deriva en configuraciones semánticas, narrativas, retóricas y simbólicas que dificultan una aproximación a la *realidad* de los actos malignos relacionados con la violencia en el país al dar prelación a la vida de los sentidos. Pese a la reiterativa presencia del tema en medios de comunicación y publicaciones impresas como libros, el mal se ubica en un desarrollo fragmentado, anecdótico y polarizado en el que el espectáculo y la simulación dejan de lado los elementos reflexivos que hacen posible comprender la violencia desde su condición persistente (histórica) y propia de la libertad humana. Este ensayo tiene como eje articulador el análisis de producciones de los periodistas Juan José Hoyos y Germán Castro Caycedo en cuanto visibilizan acciones crueles.

Palabras clave: Comprensión como método, periodismo, mal, violencia, otredad, Colombia.

¹ Profesor ocasional de la Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). Magíster en Estudios Humanísticos de la Universidad EAFIT y candidato a doctor en Humanidades de la misma universidad. Integrante del grupo de investigación: Comunicación, Periodismo y Sociedad. Correo electrónico: camilo.arboleda@gmail.com. Este trabajo ha sido desarrollado en el ámbito del proyecto “Fundamentos teóricos y epistemológicos de la comprensión como método”, Acta 2018-23528.

NARRATIVAS DEL MAL EN COLOMBIA UNA MIRADA AL REPORTAJE PERIODÍSTICO

El papel de la narración

“La realidad es frágil enemigo para el poder de la pluma [...] cualquiera puede fundar una utopía con sólo armarse de uena retórica”

Juan Gabriel Vásquez.
Los informantes.

Cuando Juan José Hoyos² narra en su artículo periodístico ‘Los muertos fuimos cinco’ la experiencia del sobreviviente de una masacre en el municipio de Remedios (Antioquia), nos ubica ante una manifestación violenta a mano de unos actores que apenas logramos identificar. Son “otros”, “ellos”, unos “tipos que nadie conocía”, hombres que iban vestidos con ponchos y sombreros blancos, excepto uno que vestía de azul y que era de rasgos indios y llevaba bozo; en principio eran 10 sujetos, según el relato, pero luego aparecen unas huellas que indican la posibilidad de que sean “por lo menos veinte hombres”, pues tienen la misma marca de botas de los primeros: “La Macha”. El periodista, de acuerdo con la estructura de su producción publicada en el diario *El Tiempo* el 12 de agosto de 1983,³ no estuvo en el lugar de los hechos durante ni después de los mismos (por lo menos hasta el momento en que la historia se imprime en la tinta del periódico); la historia es conocida mediante un tercero que sí estuvo presente y vivió la experiencia, por el testimonio de Esmar Agudelo, el que Hoyos nombra metafóricamente como el “quinto muerto”, desde Medellín “tirado en una cama”. Un hombre, como se entrevé, que aún vivía el trauma⁴ del ataque.

Se trata de una historia real. Se trata, recalquemos, de una situación vivida, de una

² Periodista nacido en la ciudad de Medellín (Colombia) en 1953. Se desempeñó como corresponsal del diario *El Tiempo* y ha sido columnista de *El Colombiano*. Fue también profesor de periodismo de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia y ha publicado novelas (*Tuyo es mi corazón*, 1984 y *El cielo que perdimos*, 1990), libros de reportajes (*Sentir que es un soplo la vida*, 1994; *El oro y la sangre*, 1994), antologías sobre el periodismo colombiano (*La pasión de contar. El periodismo narrativo en Colombia 1638-2000*, 2010) y de reflexión académica (*Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*, 2003). Ha sido galardonado con el Premio Nacional de Periodismo Germán Arciniegas (1995) y el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar a su vida y obra (2017).

³ El texto en cuestión se toma del libro *Sentir que es un soplo la vida* (1994).

⁴ Para conocer más sobre los efectos del trauma ante la exposición directa a la violencia o a través de los medios de comunicación, ver Fassin, D. y Rechtman, R. (2009). *The Empire of Trauma* y Fassin, D. (2016). *La razón humanitaria*.

realidad factual. No es una historia ficticia, un relato cruel que se adelanta por una acción violenta que se inventa. Es, sí, una narración que nos aproxima de manera subjetiva y vivencial a un acontecimiento que tuvo lugar y que puso en crisis la condición humana. ¿Cómo lo sabemos? ¿Qué elementos tenemos para considerar que el periodista, el medio de comunicación y el testigo no acuden a la invención y que aquello que aparece impreso en papel periódico es una realidad de hecho desde todos los elementos que componen el relato? Ya lo expresaba Friedrich Nietzsche: comunicarse es “extender el propio poder sobre otros” (1993, p. 211). En la historia de Hoyos habla el testigo, pero de ello deja constancia un periodista, quien acude a unas estrategias discursivas que se plasman en un texto con unas características estilísticas que lo definen y que se hacen comunicación gracias al medio masivo o a una publicación impresa independiente (libro) para llegar a nosotros, los lectores. Dicha comunicación, se espera, no busca herir al lector mediante ese poder, sino acercarlo a una información que goza de veracidad y objetividad con la realidad social, unas acciones humanas que se desarrollan en un contexto específico con una finalidad que el periodista nos ayuda a conocer, de allí que la ética sea uno de los bastiones del periodismo. Para Juan José Hoyos “La ética de la información”, y por ende del productor (periodista) y el emisor (medio) de la misma, “se relaciona con la veracidad y la objetividad: si los hechos de que trata son falseados, la información no se transforma en literatura sino en falsa información o en desinformación” (2003, p. 76). Esta se convierte, así, en el presupuesto para que los lectores relacionemos lo narrado con la realidad factual, en que existe una relación directa (sin distorsión, sin ficción) entre lo dicho y lo sucedido. Cabe preguntarnos acá: ¿se trata exclusivamente de un problema ético? El periodismo, en cuanto disciplina, tiene en el *saber hacer* el sustento que le define epistemológicamente. Para Hoyos, el reportero es testigo de los hechos que luego convierte en relatos mediante estilos que, siguiendo una propuesta que acá se abordará de manera crítica, acuden a una popular hibridación con la literatura: *periodismo literario*, *periodismo narrativo* o *periodismo de no ficción*,⁵ categorías que son usadas como sinónimos y donde destacaremos por ahora el reportaje y la crónica en cuanto narraciones en las que los periodistas “procuran atrapar, a través de escenas, la esencia de los sucesos y personajes sobre los cuales escriben” (Caballero, et. al, 2006, p. 141), prosa que “humaniza la noticia, le da un rostro a las historias” (Correa, 2016, p. 109). El periodismo acude entonces a la investigación o reportería como método de trabajo, donde aparece la consulta documental, la realización de entrevistas, la observación simple o participante (propios del método etnográfico), así como la contrastación, la verificación y el análisis de la información (Kovach y Rosenstiel, 2004; Pena, 2006), un proceso que busca desconfiar de los elementos que permiten aproximarse a los hechos

⁵ Acorde con su desarrollo, alrededor suyo aparecen también: *nuevo periodismo* (Wolfe, 1973), *relato corto de no ficción* (Franklin, 1986), *periodismo literario narrativo* (Hartsock, 2000), *nuevo periodismo* (Boynton, 2005), entre otros. Al respecto vale la pena revisar el trabajo de Charles Marsh: “Deeper than the fictional model” (2010).

mismos para asegurar algún rigor científico sobre lo que se informa, mostrando así una suerte de imbricación o de límites difusos del ejercicio periodístico con la literatura y la historia. Esto nos enfrenta con dos puntos que acá consideramos centrales y desde los cuales nos guiaremos en adelante:

1. Siguiendo a Primo Levi (2011) y su comprensión alrededor del Holocausto,⁶ nos enfrentamos a una paradoja: por mucho que se recuerde y escriba al respecto, lo que ocurrió de verdad allí no podrá saberse. La razón: testimoniar consiste en dar cuenta del sujeto que ya no está y en suspender el *yo*. Es decir, el “testigo que da cuenta de sí mismo y no de la ausencia del otro es –literalmente– un *sinvergüenza*” (Mèlich, 2010, p. 294).

2. El ejercicio realizado por el periodismo consiste en brindar una *realidad* que es *representada*. Mediante los procedimientos investigativos y los recursos narrativos, que dialogan con la literatura, el periodismo une estilo y contenido para acercarnos a “la realidad”, configurando así una forma de ver la cosas y el cómo las comprendemos (Chillón, 1999).

Las formas (de ver) el mal

“El culto intelectual a la violencia se antoja
aún más sórdido que la violencia real en sí”

Terry Eagleton, *Sobre el mal*.

Juan José Hoyos no fue testigo directo de la masacre que relata en “Los muertos fuimos cinco”, pero sí realiza una entrevista a quien se convierte en el personaje principal de la historia y quien determina el punto de vista de la trama. Es decir, Hoyos posee un testimonio pero no cuenta con más pruebas (testimoniales o documentales) que permitan contrastar o darle un sentido polifónico a lo sucedido mediante la presencia de otros. Entre la voz de ese sobreviviente y la narrativa propuesta por el periodista narrador se construye la historia que nos es comunicada como real, una acción cruenta en la que unos habitantes de la zona son amarrados, mutilados y asesinados incluso de manera maliciosa: “(...) Después, yo oí que ellos se rieron cuando él dijo: voy a dañarle la jeta a este hijueputa. Sentí el peinillazo en la boca y me desmayé” (Hoyos, 1994, p. 148). Los perpetradores son hombres que actuaron con libertad, que adoptaron conscientemente el mal, que suprimieron toda compasión ante el sufrimiento del otro, ese hombre que hace las veces de testigo y cuenta una experiencia trágica: la suya. Aparece de esa forma la paradoja del *yo* (Levi), el testigo que da cuenta de sí mismo y no de la ausencia del otro (Mèlich).

⁶ Acudimos al término en cuanto referencia histórica, aunque el mismo Levi discutió la instauración de este porque persiste desde allí un error filológico (Agamben, 2009) que impide aproximarnos a lo vivido en los campos de concentración de la Alemania nazi.

A partir de la construcción de la historia, Hoyos nos pone de presente lo siguiente: las palabras y los textos, como nos recuerda María Teresa Uribe (2004), actúan como mediadores entre los acontecimientos y el lector, y con ello la generación de sentido: “Las palabras forman parte de la realidad, no están por fuera de ella y contribuyen a representarla, imaginarla, a transformarla, y como diría Mark Johnson, las palabras también tienen el poder de matar” (p. 15-16). Esa condición polémica también es abordada por Byung-Chul Han (2016), quien recalca que el lenguaje, “como cualquier medio, se expresa tanto de un modo simbólico como diabólico” (p. 159). Nos encontramos así ante una doble función del lenguaje: lo simbólico (Arendt, 1993) en cuanto posibilidad de acuerdo o acto que origina comunidad, mientras que lo diabólico habla de rasgos que derivan en lo opuesto: “*Diaballein* significa «separar y enemistar»; el lenguaje no solo es relacional, sino también diabólico, lo que genera enemistad y ofensa” (Han, 2016, p. 160). Es precisamente el lenguaje y su capacidad sintetizadora para articular sensibilidad y raciocinio, emoción y conocimiento, *mythos* y *logos*, el que nos ubica ante nuestro tema: el ejercicio periodístico como mediador al narrar los hechos de manera veraz, mediación que interviene en los modos como es comprendida la sociedad, de allí que sea necesario tener presentes sus efectos sociales (Bourdieu, 1997). Efectos que, como nos invita a considerar Lilie Chouliaraki, en este caso responden al espectáculo del sufrimiento en los medios de comunicación, ante el cual lectores o espectadores se convierten (nos convertimos) al tiempo en testigos del dolor humano sin posibilidad de actuar, pero no por esto deja de existir un sentido de cuidado y responsabilidad para con ellos, una demanda moral inaplazable (2006, p. 5-7).

De acuerdo con esta perspectiva, resulta oportuno que examinemos lo siguiente: para el periodista Antonio Caballero, Colombia es un país que se destaca por la producción de contenidos cuya temática central es el *mal* por una condición simple:

Justamente en este país tan violento en el que estamos viviendo desde hace tantos años, las mejores crónicas, las literariamente de mayor valor que yo he leído han sido crónicas de sangre, crónicas de matanzas, crónicas sobre asesinatos individuales, crónicas sobre desarraigos y desplazamientos. (2006, p. 29)

Siguiendo a Caballero, se trata de una condición humana crónica que se expresa en producciones periodísticas cercanas al ejercicio literario, escenario en el que la crónica periodística aparece como el género articulador o posibilitador (aunque para Juan José Hoyos, Germán Castro Caycedo,⁷ *et al.*, es necesario incluir allí

⁷ Periodista nacido en Zipaquirá (Cundinamarca) en 1940. Es conocido por su trabajo como reportero en el diario *El Tiempo* y el programa audiovisual de reportajes *Enviado Especial*. Cuenta con una amplia producción escrita que se identifica como parte de la crónica y el reportaje: *Colombia amarga* (1976), *Mi alma se la dejo al diablo* (1982), *El alcaraván* (1996), *Con las manos en alto* (2001), *Objetivo 4* (2010), entre otras. Se le han otorgado los premios América Latina SIP Mergenthaler (1974), Rodolfo Walsh (1999), Simón Bolívar (1976 y 2015, cuando se le reconoció en la categoría vida y obra) y otros.

el reportaje y su capacidad de reunir géneros como el perfil, la entrevista, entre otros). Si bien Caballero resulta generalista y hasta expresa una lógica de crueldad en lo que podríamos denominar su placer obsceno ante la desactivación de la compasión (Mèlich, 2014), nos permite observar lo siguiente: el *mal* se presenta mediante un acto en el que un tercero sufre un daño a manos de otro ser humano: derramamiento de sangre, salida inminente de un lugar a otro para preservar la vida, eliminación de la libertad de elegir, pérdida de la vida, supresión de la condición humana. En ese orden de ideas, Caballero deja ver cierta consonancia con Hannah Arendt desde su postura, aunque al mismo tiempo está ignorando u olvidando algo: por un lado, Arendt (2017) expresa que entre los modos de expresar veracidad están el aislamiento del filósofo y el científico, la imparcialidad del historiador y la independencia del periodista, en la medida que este último se ha acercado a los hechos o a los testigos de los mismos sin inscribirse en un marco político; es decir, el periodista es un intermediario fidedigno frente a lo real. Y de otro lado, escenario que no tiene en cuenta Caballero, para Arendt el mal surge tanto del crimen o el delito como del dejar hacer, al no actuar en contra de. Así pues, el mal aparece como una amenaza al bienestar del ser humano en cuanto acción deliberada que proviene del propio ser humano que maltrata, humilla y destruye la dignidad de otro (Zimbardo, 2008; Lara, 2009); es, en términos más amplios, la acción que transforma a los hombres en seres superfluos, cuando los límites de lo humano se superan para lograr una dominación, cuando acudiendo de manera sistemática y fría a acciones crueles, los cuerpos de hombres y mujeres pierden su condición humana y se derriban los parámetros de comprensión conocidos (Arendt, 1993 y 2002). Del mismo modo, y acá es donde se articulan los dos puntos enunciados arriba, el mal puede ser expuesto desde un escenario en el que el estilo periodístico puede inscribirse al configurar la forma de ver las cosas, al *representar una realidad* que no tendremos posibilidad de conocer más allá de una serie de huellas: por mucho que se recuerde y escriba al respecto. Ese es precisamente el centro del gusto de una parte del periodismo, el de la *tinta roja* que deriva también, cómo no, en la construcción de un tipo de memoria colectiva. De acuerdo con Jorge Bonilla y Camilo Tamayo (2007), se encuentra que:

Las narrativas “rojas” Arriaga (2002) Lara (2004) o “amarillas” Macassi (2002) son igualmente manifestaciones mediáticas de las transformaciones contemporáneas de la violencia, que afectan las lógicas periodísticas y develan la relación concomitante entre hechos sociales y hechos comunicativos. Los valores noticiosos y los códigos narrativos se reconfiguran, para dar paso a procesos dinámicos en los que la oferta de prensa es definitiva en la creación de mentalidades e imaginarios que sobre la violencia establece la sociedad día a día e igualmente amplía la oferta comunicativa en las esferas públicas (p. 45).

Lo anterior nos dice que el periodismo, como mediador, acude a modos de narrar y a un desarrollo temático que inciden directamente en lo que se comprenderá como realidad, pero al mismo tiempo puede configurar imaginarios sobre los sucesos y actores que comunica en cuanto acude al empalabramiento. Siguiendo a María Pía Lara, “a través de ellas [las historias] tematizamos las formas en que nuestras

representaciones acomodan los datos y la manera en que el cotejo con otras permiten iluminar hechos determinados gracias al contraste con otros ángulos de la historia” (2009, p. 18). Lara pone de presente un componente que no por claro resulta obvio: que el lenguaje hace las veces de bisagra entre el pensamiento y la realidad. Continúa la autora mexicana: “las historias que poseen un determinado tipo de descripción nos aportan poderosas imágenes, metáforas y tropos que nos permiten llenar el vacío generado por nuestro desconcierto” (Ibid., p. 38). Conviene prestar atención al matiz “determinado tipo de descripción”, pues con ello se destacan dos aspectos: primero, que el periodismo, en cuanto posibilidad humana de nombrar, es un discurso; segundo, que esa construcción discursiva desde la cual se pueden abordar las diversas manifestaciones del mal puede generar representaciones polémicas que, en lugar de visibilizar y ayudar a comprender una realidad, en este caso relacionada con el mal desde su condición humana, redunden en construcciones ambiguas y discontinuas que eclipsen aún más (Gallie, 1998).

Pese a la presencia reiterativa del tema en Colombia mediante múltiples producciones culturales (Molloy, 2005; Caballero, 2006; Bonilla y Tamayo, 2007 y 2014; Suárez, 2010; Pécaut, 2013; López de la Roche, 2014), para un medio como la revista *Semana* “el salvajismo que acompañó la expansión de los paramilitares no ha podido ser completamente conocido ni explicado” (2007).⁸ Una de las razones es que esa violencia está atravesada por un proceso de rutinización (GMH, 2013; Pécaut, 2013), lo que ha derivado en una ausencia de agencia crítica desde la producción que hace posible dicha representación. “Cada uno deja sólo una huella, algo así como la cola de un cometa”, nos dice Daniel Pécaut sobre los periódicos, “pero una huella que no se inserta en una historia enunciable: banalidad y excepcionalidad de la violencia se mezclan rápidamente en una trama imprecisa” (2013, p. 130). Llama la atención que la violencia en Colombia sea una temática ampliamente narrada y, contrario a lo que podría esperarse, poco analizada, de allí que sea pertinente destacar el escaso material de textos que siguen un orden, como el de *La Violencia en Colombia* (Guzmán, Fals Borda y Umaña, 1962 y [1962] 1977) e informes como el del Centro Nacional de Memoria Histórica, para brindar un contexto general que nos permite llegar a conocer “que las muertes y las víctimas de nuestra barbarie son tan emblemáticas como los miles de muertos en Auschwitz, en Rusia, en África” (Espinosa, 2015, p. 84), toda vez que hacen posible reconocer la historia de la violencia en Colombia a partir de los antagonismos, especialmente políticos.

El valor que puede brindar la narración, especialmente a partir del testimonio de la víctima, para configurar y orientar la memoria del pasado, presente y futuro de Colombia es innegable: “Sin narración no hay verdad y sin verdad no hay justicia” (Franco, Nieto y Rincón, 2010, p. 7). Sin embargo, es oportuno preguntarnos:

⁸ Cfr. *Semana*, 2007. Consultado en: <http://www.semana.com/especiales/articulo/la-barbarie-no-vimos/89943-3>

¿hasta dónde es suficiente el testimonio, en especial si este se concentra en sí mismo? Además, ¿todo empeño narrativo resulta suficiente para conocer y comprender qué, cómo y por qué sucedió? ¿No es precisamente la narración y su clara admisión experiencial y subjetiva un “arte de construir versiones de los sucesos del mundo exterior” (Nieto en Hoyos, 2003, p. xvi), una reconstrucción de un instante (Correa, 2017, p. 59)? De acuerdo con Jorge Bonilla y Camilo Tamayo (2007), acudiendo a una revisión y análisis crítico de estudios sobre medios de comunicación y violencia en América Latina entre 1998 y 2005, las narrativas o relatos de caso tienen incidencia en la forma como comprendemos una temática como la violencia, donde aparecen historias de crimen y castigo, las denominadas notas rojas.⁹

Según Ford, este protagonismo está asociado a un creciente proceso de narrativización de la información de interés público, orientada más a alimentar el imaginario social que a fomentar el uso público de la razón (p. 44).

El reportaje de Hoyos no nos dice de manera concreta dónde sucedieron los hechos; hay referencias al municipio de Segovia (Antioquia), pero no se precisa. Es solo hasta una publicación posterior titulada ‘Un largo viaje hacia la muerte’ donde gracias a la nota del editor se nos esclarecen varias cosas, entre ellas: que la masacre se realizó en Remedios (Antioquia) y que en total fueron 22 las personas asesinadas. Y los testimonios van creciendo y a su vez van sembrando dudas por ese juego lírico que se va construyendo. Escribe el periodista narrador Hoyos:

Los asesinos, con las caras pintadas de un color negro brillante, parecían diablos que bailaban en medio de esa orgía de sangre, dijo uno de los muchachos que presencié la matanza escondido detrás de un rastrojo.(...) El muchacho contó uno por uno treinta y dos tipos con las caras pintadas de negro (1994, p. 164).

Aparecen elementos nuevos: la pintura en el rostro de los victimarios y que estos no son ya 10 o 20 sino, posiblemente, 32. Destacar la imprecisión podría considerarse un juicio poco refinado, pero es por lo menos llamativa dentro de la importancia que tienen los sujetos dentro de la reconstrucción veraz de los hechos. Para Jaume Peris (2014), en la narración mediática de los conflictos se presenta la consolidación absoluta de unas formas estandarizadas para representar a los actores. No en vano vemos en el texto de Hoyos que los perpetradores de la violencia no pasan de ser una serie de genéricos difusos: “unos tipos que nadie conocía”, “ellos”, “hombres”, “los desconocidos”; categorías utilitarias similares es posible apreciar en autores como Germán Castro Caycedo cuando en su libro *Operación Pablo Escobar* (2012), mediante el testimonio de su fuente

⁹ Cabe indicar que en las ciencias sociales y humanas la violencia aparece casi como gesto cotidiano, de allí que sea recurrente su abordaje desde diversidad de producciones culturales: televisión (telenovelas, noticieros), artes plásticas, cine, música, prensa impresa, entre otros (Restrepo, 2006; Bonilla y Tamayo, 2007 y 2014; Lara, 2009; Suárez, 2010; Arboleda, 2013; López de la Roche, 2014), narrativas todas que nos ubican ante dimensiones de la crueldad humana que de otra forma no seríamos capaces de observar, o incluso de imaginar.

principal, el expolicía Hugo Aguilar Naranjo, ubica a los generadores de la violencia en Colombia como “narcos”, “sicarios”, “duros”, “bandidos”, “masa de jóvenes delincuentes de alta peligrosidad contaminada”¹⁰ por Pablo Escobar o “criminales” generalmente provenientes de las “comunidades” o como “emigrantes desaharrapados”. Dicha ubicación no solo justifica las acciones crueles sino que configura al mal como algo carente de causa, lo que sería una clara distorsión de la realidad. Como señala Víctor Eligio Espinosa sobre el caso colombiano:

(...) se han conjugado y recreado las formas más diversas y atroces de los repertorios del mal, como masacres, asesinatos selectivos y desapariciones forzadas, abusos sexuales que orquestaron especialmente los paramilitares; por otra parte, la guerrilla, que orienta sus actuaciones al reclutamiento forzado, asesinatos selectivos, atentados terroristas y el ataque a bienes civiles y del Estado y, no lejos de estas prácticas, algunos miembros de la fuerza pública que han incurrido en detenciones arbitrarias, torturas, asesinatos selectivos y desapariciones forzadas (...). La naturalización de los repertorios de violencia hizo parte del paisaje social y cultural en los territorios donde hacían presencia los grupos armados que impusieron, por medio del terror, la regulación de la vida cotidiana, se convirtieron en la única ley para los pobladores, quienes se vieron forzosamente regulados, no solo en lo simbólico sino en el lenguaje, el espacio, la vida social y esencialmente se impuso un orden sobre el cuerpo (2015, p. 80-82).

Siguiendo a Peris es oportuno preguntarnos: ¿hasta qué punto formas como las expuestas podrían estar “[...] transformando nuestra concepción de las relaciones sociales y leyendo bajo un mismo esquema conceptual dinámicas sociales muy diversas y de gran complejidad?” (2014, p. 293). Ese enfoque no está exento de complicaciones: en nuestro caso están operando de manera semejante el discurso de una víctima, Esmar Agudelo, y el de quien actuaba como veedor de la ley, el policía Aguilar. Ambos son testimonios que se rigen por parámetros de narrativa primordialmente emocionales (similares a los usados por la literatura ficcional, donde se identifica un marcado acento del realismo mágico garciamarquiano¹¹), perdiéndose parcialmente la posibilidad de comprender y actuar sobre el mal, llevando a la construcción de arquetipos que excluyen y, de paso, legitiman la destrucción del otro en cuanto adversario, en cuanto vidas que no merecen ser lloradas (Mèlich, 2014; Butler, 2017). Y dejando en el aire un aspecto de vital importancia: ¿quiénes son los responsables del acontecimiento narrado por Hoyos? Si no hay claridad sobre ello, difícilmente se podrá comprender el acontecimiento, no se logrará superar la indiferencia sobre estos hechos atroces.

¹⁰ Ubicación que pone en cuestión la libertad de elección de esas personas para actuar, como si no fueran individuos con complicaciones sociales e internas que merecen atención. Siguiendo a Goldhagen desde el caso alemán: no basta con tratar a las instituciones o a los individuos como “máquinas bien engrasadas a las que el régimen activaba, como si accionara un interruptor, para que cumplieran sus órdenes, sin que importaran cuáles fuesen” (1997, p. 24).

¹¹ Autoras como Sylvia Molloy (2005) y Juana Suárez y (2010) han expresado una posición crítica al respecto porque identifican una suerte de complacencia desde diversas producciones culturales, construcciones propias de América Latina. Según Suárez, preocupa “el aura de determinismo que el realismo mágico establece sobre el carácter cíclico de la violencia” (2010, p. 38).

No en vano María Pía Lara, indistintamente de la ficción o el orden histórico, expresa que “gracias a la forma en que muchas historias sobre el pasado nos han llevado a la reflexión y al diálogo, hoy podemos afirmar que éstas poseen un potencial de revelación (develamiento) acerca de las oscuras dimensiones de la crueldad humana” (2009, p. 16), una lógica que nos pone frente a lo que somos y no queremos admitir (Mèlich, 2014).

El testimonio, de acuerdo con John Durham Peters, “not only turns on the morality of the witness, but the contingencies of the event” (2001, p.715). Lo que Peters plantea es que el testigo es necesario pero insuficiente, no es concluyente. ¿A qué obedece ello? La posibilidad de duda alrededor de los testimonios es legítima, toda vez que el rol del testigo es falible al encontrarse de manera directa ante experiencias que involucran las emociones. Además, el testimonio posee una justificación moral de quien habla. Siguiendo al mismo Peters, ¿qué valor le daríamos al testimonio del Holocausto si quien publica sus memorias es un nazi? Su perspectiva puede ser legítima en cuanto experiencia, pero su testimonio está desprovisto de sentido moral. “To witness means”, y en esto Peters es enfático, “to be on the right side” (p. 714). Los testimonios, y con ello el rol del testigo, no los hace inmunes, por lo que la narración requiere más elementos que la fe y la persuasión de quien habla, ya que la responsabilidad no se delega. Además, “Within every witness, perhaps, stands a martyr, the will to corroborate words with something beyond them, pain and death being the last resort” (p. 713). En ese orden cabe plantearnos el valor moral de Pablo Escobar y de quien estuvo al frente del asesinato del mismo, el hombre que en el libro de Castro anuncia abiertamente su relación con otros narcotraficantes y paramilitares para cumplir su objetivo: “Es que para ganar ventaja y poder diezmar un poco a Escobar teníamos que aliarnos hasta con el diablo, si era necesario... Y ‘Carlos’ [Castaño] era *el diablo*” (Castro, 2012, p. 20); también este hombre y su equipo creó y colocó carros con explosivos en “propiedades de Escobar”, bombas que “fueron elaboradas con su propia dinamita [de Escobar]”, e instaló armamento de mayor calibre junto a los “bandidos” que daban de “baja”: “Entonces, ¿qué hacíamos?”, se pregunta Aguilar para contestarse a continuación: “Al lado de los cadáveres se les ponían sus respectivos fusiles ya disparados” (p. 155).¹² Ya se ve: quien testimonia acá nos aproxima a la proposición radical de Jean Baudrillard: “para el Mal no existe otro tratamiento que el Mal” (1991, p. 95). No importan los excesos, solo los resultados: el mal como justificación legitimada por el paraguas del deber, como ejercicio ordinario y hasta cotidiano. Se instala una especie de medianía que va naturalizando las acciones, similar a la que Hoyos nos relata como un acto de “represalia”. Esos hombres que al principio eran “tipos desconocidos” pasan

¹² Este sería un episodio previo a los denominados “falsos positivos”, tropo que hace referencia a la fabricación de pruebas. El término se hizo popular mediante el asesinato sistemático de civiles que fueron presentados como guerrilleros “dados de baja” por parte del Ejército de Colombia durante la presidencia de Álvaro Uribe Vélez entre los años 2002 y 2010.

a ser asesinados porque se sabe que eran parte de la misma comunidad: “Los criminales son tan conocidos, que mucha gente lleva sus nombres apuntados en papeles” (1994, p. 174); no eran diablos o seres sin rostro, son seres humanos que están cerca: “Nadie dice los nombres de ellos. Pero muchos los saben” (Ibíd.), de allí que resulte común la muerte de José Heriberto García: “Los que le dispararon eran dos muchachos jóvenes. Antes de hacer los tiros, una muchacha le dijo: ‘esto es por los muertos de Cañaveral’” (Ibíd.). La realidad sobre la violencia, en este caso, construida como un ejercicio anecdótico, un accionar libre que deriva en más desastres y sufrimiento. ¿Quién es la muchacha y cómo sabe el periodista lo que dijo al momento de asesinar a otro? Poco o nada importan los hechos: la verdad factual es sustituida por los hechos alternativos, una condición que en lugar de ayudar a comprender los acontecimientos deriva en deshumanización al acudir a una serie de íconos de la atrocidad que, solo en apariencia, no poseen identidad ni motivaciones, son objetos¹³ cargados de negatividad que nos insertan en un bucle que desgasta la mirada de tanto reiterarse. Se trata de una narrativa que inserta elementos contradictorios, que en lugar de ayudar a la visibilidad y comprensión del mal que derive en debate público (Bonilla, 2011 y 2017), termina por construir una insensibilización sobre el horror de la violencia que aparece naturalizada, casi justificada y transformada en un espectáculo para el entretenimiento de las masas (Baudrillard, 1997).

El eclipse de la razón

Resulta interesante observar cómo se halla de manera profusa una serie de publicaciones que abordan las narrativas en el periodismo desde el uso del género crónica o reportaje, pero su enfoque lleva a hablar de crónicas rojas, amarillas, policiales o judiciales que, en términos generales, podemos denominar como relatos que se relacionan con actos violentos desarrollados en el país, y que abordan desde asesinatos y robos propios de la delincuencia común hasta episodios relacionados con el conflicto armado (Caballero, 2006; Bonilla y Tamayo, 2007; Correa, 2017). Cuando se habla de la violencia, hay una producción académica que exalta el papel del periodismo y su narrativa, pues se identifica en los relatos el uso del testimonio, el imperativo ético del yo independiente y la persistencia del tema como sus principales valores (Franco, Nieto y Rincón, 2010; Correa, 2016): la crónica como “altavoz de la víctima” porque en esencia a la crónica latinoamericana “le fascina la víctima” de la violencia (Jaramillo, 2012, p. 45). Esta perspectiva genera interrogantes desde el ámbito periodístico porque se trata de un ejercicio que a partir de sus métodos busca esclarecer los hechos, velar por su veracidad, combinar lo subjetivo con lo objetivo, acudir a la emoción, pero también a la razón, al ir en la búsqueda de la comprensión humana. Es

¹³ El objeto como denominación de lo contrario. Su negatividad parte en cuanto ofrece resistencia (Han, 2017).

decir, al enfocarse en el testimonio de la víctima el periodista está perdiendo de vista la condición de lo público, está deshaciendo el diálogo y la posibilidad de ampliar la discusión (Bonilla, 2011 y 2017). Es en ese sentido que resulta determinante continuar pensando el papel de las formas, la incidencia que tiene esa configuración de las tramas por parte del periodista cuando se propone acudir a la narración de actos crueles. En lo que respecta a su constitución, es preciso señalar que dicha narración surge en cuanto presenta un grado adecuado de proximidad a los eventos, situaciones y actores para asumir un punto de vista, sin ignorar que nos acerca a las diversas dimensiones del daño moral y la crueldad humana al ser historias que, a su vez, hacen posible la creación de un espacio abierto, a la autoevaluación y a la autorreflexión (Lara, 2009). ¿Es posible apreciar esta perspectiva en los textos de los periodistas narradores que venimos abordando?

En el caso de Castro no deja de llamar la atención que a lo largo del libro fluyen los acontecimientos y las referencias sin mayor contexto. Es un testimonio, a fin de cuentas, de quien hace parte de la ley, pero al tiempo enseña cómo sobrepasa la misma para poder “fumigar” a los “bandidos”, esos perpetradores que en general no poseen identidad, son vidas precarias que desarrollan unas acciones que generan dolor y se ubican en un marco de etiquetas desdeñables y donde las motivaciones o causas no existen, aunque se desarrollan en un marco social e histórico determinado. *Operación Pablo Escobar* no es un detallado recuento de los hechos alrededor de unos personajes y acontecimientos que nos conciernen; es un texto cuyo centro lo conforma el interés del autor: la “verdadera historia de la cacería del hombre más temido y buscado” de Colombia, según se lee en su contratapa. El resultado, sin embargo, es solo la versión de quien liderara el proceso de captura de Pablo Escobar, un testimonio que nos deja conocer cómo agentes del Estado y perpetradores de la violencia unidos al narcotráfico son responsables de la matanza de ciudadanos en Colombia. Un desarrollo que, hasta cierto punto, continúa dejando vacíos y controvierde las palabras editoriales expuestas en el libro: “Sin este testimonio que el autor guardó durante años, nadie podría tener una visión completa de lo que significa la mafia en Colombia”. Tal y como señalara Daniel Goldhagen (1997) sobre el exterminio nazi: “Como consecuencia de esta falta general de conocimiento, abundan los malentendidos y mitos de toda clase acerca de los perpetradores. Además, estas ideas falsas ejercen una influencia considerable en la manera de concebir y comprender el Holocausto y a Alemania durante el periodo nazi” (p. 24). En nuestro caso, no hay visión más completa; es el testimonio de un policía y la experiencia del periodista narrador al entrevistar, y de allí el uso de citas fragmentarias a Pablo Escobar (segunda parte del libro). A nuestro juicio, es la ausencia de claridad sobre los roles interpretados (el quién lo dice, el qué se dice y el cómo y cuándo se dice) lo que deriva en nuestra incapacidad para comprender la historia que Castro se propone, así como el ingreso al terreno de los mundos posibles, escenario propicio para la memoria perfeccionada o la distorsión de la historia (Vásquez, 2017), donde cobra especial valor la poética y por ende el enmascaramiento de la realidad, una estetización

de lo extraño que da como resultado un ocultamiento, un *no develamiento*. Ya lo expresaba Gerard Genette (1991): la literariedad de los textos no solo está determinada por su contenido ficcional, lo está también por su forma.

Dice María Pía Lara: “Arendt demuestra que cuando necesitamos comprender algo complejo o difícil de expresar lo podemos hacer utilizando una forma narrativa como una especie de puente entre la imaginación y la comprensión” (2009, p. 80). Es difícil aceptar de entrada el uso del término imaginación porque nos regresa a la discusión sobre la representación de la realidad, el orden simbólico y la lógica de la crueldad en la medida que se distorsiona todo rastro de humanidad. Ahora, no perdamos de vista que se hace alusión a la forma narrativa, línea que se emparenta con la propuesta de Mèlich (2010) al acudir a una ética inspirada en el *espíritu de la novela*. Fijémonos en los términos compuestos *forma narrativa* y *espíritu de la novela* para descubrir que es una invitación con condiciones: una mirada a los recursos propios de la novela en la medida que nos acerca a la noción *individuo*, nos lleva de visita al otro para *re-conocernos*, para identificar/distinguir las vidas que han sido vividas, para tener el coraje y la conciencia de evitar el absolutismo y entrar en la singularidad, la ambigüedad, los claroscuros de los hombres y las contingencias, sus evidentes tensiones. Y es esto precisamente lo que no aparece en la publicación de Castro, lo que pone de relieve su perspectiva sobre la violencia, su interés narrativo y ausencia de postura crítica; se trata de un ánimo que parece alejarse de la comprensión y acercarse al mismo placer obscuro que evidenciara Antonio Caballero y que podemos apreciar en el mismo Pablo Escobar: “Es que a mí, primero me hace falta la página roja de ese periódico [*El Colombiano*] que el desayuno” (Castro, 2012, p. 295). Para ser más precisos: ¿es el libro de Germán Castro un intento periodístico de comprensión de los perpetradores, las acciones y las circunstancias de los actos y sus motivaciones? Acudamos a una cita clave en un intento de respuesta:

Una vez en marcha le dije [a Pablo Escobar] que las balas eran algo totalmente nuevo para mí y que si yo pudiera tener los diferentes tipos con que muere hoy el hombre colombiano, sería un buen ejercicio para continuar hablando.

En aquel momento pensé que si lograba conseguir esos proyectiles y luego ponía frente a cada uno a quienes los usaban, abriría las puertas de una Colombia atterradoramente real que, aún hoy, sigo sin conocer. Con esas balas al frente podría preguntarles por qué usan cada una, cuándo las usan, cómo las consiguen, qué nombres les tienen, a qué distancia disparan, cómo planean el atentado, qué sienten antes de ejecutarlo, con qué ojos ven a la víctima, durante cuánto tiempo la siguen, qué piensan cuando la ven caer. En una palabra, con qué tela están hechos. Cómo es su alma. Cómo es su maldita existencia (Castro, 2012, p. 245-246).

Criticar de entrada la perspectiva del narrador periodista o su estrategia narrativa resulta baladí. Lo que sí puede destacarse es el interés por configurar una trama al poner en primer plano su posición (el *yo*) y no el horror de quienes sufren o un desarrollo reflexivo desde los perpetradores sobre acontecimientos puntuales. Entre la prosa cronística de Hoyos y Castro hay un desarrollo que

perpetúa lo que ya destacara de manera crítica María Teresa Uribe sobre otras producciones culturales en el país: el resultado es “una suerte de notariado para contabilizar los muertos, los desplazados, los secuestrados, las víctimas de diferente condición, sin que se logre saber muy bien qué está ocurriendo y cuáles responsabilidades le competen a cada quien” (2004, p. 34). No en vano, Daniel Pécaut (2017) nos recuerda el valor de las huellas que se van dejando al registrar la violencia, evidenciando prácticas que tienen una incidencia directa en la forma de comprenderla, en la medida en que esos puntos de referencia definen el cómo podremos reflexionar sobre nuestra historia y la incidencia del mal más allá de las escenas de terror, del dato de la masacre, del “decir” lo sucedido y, con ello, conmover a la sociedad.

Luis Fernando Restrepo señala que en “la *Retórica*, Aristóteles considera lo terrible como opuesto a la compasión. Más aún, la aleja (1984: 114)” (2016, p. 97). Lo terrible aparece acá como disfrute, pero también como espanto: un goce estético que aplica a su vez una distancia al momento de (no) reconocer al otro o al anclarlo llanamente en el clivaje “amigo-enemigo”. En esa dicotomía se ubican nuestros textos y se entroncan con las notas rojas o amarillas. Por qué no decirlo: tal y como en su momento lo viera y expresara la revista *Semana*, estamos frente a producciones que nos aproximan al *salvajismo* aunque desde un régimen de visibilidad que no redunde en explicación o conocimiento, poniendo en entredicho si realmente la crónica o el reportaje con su prosa humaniza la noticia, “le da un rostro a las historias” (Correa, 2016 y 2017). A partir de las implicaciones que trae narrar el mal, el llamado periodismo narrativo tiene un desafío: reflexionar críticamente la representación de las acciones crueles desde marcos menos herméticos que los de la violencia, y observar cómo esa perspectiva ha estructurado y provocado una clara incisión sobre los modos de comprensión de la sociedad colombiana.

Una lectura atenta invitará a poner sobre la mesa las formas y el contenido, los diferentes elementos que se entrelazan desde un discurso ordenado en el que las múltiples capas de información construyen sentidos en un procedimiento comunicativo. En diálogo con Lara podemos señalar que las producciones periodísticas que abordamos distan de la construcción de un pasado en el que se adjudican responsabilidades, lo que denomina como *materializar la justicia* (2009), una obligación moral que se une al llamado de Susan Sontag (2003) cuando nos recuerda que no solo la conmoción sino también la conciencia de que el crimen, el genocidio y el terror son evitables nos permitirán comprender que estamos en un escenario mediado por vidas humanas y sufrimiento. Conviene no perder de vista que, como lo expresara Roger Silverstone siguiendo claramente a Hannah Arendt, “Las maneras en que los medios presentan y representan al otro son, en la actualidad, decisivas para la formación de una moral en el mundo. Son decisivas para el futuro de la condición humana” (2010, p.159).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arboleda, J. C. (2013). *El metal y la configuración de una práctica: De la estética del sonido a la estética de los signos* (Maestría en Estudios Humanísticos). EAFIT, Medellín.
- Arendt, H. (1993). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Arendt, H. (2017). *Verdad y mentira en la política*. Barcelona: Página Indómita.
- Agamben, G. (2009). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. España: Pre-Textos.
- Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (1997). *The Evil Demon of Images*. Sydney: University of Sydney
- Bonilla, J. (2011). De las voces oblicuas a la palabra pública. Una mirada a la(s) esfera(s) pública(s) e n contexto de violencia. *Controversia*, No. 197, pp. 101-125.
- Bonilla, J. (2017). El sufrimiento a distancia. Visibilidad mediática y política de la atención. En: Bonilla, J.; Tamayo, C. y Vélez, A. (eds.), *Tecnologías de la visibilidad. Reconfiguraciones contemporáneas de la comunicación y la política en el siglo XXI*. Medellín: Editorial EAFIT, pp. 41-63.
- Bonilla, J. y Tamayo, C. (2007). *Las violencias en los medios, los medios en las violencias*. Bogotá: Centro de Investigación y Educación Popular (Cinep), Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Eafit y Colciencias.
- Bonilla, J. y Tamayo, C. (2014). El deber de la memoria. La agenda investigativa sobre la cobertura informativa del conflicto armado en Colombia, 2002-2012. *Palabra Clave*, 17 (1), págs. 13-45.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama
- Butler, J. (2017). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Bogotá: Paidós.
- Caballero, A.; et.al. (2006). *Literatura y periodismo. Dos lenguajes afines*. Medellín: Comfama.
- Castro Caycedo, G. (2012). *Operación Pablo Escobar*. Bogotá: Planeta.
- Correa, C. (2016). Nuevos cronistas de Indias: traductores del desconcierto latinoamericano. En: Ardila, C.; Restrepo, L. y Villalobos-Ruminott, S. (eds.), *Narrativas en vilo*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, pp. 103-121.

- Correa, C. (2017). *Narradores del caos*. Medellín: Editorial EAFIT.
- Chillón, A. (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relación promiscuas*. Barcelona: Aldea Global.
- Chouliaraki, L. (2006). *The Spectatorship of Suffering*. London: Sage.
- Espinosa, V. (2015). El problema del mal y la violencia en Colombia. *Folios*, n.º. 42, pp. 71-85.
- Franco, N., Nieto, P. y Rincón, O. (2010). *Tácticas y estrategias para contar. Historias de la gente sobre conflicto y reconciliación en Colombia*. Bogotá: C3-FES.
- Gallie, W. (1998). Conceptos esencialmente impugnados. Gustavo Ortiz Millán (Trad.). *Cuadernos de Crítica*, 49, 5-42.
- Genette, G. (1991). *Ficción y dicción*. Madrid: Lumen.
- Goldhagen, D. (1997). *Los verdugos voluntarios de Hitler. Los alemanes corrientes y el holocausto*. Madrid: Taurus.
- Grupo de Memoria Histórica (GMH). (2013). *¡Basta ya! Colombia: historias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Guzmán, G.; Fals Borda, O. y Umaña, E. (1962). *La violencia en Colombia. Tomo I*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Guzmán, G.; Fals Borda, O. y Umaña, E. ([1962] 1977). *La violencia en Colombia. Tomo II*. Bogotá: Punta de Lanza.
- Han, B-Ch. (2016). *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder.
- Han, B-Ch. (2017). *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder.
- Hoyos, J. J. (1994). *Sentir que es un soplo la vida*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Hoyos, J. J. (2003). *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Jaramillo, D. (2012). *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara.
- Kovach, B. y Resenstiel, T. (2004). *Los elementos del periodismo*. Madrid: Ediciones El País.
- Lara, M. (2009). *Narrar el mal. Una teoría posmetafísica del juicio reflexionante*. Barcelona, Gedisa.

- Levi, P. (2011). *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: Océano/El Aleph.
- López de la Roche, F. (2014). *Las ficciones del poder: patriotismo, medios de comunicación y reorientación afectiva de los colombianos bajo Uribe Vélez (2002-2010)*. Bogotá: IEPRI, Debate.
- Mèlich, J. (2010). *Ética de la compasión*. Barcelona: Herder.
- Mèlich, J. (2014). *Lógica de la crueldad*. Barcelona: Herder.
- Molloy, S. (2005). Latin America in the US Imaginary. En Mabel Moraña (ed), *Ideologies of Hispanism. Hispanic Issues*, Vol. 30. Nashville: Vanderbilt University Press, pp. 189-200.
- Nietzsche, F. (1993). *Fragmentos póstumos (1882-1885): Volumen III*. Madrid: Tecnos.
- Pécaut, D. (2013). *La experiencia de la violencia: los desafíos del relato y la memoria*. Medellín: La Carreta Editores.
- Pécaut, D. (2017). *En busca de la nación colombiana*. Bogotá: Debate.
- Pena, F. (2006). *Teoría del periodismo*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Peris, J. (2014). Narrativas y estética de la víctima en la cultura contemporánea. *Kamchatka: Revista de Análisis Cultural*, n.º 4, pp. 293-324.
- Peters, J. D. (2001). Witnessing. *Media, Culture and Society*, vol. 23, n.º. 6, pp. 707-723.
- Restrepo, J. (2006). *Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Restrepo, L. (2016). Narrativas humanitarias y colonialidad: retrospectiva de Médicos sin Fronteras a Las Casas. En: Ardila, C.; Restrepo, L. y Villalobos-Ruminott, S. (eds.), *Narrativas en vilo*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, pp. 87-102.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato* (5.^a ed.). México: Siglo XXI Editores.
- Silverstone, R. (2010). *La moral de los medios de comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Alfaguara.
- Suárez, J. (2010). *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Uribe, M. (2004). Las palabras de la guerra. *Estudios Políticos*, n.º 25, pp. 11-34.

Vásquez J. G. (2017). *Viajes con un mapa en blanco*. Bogotá: Alfagura.

Zimbardo, Ph. (2008). *El efecto Lucifer. El porqué de la maldad*. Barcelona: Paidós.

UNA APROXIMACIÓN A LA COMPRENSIÓN DE LA CRÍTICA PERIODÍSTICA DEL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA: DÉCADA DE LOS AÑOS 70 Y 80

Juan David Alzate Morales¹

RESUMEN

La discusión por la comprensión de los fenómenos artísticos contemporáneos implica acercarse al desarrollo de la crítica entre los años 70 y 80. Colombia tiene una particularidad en sus prácticas artísticas que implica ahondar en el desarrollo del fenómeno de la comprensión del arte desde la escritura crítica periodística y lo desarrollado en medios especializados y académicos. La discusión gira en torno a si es válido hablar de una crítica especializada periodística que permita de manera periódica afianzar a las audiencias que no necesariamente hacen parte del círculo del arte y si el fenómeno mismo del arte reconoce en su interacción con los públicos a la crítica y al periodismo como una herramienta esencial.

Palabras clave: comprensión como método, crítica del arte, arte en Colombia, periodismo especializado, arte moderno, arte contemporáneo, crítica periodística.

¹ Magíster en Historia del Arte y Periodista de la Universidad de Antioquia. Fue director de la emisora de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín y actualmente se desempeña como docente investigador y coordinador general del Laboratorio De la Urbe, adscrito a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. Fue galardonado con el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar 2006, Mejor emisión cultural en radio. Integrante del grupo de investigación: Comunicación, Periodismo y Sociedad. Este trabajo ha sido desarrollado en el ámbito del proyecto “Fundamentos teóricos y epistemológicos de la comprensión como método”, Acta 2018-23528. Correo electrónico: juand.alzate@udea.edu.co

UNA APROXIMACIÓN A LA COMPRENSIÓN DE LA CRÍTICA PERIODÍSTICA DEL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA: DÉCADA DE LOS AÑOS 70 Y 80

Lo contemporáneo desde el panorama del arte

De la pintura de Jackson Pollock a las propuestas performativas y conceptuales de Joseph Beuys existía una distancia suficientemente marcada no solo en el ámbito formal, sino también en el conceptual. Para ubicar el arte de finales de la década de los años 70 e inicios de los 80, y su desarrollo en el ámbito de la crítica, es importante observar la dinámica expositiva desde iniciada la segunda mitad del siglo XX, donde se demuestra que el aspecto más marcado es la multiplicidad de manifestaciones en los diferentes espacios, y no esa idea única de verdad que caracterizaría al arte anterior. Como señalaría Arthur Danto: ningún arte surgiría en beneficio de un arte pasado, lo que daría a entender que la contemporaneidad no se comprende desde una sola definición, sino como un aspecto multidiscursivo y en cierta medida caótico:

Así lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido. Pero eso hace que sea urgente tratar de entender la transición histórica desde el modernismo al arte posthistórico. (Danto, s. f., p. 34)

Los espacios tradicionales de exposición como el museo se repensarían para ese nuevo arte, de ahí que encontremos en la galería y en las diferentes actividades realizadas por los nacientes movimientos, uno de los aspectos que determinarían el fortalecimiento del arte contemporáneo en el mundo y permitirían dar el paso a los nuevos críticos, la variedad de espectadores y de nuevos artistas.

El arte pop, que tanto tomaría fuerza para los años 50 y 60, ayudaría a configurar una nueva manera de asumir la idea de arte, como señala Anna María Guasch al identificar dos movimientos que corresponden a una respuesta al expresionismo abstracto: uno de ellos, más visual, apegado a la pintura pura y que sería fuertemente identificado con las teorías del crítico Clement Greenberg; y otro, más cercano a lo impuro, al traer el objetualismo propuesto por Duchamp con sus *ready mades*. Personajes como Jhon Cage (que al igual que Duchamp y George Maciunas serían vitales para la consolidación de un movimiento posterior llamado Fluxus) y Robert Rauschenberg serían protagonistas de este segundo movimiento. Es así como el arte pop alimentaría fuertemente las ideas para el desarrollo del arte contemporáneo en la segunda mitad del siglo XX, pero no sería el eje principal. La segunda mitad del siglo mostraría un panorama variado y explosivo en las expresiones artísticas contemporáneas:

La posición pop frente a la realidad, la *american way of life*, nunca fue crítica.

La actitud del artista pop era rebelde respecto al arte, pero conforme respecto al sistema. El *pop art* rechazaba las convenciones estilísticas y temáticas de la tradición aristocrática del arte, despreciaba la cultura de museo y el arte institucionalizado. Los artistas pop sentían una verdadera fascinación por el entorno urbano, sus vallas, sus letreros, sus supermercados, sus tiendas, por el mundo de los *mass media*, en definitiva, según palabras de J. Rosenquit, por “nuestra sociedad libre”. (Guasch 1997, 86)

Como respuesta a la manera como veía el arte pop el objeto, surge un nuevo movimiento que solicita que este sea cuestionado. El pop no llenó ese vacío ni las expectativas de aquellos que pedían un arte más cerebral. Pasaría entonces este arte a ser parte del pasado, con huellas que quedarían en el tiempo, para darle paso en la década de los años 60 al arte conceptual, que en esa preocupación por la vida se concentró en ubicar el objeto desde una perspectiva más filosófica. No sería una negación hacia el objeto, por el contrario, sería una reubicación que llama a realizar una mirada más alejada del ámbito de lo matérico (banal) y se ubicaría en el ámbito de lo simbólico (espiritual). Este arte conceptual sería base para el desarrollo del arte contemporáneo que se ubica en la segunda mitad del siglo XX, ya que en su proceso expansivo permitió insertarse en los diferentes movimientos que se produjeron de manera posterior a la década de los 60, como el minimalismo. Joseph Kosuth, con su obra ejemplar *One and Three Chairs* (MoMa 1965), aportó fuertemente a la consolidación del arte conceptual, sus ataques marcados al formalismo de Clement Greenberg ubicaban a este arte más cercano a la idea y mucho más funcional que la filosofía y las ciencias. La lógica interna del arte que señalara Kosuth, al entender que solo el arte nace del arte y su manera de entenderse sería a través de la misma vía, propendería con los movimientos posteriores de la década de los 60.

Sin embargo, serían dos facetas las que determinarían fuertemente la segunda mitad del siglo XX y que aportarían a describir un panorama más claro para el arte de finales de la década de los 70 e inicios de los 80 en el mundo. Luego de haber pasado por las tensiones entre el conceptualismo y el arte pop, el cuerpo como soporte empezaría a llegar de manera más marcada en los espacios expositivos de la segunda mitad del siglo XX. El arte dejaría el objeto y empezaría a concentrarse en la performance. Así mismo, la pintura tendría una vuelta a la escena y surgiría un revivalismo bastante particular que conllevaría a pensar que las fronteras continuaron en un proceso expansivo a la hora de determinar la muerte del arte. Límites que van y vuelven sin ningún problema.

En esa desmaterialización de la obra del arte la presencia del cuerpo empezó a consolidarse de manera muy fuerte. La marca dejada por el arte conceptual era válida, en la medida que provocaba llevar el arte a un punto más desde lo simbólico y menos desde el objeto o la huella matérica. De ahí que la manera de hacer presente este arte quede plasmada en videos, fotografías, notas, dibujos,

entre otras formas que no son propiamente la obra. Gracias a esta propuesta del performance, los espacios expositivos empezarían a tomar nuevas formas y la propuesta de revistas como *Avalanche*, en Nueva York, y *Artitudes*, en París, ayudarían de manera muy activa a consolidar el movimiento. Por primera vez la revista no solo se entendería como medio, sino también como soporte de la obra. Si no es por el aporte de *Avalanch* en dar a conocer las obras de Nauman, Oppenheim, Smith y Acconci, no se hubiera expandido el conocimiento sobre el arte con y sobre el cuerpo.

Por otro lado, para finales de la década de los 70 e inicios de los 80 surge un fenómeno revivalista con la pintura en Estados Unidos, Alemania y lo que se conocería para mediados de los 80 como los anacronistas italianos. Bárbara Rose dejaría reflexiones interesantes frente al problema de la pintura en las décadas de los 60 y los 70, señalaría que ese deseo fuerte por la innovación por momentos priorizaba lo nuevo y lo interesante sobre lo bueno. De ahí que, ante este panorama, Norteamérica sacara a la luz artistas como Basquiat, David Salle y Julian Schnabel. Para el caso alemán, surge una generación interesante liderada por Baselitz, Immendorf y Kiefer quienes encontraron un nuevo expresionismo. Con esto queda claro que las referencialidades del arte alemán serían muy importantes para la consolidación de la nueva pintura y de un nuevo arte.

El arte contemporáneo en Colombia. Entre el desorden y el aislamiento

Hay varios ejemplos que pueden demostrar que el arte contemporáneo en Colombia se da en pequeños pero significativos pasos desde los años 60. Algunos artistas, como Bernardo Salcedo, con su exposición de su obra *Lo que Dante no sabía: Beatriz amaba el control de la natalidad*, en la Embajada de Italia, en 1966; Beatriz González, con *Los suicidas del Sisga*, en el XVII Salón Nacional, en 1965, o Feliza Burstyn, con la exposición de *Las Históricas*, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en el año 1968, constituyen una muestra de los pasos que daban algunos por liberarse de una tradición artística que estaba enmarcada dentro del modernismo que imperaba desde la década de los 50. Si bien son casos que podrían determinarse como puntuales para la década de los 60, permitirán entender que la construcción de una idea de contemporáneo estuvo a la par de la consolidación de un escenario para el arte moderno en Colombia.

De la pintura de Alejandro Obregón, quien sería considerado por Marta Traba como la punta de la pintura moderna y expresionista en Colombia, a la pintura iconoclasta, irónica y en muchos casos humorística de Bernardo Salcedo y Beatriz González existe una diferencia notable. Con Salcedo, la pintura en Colombia encontraría un nuevo espacio y unos nuevos límites para abordar. A la par de los nuevos movimientos de la pintura contemporánea, Salcedo se sale del marco

tradicional, encuentra dimensiones más allá del lienzo, realiza mixturas entre lo escultórico y lo pictórico, y desarrolla una temática que lleva a pensar en un país por momentos abstraído en la sátira y el humor. Una mirada que solo podría resistir a un análisis crítico contemporáneo y complejo, y no a la mirada moderna donde la idea de expresión absoluta y progresista está en discusión. En Salcedo se observa una pintura cercana a lo conceptual y al pop, por momentos. Así mismo, con Beatriz González, quien más allá de considerarse como la artista que le da apertura al arte pop en Colombia desde *Los suicidas del Sisga*, ganadora del XVII Salón Nacional de 1965, se encuentra que su obra se sumerge en muchas ocasiones a las referencialidades de la historia universal del arte, conocimiento que se demostraría con bastante certeza por parte de la artista en sus creaciones y escritos posteriores.

Con las esculturas de Feliza Burstyn se cuestionan elementos que son propios de la monumentalidad y la geometría que caracterizan las esculturas de Villamizar y Negret, escultores que estarían dentro del marco de la escultura moderna en Colombia. Burstyn realiza *Las Históricas* como una muestra de una escultura viva, caótica y compleja. Características últimas que denotan al arte contemporáneo. Para Burstyn, como escultora, el objeto es mirado desde otra perspectiva, que está más cercana a un punto de ruido y de escombros. En Burstyn, un objeto anodino como la chatarra toma un sentido y entra a un espacio simbólico que permite ser comprendido dentro de un mundo no organizado. A diferencia de las estructuras controladas de la escultura moderna en Colombia, las esculturas de Burstyn abren la puerta y el espacio para lo caótico.

Con las muestras del arte de Burstyn, González y de Salcedo como ejemplos de un naciente arte contemporáneo en Colombia, una generación posterior a Obregón, Negret, Villamizar y Botero se encuentra que las tensiones propiamente entre lo moderno y contemporáneo en Colombia no sufrieron de la misma magnitud que en el contexto mundial. Al respecto, vale la pena señalar la tesis elaborada por Marta Traba, al indicar que el arte en Colombia se enmarcó más por una respuesta, donde la ironía, y en muchos casos el humor, no permitieron desarrollar un aire dramático que consolidara la vanguardia en Colombia.

Igualmente, Marta Traba encuentra que, en el arte en Colombia, como en muchas de las culturas latinoamericanas, se vive en una sociedad de marcado carácter cerrado y circular. Esto como una manera de explicar la constante vuelta hacia los modelos pasados, sin ser propiamente una referencialidad al arte anterior. El arte contemporáneo en Colombia, así como el arte moderno, careció de tensiones que permitieran alejarse lo suficiente como para crear movimientos sistemáticos y organizados. Tanto Burstyn como Salcedo estarían aislados a una organización clara de un nuevo y vanguardista movimiento del arte en Colombia; de ahí que estos artistas no se observaron en su momento como un gran bloque sistemático del arte contemporáneo en el país.

Esa falta de esquematización lleva a observar que en textos como los de Damián Bayón² la modernidad y lo contemporáneo estén en un sólo paquete. Villamizar, Negret, Salcedo, Burstyn, Botero, Beatriz González, Manuel Hernández y hasta las obras de Santamaría, aparecen juntos en las miradas al nuevo arte en Colombia. En esa medida, se puede inferir que los artes moderno y contemporáneo estaban en una misma correlación, sin tensiones formales y de fondo que permitieran dar una diferencia clara. La respuesta de los nuevos artistas es hacia las tradiciones del muralismo mejicano liderado por Pedro Nel Gómez y las esculturas monumentales de Rodrigo Arenas Betancourt. Así las cosas, esta falta de sistematización y los hechos aislados del arte contemporáneo en Colombia conllevaron a que los ejemplos mostrados en las referencias históricas, vistas desde una lógica internacional, no fueran de un arte influyente y dinámico en relación con el latinoamericano y el mundial.

La crítica especializada

La crítica del arte históricamente se ha desplegado en cuanto a publicación en diferentes esferas: inicialmente la epistolar, pues se puede afirmar que la escritura usada por Denis Diderot (considerado en muchos estudios como el padre de la crítica de arte como hoy la entendemos), se daba a manera de correo con un interlocutor fijo. Diferente es que dicha correspondencia se abriera al campo de lo público, en la medida en que sus copias se convirtieron en una lectura para varios, situación que es objeto de otro análisis. Sin embargo, hoy la crítica puede verse situada en dos grandes esferas: una más enfatizada a las publicaciones de carácter académico, dirigida a un público específico de la investigación y de corte universitario; y otra, de carácter más divulgativo, que se denomina en muchas esferas como crítica periodística, en la medida en que se entiende el ejercicio comunicacional del periodismo como aquel que pretende entregar información para públicos (masivos o especializados) en medios de comunicación con una frecuencia determinada. No quiere decir esto que el texto académico no tenga valor divulgativo, pero es la periodicidad y el tipo de escritura la que determinaría estas diferencias. Una discusión que detona la reflexión permanente de parte de los autores por las audiencias y de la comprensión como herramienta para estudiar un fenómeno cultural como el arte, que es dinámico y con multiplicidades discursivas.

La discusión sobre la posición de la crítica en la esfera del arte y en la cultura ha sido históricamente compleja. El crítico se ve obligado a asumir posturas frente a qué público dirigirse, que en muchos casos son riesgosas a los ojos del arte. De ahí, moverse entre los escritos de corte teórico y otros de corte factual, como la reseña de eventos del arte, sea una doble posición. Clement Greenberg como

² Bayón, Damián. *La transición a la modernidad*, ed. Tercer Mundo Editores, 1989.

Marta Traba sabían claramente cuál era el potencial de moverse en estas diferentes esferas. Algo que en cierta medida fue muy determinante en la escritura de los críticos de arte más apasionados por los conceptos modernos de progreso, donde la vinculación de las esferas populares y la inserción de referentes culturales para la argumentación del nuevo arte es bastante efectiva en la legitimación de los discursos que se proponen llevar a cabo:

Según Thierry de Duve, en el pensamiento crítico de Clement Greenberg cabe distinguir tres personalidades intelectuales distintas: el Greenberg ideólogo dogmático que en sus artículos y críticas escritas a lo largo de la década de los años cuarenta ayudó a fijar el concepto de vanguardia; el Greenberg periodístico que en sus contribuciones periódicas en diversas revistas marcó el gusto del público norteamericano con juicios de valor sobre los artistas, oscilantes entre el amor (Pollock) y el odio (Rouault), y también sobre los críticos; y el Greenberg teórico que en la década de los sesenta elaboró su teoría formalista a la manera de dogma de la modernidad. (Guasch, 2003, p. 110)

Es sabido que el desarrollo de la crítica del arte inicialmente estaba directamente relacionada al campo de la literatura. Desde esta perspectiva, era casi habitual encontrar que en el ejercicio crítico de finales del siglo XIX e inicios del XX estaba a cargo de sectores propiamente de las letras, que en algunos casos carecían de la cultura visual que tanto se le exige en el contexto actual a la tarea crítica. Esa falta de especialización en el arte y del reconocimiento de una cultura visual provocaron encontrar muchos textos críticos enriquecidos de figuras literarias y empobrecidos con respecto a los problemas propiamente de la esfera del arte:

Juan Acha, uno de los críticos latinoamericanos que más preocupación mostrara por la actividad de los conocedores del arte, expresaba cómo el pensamiento del continente (y no sólo el de la crítica), tenía que vérselas con una línea opuesta a la teorización, muy afín a las intuiciones literarias. Tal distinción, que transferida a la crítica de arte nos enfrenta con la pregunta por si la crítica es un género literario o una disciplina de investigación social, circunstancia de la que la propia Marta Traba tenía plena conciencia, adquiere hoy toda su relevancia. Incluso, en repetidas ocasiones la autora era clara en manifestar que la crítica, cuando recurría al lenguaje poético, debía hacerlo para iluminar y establecer analogías, y no para hacer más difícil la comprensión del arte. (Giraldo, 2007, p. 55)

Estas tensiones, generadas desde la esfera del arte con la literatura y el mismo periodismo, dan a entender que el arte invoca desde muchas perspectivas a determinarse propiamente bajo una lógica interna. Las reglas que configuran la misma crítica del arte están dadas por los problemas de recepción, creación y de todos aquellos elementos que ayudan a configurar su idea. Desde una perspectiva teórica, se puede señalar que estas discusiones sobre en qué espacio se encuentra la crítica corresponden a un problema del campo del arte. Gracias a los niveles de tensión que se generan en el mismo campo, los críticos están en un borde, que puede ser muy imperceptible, entre la literatura y el periodismo. Esta tensión provoca que surjan encuentros conflictivos a la hora de posicionar la crítica en una esfera específica.

¿Divulgación = formación = periodismo?

Para la década de los 70 e inicio de los 80 en Colombia, existían revistas como *Art-Nexus* y *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, creadas con un interés claro de corresponder a la difusión de las nuevas tendencias que para la época se venían desarrollando en el arte. Estas publicaciones se desarrollaron marcando serias diferencias frente a las reseñas de periódicos masivos como *El Tiempo*, *El Colombiano* y *El Mundo*. Estas revistas especializadas, que circulaban vía suscripción y cuyo lenguaje estaba destinado a un público que para el momento seguía siendo bastante complejo de perfilar, se constituyen en un ejercicio de divulgación no académica y se acercan a la necesidad de preguntarse por la formación (pedagogía) y actualidad (periodismo) sobre el fenómeno del arte.

Se espera, comprendiendo la intencionalidad de los autores, que a raíz de estas publicaciones el campo del arte se expanda y logre modificar las reglas con las que se venía jugando. Desde la perspectiva progresista de los discursos modernos, el impacto de la divulgación pretende abrir las puertas a las nuevas artes y empezar a dejar de lado el consumo o valoración a la tradición y los viejos maestros. De esta manera, en la idea de divulgar, encontramos a los críticos, como fue antes señalado, no solo en el espacio de lo académico y teórico, sino en espacios de divulgación en revistas especializadas y hasta en la prensa tradicional, donde se buscaba insertarse en los discursos de la cultura popular. De ahí, la existencia de una postura radical frente a lo realizado en los medios masivos de comunicación, como los periódicos y programas de televisión y radio de la época.

Los críticos de arte veían a estos medios como un espacio donde el estatus de la escritura se equiparaban a bajar el discurso a niveles “superficiales y menos profundos”, en términos analíticos. El crítico de periódicos es visto entonces como un ‘simple’ comentarista de hechos que proporciona una información básica para un público básico:

El historiador y crítico Benjamin H. D. Buloch observa tres modelos de crítica asociada a la esfera de la información, el debate y la creación: por una parte el crítico de periódico, poco atento al debate y más preocupado por la recensión de hechos y la compilación de datos; otro modelo se ejemplifica desde las revistas especializadas y supone la actuación del crítico historiador o el crítico filósofo y su capacidad de análisis sobre la creación y el pensamiento contemporáneo; un tercer modelo se genera desde la figura del crítico cómplice del artista, aquel que participa directamente de la actividad creativa, una crítica de participación y asociada al trabajo del artista. (Bonet, 2003, p. 308)

Es evidente entonces que la crítica del arte en los medios de comunicación se desarrollara en Colombia de manera más profesional en las revistas de artes especializadas y no en los periódicos. Solo unos casos aislados de algunas columnas fueron destacadas en el caso colombiano, como los escritos de Marta Traba en *El Tiempo* o las publicaciones de Álvaro Barrios en el periódico *El Mundo*, en Medellín: medios conocidos en el gremio periodístico como ‘de largo

aliento', donde se posibilitaría la escritura crítica. En Latinoamérica ocurre en revistas y no en periódicos, situación distinta a la de Europa o Estados Unidos, con ejemplos como el *New Yorker*, donde los textos críticos son de impacto considerable, situación que el crítico de arte peruano Juan Acha tenía identificada claramente.

No importa si los actuales espacios y tiempos latinoamericanos son adversos al desarrollo de una buena crítica de arte, está como proceso colectivo, pero nunca en cuanto al brote de excepciones individuales, siempre posibles y las únicas que, como avances y rupturas, cabe esperar en toda cultura y en la adversidad. Paradójicamente, estas excepciones cumplen un tipo ideal de crítico que flota en el ambiente como un anhelo de todos y que, en mi opinión, podemos materializar en la crítica de revistas y libros especializados, pero nunca en la crítica de la prensa diaria, sea escrita o televisual. Esto no es culpa de los críticos mismos, sino de los afanes masivos de los directores de diarios. La crítica en revistas y en libros especializados exige dedicación de tiempo completo y esto le permite ser creativa y conceptual, para luego servir de ejemplo a la crítica cotidiana de la prensa. (Acha, 1992, p. 53)

La extensión y la forma de los textos en las críticas presentadas para las revistas especializadas son valores que salen a flote en este tipo de publicaciones y que la hacen diferenciarse de la prensa masiva. El traslado cada vez mayor de la crítica de arte de los medios tradicionales a los medios especializados condujo a que los críticos encontraran un camino mucho más preciso a la hora de escribir: un lenguaje dirigido al público del arte, donde los referentes culturales se dan por hecho en cierta medida. Pero este paso de la prensa cultural a la crítica especializada del arte provocó cuestiones como: ¿cuál es entonces el alcance del objeto divulgativo de la crítica si sigue estando dirigido a un público especializado? ¿La creación de referentes no está en cierta medida en los medios masivos, al difundir el arte y los conceptos que se tienen de él a través de la crítica periódica?

Eduardo Serrano logra detectar que el momento de las revistas especializadas es bueno, y que el repliegue de los textos en los periódicos no es muestra de crisis, situación que hace pensar que el campo del arte, en cuanto al ejercicio de divulgación, se enmarca en la generación de textos críticos que ubican a las obras en el contexto cultural en el que se mueven, y no a la creación de escritos pedagógicos para los grandes medios de comunicación que se deben a un público carente de un conocimiento histórico y teórico básico sobre la historia del arte. La labor de Marta Traba de realizar sus ejercicios críticos pedagógicos en la televisión y en la radio dejó de realizarse en el país. Las revistas especializadas llamaron a que el público consumidor del arte ubicara la obra en el entorno social y comenzara a consumir una crítica más profesionalizada y menos dada a la creación de referentes. Esto deja entonces la premisa de la importancia de una formación básica en las formas de comprender la imagen y el arte en las estructuras educativas iniciales:

Pero 'no hay mal que por bien no venga' afirma la sabiduría popular, y las mismas circunstancias difíciles de la última década forzaron al crítico, tanto a replegarse para

replantear su papel, como a independizarse de la tiranía de la prensa por medio de libros y publicaciones especializadas como esta *Re-Vista*, *Arte en Colombia*, y los boletines de diversos museos y otras entidades, en los cuales ya no es necesario escribir 'periodísticamente'. Las notas críticas son hoy más directas y 'al grano' que antes. Su materia es el arte. (Serrano, 1980, p. 34)³

Cultura de masas

Estos problemas de referencialidades culturales para el consumo de arte de parte de la recepción llevan a pensar en las diferencias de consumos culturales que bien fueron discutidos en los análisis propuestos por Umberto Eco, al invocar el enfoque hacia aquellos que observan la cultura de masas como una catástrofe de la época de la reproductibilidad (apocalípticos) y aquellos que observan de manera positiva las posibilidades del acceso de la información de manera plural, como una democratización del conocimiento y, por ende, de una cultura de masas exitosa (integrados). Aquí entonces vale la pena detenerse y observar que el análisis puede recaer en aquello que se ha denotado como "Alta Cultura" ante la "Cultura de Masas", siendo la primera en donde se desea, desde una perspectiva elitista, alojar las prácticas artísticas. De esta manera, se entendería como la necesidad de creación de referencias, que difumine a la masa esa idea de gusto propio de la alta cultura para que sea esta la que permita desarrollar de manera progresiva un aumento del gusto generalizado. A este aspecto, continua la idea moderna de progreso:

Los niveles no corresponden a una nivelación clasista. Es un punto ya no polémico. Se sabe que el gusto *high brow* no es necesariamente el de las clases dominantes; se asiste a curiosas convergencias por las cuales la reina de Inglaterra gusta de la pintura de Annigoni, que por un lado merecería la anuencia de Kruschev, y por otro merecería las preferencias de un obrero impresionado por las osadías del último abstracto. Profesores universitarios se complacen en la lectura de cómics (aunque con diferentes posturas respectivas), mientras que, por medio de colecciones populares, miembros de las clases antes subalternas acceden a los valores superiores de la cultura. (Eco, 2007, p. 80)

No se habla entonces de élite de clases, se trata de una separación formal del conocimiento, del reconocimiento de la autenticidad en la medida de la diferencia y no de los niveles. Lógicas independientes logradas a través de las dinámicas propiamente de la pluralización del conocimiento. Democracia, no como el espacio de la homogenización, sino de la convergencia. Esta misma perspectiva que plantea Eco se observaría entonces en el desarrollo contemporáneo, al entender la proliferación de ideas como esa condición desordenada y no unívoca del entorno cultural. Bien señalaba Deleuze: "Haced rizoma y no raíz, no plantéis nunca! ¡No sembréis, horadad! ¡No seáis uno ni múltiple, sed multiplicidades!" (Deleuze, 1997, p. 3). De ahí, que el planteamiento de referencialidades culturales en el

³ Serrano, Eduardo, Los años setenta y el arte en Colombia. En: *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, Vol. I., N.º 4, Medellín, 1980, p. 34.

momento contemporáneo pase por este dilema permanente de la multiplicidad y, por ende, del reconocimiento de las diferencias conceptuales frente a los sucesos propios de la cultura.

Es entonces el punto crítico de equilibrio en el que se juega la crítica: encasillarse en la escritura crítica para la alimentación del público especializado (entendido este como el mismo que genera este tipo de escrituras) o el punto integrador, que permite la adscripción abierta del conocimiento al contexto de la cultura como espacio de encuentros comunes (crítica periodística). Esta crisis, bien señala Eco, no es exclusiva de lo contemporáneo:

En el fondo, la primera toma de posición ante el problema fue la de Nietzsche con su identificación de la “enfermedad histórica” y de una de sus formas más ostentosas, el periodismo. Más aun, en el filósofo alemán existía ya en germen la tentación presente en toda polémica sobre este asunto: la desconfianza hacia el igualitarismo, el ascenso democrático de las multitudes, el razonamiento hecho por los débiles y para los débiles, el universo construido no a medida del superhombre sino a la del hombre común. Idéntica raíz anima la polémica de Ortega y Gasset. Y no carece ciertamente de motivos buscar en la base de todo acto de intolerancia hacia la cultura de masas una raíz aristocrática, un desprecio que sólo aparentemente distingue entre masa como grupo gregario y comunidad de individuos autorresponsables, sustraídos a la masificación y a la absorción gregaria: porque en el fondo existe siempre la nostalgia por una época en que los valores culturales eran un privilegio de clase y no eran puestos a disposición de todos indiscriminadamente. (Eco, 2007, p. 60)

La recepción en Latinoamérica

La inserción de patrones de referencia para el entendimiento del arte en América Latina fue importante, situación que para la lógica de arte en Europa y en Estados Unidos se da por hecho. En este sentido, la crítica latinoamericana de la década de los 70 desarrolló discursos muy cercanos a los procesos formativos, en la medida que deseaba ampliar la recepción del arte moderno y el entendimiento de las nuevas prácticas más de corte contemporáneo que se venían realizando en los diferentes espacios del arte emergentes, como las galerías y los diferentes encuentros organizados.

Para el arte latinoamericano, la crítica cumplía esta labor de manera más principal que las otras esferas del arte. Al respecto, Eduardo Serrano realiza un análisis a la década de los 70 en el cual señala que la posición decadente y poco bien vista de la crítica de la época se debía a la ausencia de centros formativos y al escaso apoyo que prestan las facultades de arte, dado el “acento artesanal de sus programas, así como el espacio cada vez más reducido e insignificante que le fue asignado por los medios de comunicación en los últimos años” (Serrano, 1980, p. 34). Siendo esto así, el trabajo de enfrentar la labor de corresponderle a la recepción del arte en Colombia le fue destinado a la crítica, algo realizado de manera no profesional y sí con el interés marcado de ampliar el campo del arte en Colombia. Ni la academia ni los medios masivos de comunicación eran entonces de fiar para esta tarea:

En los comentarios de Diderot a los Salones, que perduran con justicia como los orígenes de la crítica de arte, la importancia concedida a la intermediación es capital, dado que en esencia Diderot escribe sus comentarios para intentar comunicar a los ausentes la impresión que en él, ojo privilegiado, dejaron las obras. Posteriormente, aun en los modelos críticos más autorreflexivos, siempre ha existido la intención de presuponer la presencia del espectador como elemento fundamental del problema del arte. Y, asimismo, en Latinoamérica y en Colombia hay una fuerte tradición de críticos y analistas que han considerado la formación de los públicos para el arte como tarea fundamental de los conocedores, pues reconocen en una crítica inscrita en lo social una instancia que favorece la creación de referencias y coordenadas culturales que permiten apreciar de mejor manera el arte. (Giraldo, 2007, p. 21)

El entendimiento del arte, en cuanto recepción, permite comprender que este campo no carece de la tensión propia del espectador. En muchos análisis, la recepción queda subvalorada a un punto inferior en el proceso del arte; sin embargo, desde la perspectiva crítica, esta toma una importancia de carácter vital. El reconocimiento en el arte contemporáneo de una información teórica suficiente para la realización efectiva de la obra sale a flote cuando surgen desarrollos artísticos como el *happening*, el arte conceptual, el minimalista, entre otros, en los cuales el análisis formal queda insuficiente. Bajo esta premisa, empezaría una tensión clara entre los críticos cercanos a la formación de un público desde la perspectiva de reconocimiento de movimientos modernos anteriores y nuevos artes mejorados, y otra línea de críticos, donde el entendimiento del arte es dado por las estrategias de ubicación que solicita cada obra al hacer efectivo lo relacional entre contexto, recepción y creación. La segunda mirada, es una que está más cercana a las complejidades del discurso contemporáneo, alejado del formalismo progresista moderno:

La difusión y la recepción del arte contemporáneo, pues, no deviene el resultado de una acción espontánea, sino que requiere un público informado que conozca el medio artístico y que se deje seducir por una cierta atmósfera de teoría artística. Porque hoy, como nunca antes, en el mundo del arte es fácil aislar la creación del entorno que la mueve y difunde. Como diría Arthur Danto: “Si la caja de Brillo es una obra de arte y una caja de cartón de brillo ordinaria no lo es, lógicamente la diferencia entre ambas no puede residir en las diferencias más obvias –como por ejemplo que una esté hecha de contrachapado y la otra de cartón ondulado–. Por tanto la diferencia entre arte y realidad, desde una perspectiva filosófica sería, tampoco puede consistir en la separación de arte y realidad. Solo la interpretación permite explicar esta transfiguración de lo banal en la obra de arte. (Bonet, p. 285)

Bajo esta lógica, si bien la recepción va de la mano de la divulgación, a ellas se las comprende desde dos perspectivas distintas: la divulgación como la posibilidad de ofrecer herramientas contextuales que den un orden al entendimiento de la obra en sí, y el problema de la recepción en la medida de la relación obra-consumo. De esta manera de comprender recepción y divulgación sale a flote un tercer concepto que permitiría llevar a cabo el desarrollo de la crítica en las dos líneas: el de la consolidación de referencias culturales, tanto en el texto crítico como en el entendimiento de la obra. En esta lógica, podría encasillarse el conjunto de textos de publicaciones especializadas no académicas y que permitiría entenderse como

publicaciones periodísticas especializadas. Estas, si bien contaban con textos de diversos discursos, por su construcción general en términos editoriales, permiten afirmar que planteaban una fiel convicción a la consolidación de patrones para entender y facilitar el desarrollo, no solo de las nuevas prácticas de la plástica nacional, sino de los diferentes movimientos que se desarrollaban en el mundo.

El de Marta Traba fue un ejercicio crítico que creció al amparo de la necesidad de crear patrones de referencia cultural en el público. Esto no sólo dio un tono particular a su escritura, sino que también redefinió la comprensibilidad y la orientación comunicativa y significativa de las prácticas artísticas mismas. Los textos suyos evaluaban la producción plástica nacional. Pero, a la vez, inscribían este proyecto en uno aun mayor, como era el de la creación de referencias culturales modernas en una sociedad que no las tenía.⁴

Referencias bibliográficas

- Acha, Juan. *Crítica del Arte, El crítico y sus actividades*. Trillas, México, 1992.
- Arrubla Yepes, Mario. Síntesis de Historia Política Colombiana. En: *Colombia Hoy*.
- Banco de la República, Bogotá, 2001.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, España, 1995.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, Barcelona, s. f.
- Del Valle, Augusto. La Fiesta del No-Objetualismo, Polémicas sobre arte contemporáneo en América Latina, Memorias Primer Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano 1981, marzo de 2007.
- Deleuze, Gilles. *Rizoma*. PreTextos, España, 1997.
- Delgado, Manuel. *El animal público*. Anagrama, Barcelona, 2007.
- Delgado, Manuel. *Sociedades Movedizas*. Anagrama, Barcelona, 2007.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. De Bolsillo, 2da. Ed. España, 2007.
- Espinosa Delgado, Magaly. Estudios culturales y multiculturalismo: el campo expandido de la crítica del arte. En: *Memorias V Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte, La crítica del arte entre el multiculturalismo y globalización*. 2004.
- Fernández, Carlos Arturo. *Arte en Colombia, 1981–2006*. Universidad de Antioquia, Medellín, 2007.

⁴ Giraldo, Efrén. *La crítica del arte moderno en Colombia*, p. 109.

- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Akal, España, 2001.
- Giraldo, Efrén. *La crítica del arte moderno en Colombia. Un proyecto Formativo*. La Carreta, Medellín, 2007.
- Guasch, Anna María. La situación de la crítica en Norteamérica. De Clement Greenberg a Hal Foster (1948 – 1985). En: *La Crítica del Arte, Teoría y Praxis*. Serbal, Barcelona, 2003.
- Guasch, Anna María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones*. Del Serbal, Barcelona, 1997.
- Lippard, Lucy R. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal, Madrid, 1973.
- Liotard, Jean Francois. Respuesta a la pregunta: ¿Qué es lo posmoderno? En: Colombia el despertar de la modernidad, Foro Nacional por Colombia, septiembre, 1991.
- Marzona, Daniel. *Arte minimalista*, Taschen, 2004.
- Marzona, Daniel. *Arte conceptual*. Taschen, 2005.
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas Latinoamericanas. 1950 – 1970*. Siglo XXI Editores, México, 1973.
- Valverde, Isabel. La crítica de arte en el siglo XIX: Prácticas, funciones, discursos. En: *La crítica del arte, historia, teoría y praxis*. Serbal, Barcelona, 2003.
- Vargas, Alberto. La validación del arte desde la calle. En: El museo y la validación del arte, memorias Seminario Internacional de Teoría e Historia del Arte, Universidad de Antioquia, Medellín, 2006.
- Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa, Barcelona, 1986.

LA REFLEXIÓN COMPASIVA MÉTODO DE COMPRENSIÓN PARA EL CULTIVO DE LA CREDIBILIDAD Y CONFIABILIDAD DEL EJERCICIO PERIODÍSTICO

Juan David Londoño Isaza ¹

RESUMEN

Uno de los temas centrales de la teoría del periodismo, desde que a mediados del siglo XIX la objetividad tuvo lugar en el ejercicio de informar más con sentido comercial que responsable (Fernández, 1992), hasta estudios que sugieren que la objetividad descansa tanto en el método que utiliza el periodista para sus pesquisas (Kovach y Rosenstiel, 2003), como la reputación del medio en que trabaja y la coherencia entre la vida profesional y personal del periodista (Burgueño, 2010), es determinar su credibilidad y confiabilidad. El tema de este artículo es la relación entre la formación humanista del periodista con la credibilidad y confiabilidad de sus productos, de cara a la ciudadanía.

Palabras clave: Reflexión compasiva. Periodismo. Formación periodística. Capacidad crítica. Empatía. Credibilidad. Confianza.

¹ Docente investigador y coordinador del pregrado en Periodismo de la Universidad de Antioquia. Magíster y Licenciado en Filosofía de la misma universidad. Ha sido investigador de la Deutsche Welle Akademie y Visiting Research Scholar de la Lawrence Technological University. Integrante del grupo de investigación: Comunicación, Periodismo y Sociedad. Correo electrónico: david.londono@udea.edu.co. Este trabajo ha sido desarrollado en el ámbito del proyecto “Fundamentos teóricos y epistemológicos de la comprensión como método”, Acta 2018-23528.

LA REFLEXIÓN COMPASIVA MÉTODO DE COMPRENSIÓN PARA EL CULTIVO DE LA CREDIBILIDAD Y CONFIABILIDAD DEL EJERCICIO PERIODÍSTICO

La razón tiene una dignidad especial que se alza por encima del juego de las fuerzas, y sólo en la medida en que se respeta la razón en una sociedad las minorías serán capaces de hacer escuchar sus justas, pero impopulares, demandas.

Nussbaum, *El cultivo de la humanidad.*

Planteamiento

El periodismo vive en la actualidad serios cuestionamientos que nacen, entre otras razones, de las posibilidades que han surgido del desarrollo tecnológico y comunicacional (desde el telégrafo que separó el transporte de la comunicación hasta los móviles y las redes sociales): las *fake news*, por ejemplo, guardan incontables causas para su producción y han puesto en jaque no solo la capacidad de juzgar por parte de la ciudadanía con base en información a que accede, sino también el papel del periodismo de cara a la sociedad. Adicional a esto, la histórica vinculación entre el periodismo e ideologías políticas ha tenido efectos en la percepción y comprensión de los ciudadanos, lo que ha derivado en su desconfianza. Asimismo, la educación periodística ha solido concentrar su interés en la formación técnica para el desempeño en la prensa, en la radio, en la televisión y, de manera algo reciente, en las plataformas digitales. Sin embargo, la reflexión respecto de los límites y alcances del ejercicio periodístico, y sobre la misma formación periodística, ha solido ser menor en comparación con la que se ha dado respecto de la formación técnica; circunstancia que hoy amerita darse y promoverse de manera que la responsabilidad que guarda el periodismo con la ciudadanía, en términos de confiabilidad y credibilidad, se constituya en objeto de estudio. ¿A qué obedece la crisis de confiabilidad que hoy vive el periodismo? ¿Sus criterios de confiabilidad atienden exclusivamente un rol instrumental a la producción periodística o también le atribuye un rol teórico, conceptual y humanista?

Contexto

Diversas publicaciones respecto de la teoría del periodismo se han ocupado de determinar cómo hacer al periodismo confiable, esto es, creíble para la ciudadanía. Para esto, categorías como *objetividad, verdad, imparcialidad e independencia* han ocupado el centro de la discusión, tratando de delimitar las condiciones de posibilidad para materializarlas en el ejercicio periodístico, justamente para hacerlo confiable y creíble. Por ejemplo, Kovach y Rosenstiel (2003) afirman

que la *objetividad* del periodismo descansa en la apelación a un método, toda vez que permite la consecución de la información con pretensión demostrable y verificable, lo que la hace *verdadera* por cuanto se corresponde con la verdad. El método, a su vez, hace posible que la subjetividad del periodista no oriente o determine la consecución de la información, lo que hace a esta *objetiva*. No obstante, por más que se utilice un método, la subjetividad del periodista atraviesa su ejercicio por cuanto sus elecciones de qué es noticia o no, por ejemplo, nacen de criterios personales que en nada se corresponden con la *objetividad*. La práctica periodística ha creído que la *objetividad* obedece a que toda producción periodística debe presentar los hechos tal y como suceden, esto es, desnudos, de suerte que hablen por sí solos pretendiendo una neutralidad, cuando la ciudadanía necesita comprender los hechos, lo que hace necesaria su interpretación por parte del periodista. Se insiste en que se deben presentar todos los datos posibles respecto de un hecho noticioso, cuando de antemano es claro que es bastante difícil hacerse a todos los datos posibles respecto de una misma circunstancia. También se ha creído, apelando a la *equidad*, que sobre una circunstancia se presenten los puntos de vista posibles sin ofrecer una intervención de por medio, o lo que es similar, poner en común los relatos por partes iguales, cuando no existe de por medio una medida que asegure esto y porque, eventualmente, habrá puntos de vista que merezcan mayor espacio por la amplitud de sus argumentos o por la complejidad de sus términos.

Aunque ha sido objeto de reflexión, la *objetividad* en el periodismo realmente no se materializa, por cuanto la naturaleza humana no se corresponde con las pretensiones que a esta palabra se le han asignado. ¿Pone esto en entredicho el ejercicio periodístico? De continuar con estas pretensiones, el periodismo sería víctima de aquellas, lo que derivaría en su desconfianza y poca credibilidad. ¿Habrá otro camino para conseguir la confianza y credibilidad que espera el periodismo obtener de la ciudadanía con respecto a sus productos?

Está claro que el periodismo se debe a la ciudadanía, esto es, la debe informar, de tal suerte que ella pueda tomar decisiones con el conocimiento y comprensión suficientes para que su conformación pueda fortalecerse, por lo que es importante que la credibilidad y confianza periodísticas puedan darse. También es cierto que en los centros de estudio en los que se forman los periodistas ha solido privilegiarse la capacitación técnica que los “habilita” en distintos lenguajes y formatos para difundir entre los ciudadanos la información que consiguen. No obstante, es necesario discernirlos en términos humanistas, por cuanto el periodismo se constituye en una labor ciudadana que encuentra su sentido en elementos precisamente humanistas que involucran la calidad de la información, como su credibilidad y confianza. Cómo acceder a la información es un tema del cual el periodismo ya se ha ocupado (Kovach y Rosenstiel, 2003), (Burgueño, 2010), (Osorio, 2017), pero discernir sobre el criterio periodístico es pertinente por cuanto orienta a la reportería.

Así las cosas, si la ciudadanía necesita acceder a los hechos que le interesan, es importante que el periodista esté provisto de los elementos necesarios que le permitan argumentar las elecciones que hace de aquello que informa, como hacer entendibles las noticias y ofrecer sus interpretaciones derivadas de análisis rigurosos: se trata de que la formación profesional periodística cultive la humanidad, esto es, los sentimientos morales que hacen posibles ciudadanos autónomos. Para el caso específico, periodistas dueños de sí mismos, de sus propios pensamientos, y la formación humanista es un camino para hacer esto posible². Una vida examinada, la empatía y la solidaridad acercan el criterio periodístico a su meta propuesta: un servicio a la ciudadanía creíble y confiable.

Sobre los sentimientos morales

Una vida examinada

Como se dijo líneas más arriba, el periodismo trata de un servicio a la ciudadanía en tanto debe a esta brindarle información que no solo se corresponda con los hechos, sino que además le comparta análisis, de manera que ella cuente con elementos de comprensión que le permitan sus propios discernimientos, como la toma de decisiones. Es conocido que la tradición periodística cuenta con una agenda noticiosa que ha orientado durante mucho tiempo su producción, la cual obedece a la división que los medios han hecho de la realidad en virtud de las dinámicas publicitarias y económicas que en su momento tuvieron lugar³, y que el criterio para decidir qué informar y qué no fue mutando hasta derivar en la idea según la cual los temas que comprometen la democracia deben ser informados a la ciudadanía. Sin embargo, si bien esta idea es valiosa, aunque parezca contradictorio, el sentido de informar adecuada y oportunamente a la ciudadanía puede diluirse (y se ha diluido) en intereses particulares, por cuanto la convicción de fortalecer la democracia, justamente por su amplitud, permite tal posibilidad⁴.

² El lugar de las ciencias sociales y humanas en la formación profesional cada vez más está siendo amenazada por el privilegio de conocimientos (tales como los del área de la salud, las ingenierías y las ciencias exactas y naturales) que, si bien son valiosos, no promueven el pensamiento crítico, ni mucho menos la empatía y la imaginación narrativa. Para este asunto véase Nussbaum, 2014.

³ Sobre el vínculo histórico entre la publicidad y el periodismo, Abraham Santibáñez M. Y Enrique Vergara explican lo siguiente: “La relación entre medios de comunicación y publicidad existe prácticamente desde el origen de los medios impresos. Los primeros periódicos, en el siglo XVII, “avisaban” a los potenciales compradores dónde encontrar los productos y servicios como parte de las noticias. Respecto a esta primera relación entre periodismo y publicidad H. K. Giravez señala que “... estas originales publicaciones del siglo XVII consideraban el deseo de algunos de comprar o vender algo como noticia tanto como otros acontecimientos de la semana, incluso el comunicado de una batalla.” (Santibáñez A., Vergara E. 2008, 252)

⁴ Tal pretensión que se le ha asignado al periodismo, si bien ha orientado durante mucho tiempo su *ethos*, al mismo tiempo ha dado lugar a diversas interpretaciones que han derivado en serios cuestionamientos que ponen en entre dicho su credibilidad y confiabilidad. Nussbaum

Así las cosas, es oportuno indagar con base en qué elementos los periodistas podrían elegir la información que le comparten a la ciudadanía, poniendo de presente un conocimiento y una comprensión de aquello que, precisamente, hace que la ciudadanía se constituya como tal, y aquello que hace posible que la reúna. Para esto es importante que los periodistas sean dueños de sus propios pensamientos, esto es, que examinen la actualidad con independencia, de manera comprensiva, investigativa y crítica, que sepan argumentar las razones por las cuales un hecho es motivo de noticia y hacerlo comprensible e interpretable de cara a la ciudadanía. Para esto es pertinente traer al presente la antigua escuela socrática que apeló a una vida examinada:

Si os dijera que el mayor bien para un hombre resulta ser el hecho de pasar todo el día razonando acerca de la virtud y de los otros argumentos de los que me habéis oído hablar cuando me examino yo mismo y examino a los demás; y si os dijera que una vida sin examen no es digna de ser vivida por un hombre, creeréis aún menos lo que digo. Sin embargo, es así, como os lo digo, aunque no es fácil persuadiros de ello. (Platón, *Apología de Sócrates*)

Una vida examinada es un propósito que Sócrates, pero de manera más detallada Séneca y los estoicos⁵ se plantearon para la ciudadanía. Pensaron de este tipo de vida que era indispensable para el fortalecimiento de la comunidad política democrática (Nussbaum, 2010, p. 54), por cuanto cultiva no solo el conocimiento y la comprensión de creencias propias y ajenas, sino también la crítica que puede hacerse de ellas:

La tarea central de la educación, argumentan los estoicos siguiendo a Sócrates, es enfrentar la pasividad del alumno, exigiendo que la mente se haga cargo de sus propios pensamientos. Muy a menudo, las decisiones y opiniones de la gente no son propias. Las palabras brotan de sus bocas y las acciones de sus cuerpos, pero lo que expresan esas palabras y acciones puede ser la voz de la tradición o convencionalismo, la voz de los padres, de los amigos o de la moda. Es así porque estas personas nunca se han detenido a preguntarse a favor de qué están realmente y qué están dispuestos a defender por sí mismos como algo propio. Son como instrumentos en los que la moda y el hábito tocan sus melodías, o como máscaras teatrales por donde habla la voz de un actor. Los estoicos sostienen, junto con Sócrates, que esa vida no es digna de la humanidad que hay en ellos, ni de la capacidad del pensamiento y de la opción moral que todos poseen. (Nussbaum, 2010, p 50-51)

Hacerse cargo de sus propios pensamientos significa activar la mente, esto es,

explica de manera breve lo que sucede con aquellas afirmaciones desprovistas de precisiones: “[...] una verdad que define los deberes limitadamente, sin considerar sus consecuencias, puede resultar inadecuada para guiarnos en un mundo donde las consecuencias de nuestros actos importan, y mucho” (Nussbaum, 2010, p 45). Así las cosas, si se ha pretendido que el periodismo fortalezca la democracia, es pertinente que se llene de contenido. Tal pretensión afirmando no solamente que la ciudadanía se la debe informar para que tome decisiones con conocimiento de las circunstancias, sino también explicando las razones democráticas y periodísticas que sustentan y legitiman las decisiones que toma el periodista con su trabajo, y ellas las encontramos en el cultivo de su humanidad.

⁵ Más que Sócrates, fueron los estoicos griegos y romanos quienes guardaron memoria de la incidencia del ejemplo de Sócrates en el currículo. Para este asunto, véase Nussbaum (2016, p. 50).

examinar críticamente las ideas, las creencias, a partir del razonamiento lógico de manera que se expongan las debilidades y fortalezas de las razones que las sustentan. Este ejercicio de razonamiento lógico, además de constituirse en un camino de comprensión, deriva en la posibilidad de empoderarse de los propios pensamientos por cuanto, de manera autónoma, se accede al entendimiento del orden de las razones que lo estructuran. Al respecto, la filósofa norteamericana Martha Nussbaum expone el siguiente ejemplo:

Billy Tucker encontró esclarecedor descubrir que uno podía pasar una semana entera pensando argumentos en contra de la pena de muerte, la cual él aprobaba. Ello le mostró una nueva forma de pensar en aquellos que sostenían una posición contraria al respecto: no eran únicamente adversarios, eran personas pensantes, tal como él, y así llegó a entender sus puntos de vista. Al mismo tiempo, llegó a advertir cuán diferente es el razonamiento en muchos relatos periodísticos. Esta percepción lo hizo más cuidadoso, y esta nueva cautela alentó a su vez un diálogo más fructífero con quienes defendían un punto de vista opuesto al suyo. (Nussbaum, 2010, p. 60)

La vida examinada, o el autoexamen en Sócrates como también es llamada, debe integrarse a la formación periodística por la obvia razón, pero por ello no menos importante, que le corresponde explicar a la ciudadanía las razones por las cuales elige un hecho y no otro para informar, decidir con razones el enfoque que le dará, ejercicio que le brinda los elementos para hacer su trabajo justificable y comprensible. Pero también porque si el periodismo se trata de un ejercicio ciudadano para la ciudadanía, es importante que el periodista tenga presente que su trabajo también lo implica a él, no solo como profesional, sino también como ciudadano. De ahí que guarde una responsabilidad ética consigo mismo, ética que pasa por el deber de encontrar para sí mismo y para sus conciudadanos las razones para la elección de un hecho noticioso y su enfoque, y solo el razonamiento lógico puede conseguirlo, toda vez que se trata de un camino de comprensión de las razones que sustentan los productos periodísticos. De otra manera, una actividad periodística desprovista de estas características se la podría describir como una amenaza a la libertad democrática, por cuanto niega la posibilidad a la ciudadanía de acceder a una información que no pasó por el examen de la razón, esto es, sin argumentación ni justificación, por lo que la ciudadanía vería limitada su libertad, toda vez que su oportunidad de comprender la información se vería limitada, como su posibilidad de tomar decisiones con elementos de comprensión.

Así las cosas, perseguir la verdad y la objetividad, aunque parezcan imposibles de conseguir, aunque en efecto sean imposibles de conseguir, al final, siempre ayudará a regular, entre otras cosas, los intereses personales y permitirá discriminar entre los intereses legítimos y los ilegítimos. El examen crítico, aunque no consiga en la mayoría de los casos acceder a la verdad inmutable, sí enseña a “distinguir entre las cosas y encontrar una manera de presentarlas capaz de resistir el examen crítico” (Nussbaum, 2010, p. 65), además de que permite comprender la falsedad de ideas y creencias.

Imaginación narrativa

Tan importante como es el cultivo de la capacidad crítica para que los periodistas consigan ser dueños de sus propios pensamientos, lo es el de la imaginación narrativa, pues se constituye en la oportunidad de acceder a historias que si bien la experiencia personal no necesariamente ha pasado por ellas, aquellas ponen de presente la posibilidad de considerar que podrían vivirse. Desde Marco Aurelio, quien sugería que:

[...] para llegar a ser ciudadano del mundo no bastaba con acumular conocimiento; también debíamos cultivar una capacidad de imaginación receptiva que nos permitiera comprender los motivos y opciones de personas diferentes a nosotros, sin verlas como extraños que nos amenazan, sino como seres humanos que comparten con nosotros muchos problemas y oportunidades. (Nussbaum 2016, p. 117)

Pasando por Aristóteles que proponía en su *Poética* que “la literatura nos muestra <<no las cosas que han sucedido, sino aquellas que podrían suceder>>” (Nussbaum 2016, p. 24), la imaginación narrativa articula la imaginación y la creatividad para ponerlas al servicio del cultivo de la compasión que, de acuerdo con Nussbaum, “implica el reconocimiento de que otra persona, de algún modo similar a uno, ha sufrido una pena o desgracia importante por la que no se le debe culpar, o solo en parte.” (2010, p. 124). Las historias, entonces, las podemos encontrar de manera general en las artes, esto es, en la música, la pintura, la escultura, el cine, la literatura, entre otras. Distintos autores han creído en diferentes expresiones para el cultivo de la sensibilidad humana: mientras que para Nussbaum (*Justicia Poética*) la literatura, más específicamente la novela, sensibiliza al lector con las narrativas que presenta, la fotografía para Susan Sontag (2005), y el cine para Edgar Moran (2011), consiguen aspectos similares. Por su tradición y por lo que ha significado por ejemplo para el cine y el teatro, en la novela se encuentran de base unas características que activan la imaginación y la sensibilidad del ciudadano, para nuestro caso el periodista, con relación a circunstancias que podría vivir, lo que hace posible una confrontación de sus orientaciones morales y posturas políticas, esto es, una reflexión crítica sobre circunstancias concretas:

Podríamos expresar lo mismo diciendo que la buena literatura es perturbadora de una manera en que rara vez lo son la historia y la ciencias sociales. Como suscita emociones poderosas, desconcierta e intriga. Inspira desconfianza por la sensiblería convencional, y provoca una confrontación a menudo dolorosa con nuestros pensamientos e intenciones. Podemos enterarnos de muchas cosas sobre la gente de nuestra sociedad y sin embargo mantener ese conocimiento a distancia. Las obras literarias que promueven la identificación y la reacción emocional derriban esas estrategias de autoprotección, nos obligan a ver de cerca muchas cosas que pueden ser dolorosas de enfrentar, y vuelven digerible este proceso al brindarnos placer en el acto mismo del enfrentamiento. (Nussbaum, *Justicia poética*, p. 30).

Que un periodista pueda cultivar su imaginación narrativa es una posibilidad que redunde en beneficio de la autonomía de su pensamiento, por cuanto la confrontación con historias le permitirá poner de presente los límites y alcances

de sus pensamientos en virtud de circunstancias concretas que si bien no ha vivido, solo a través de las artes puede acceder a ellas, y con estas, a una reflexión crítica que puede nutrir su criterio periodístico, en tanto accede a la comprensión de temas que puede descubrir que serían de interés público:

[...] el acto de leer y evaluar [...] es éticamente valioso precisamente porque su estructura exige tanto la inmersión como la conversación crítica, porque nos insta a comparar lo que hemos leído, no sólo con nuestra experiencia sino con las reacciones y argumentaciones de otros lectores. Si creemos en este tipo de lectura, en la combinación de nuestra imaginación absorta con períodos de escrutinio crítico más distante (e interactivo), comprenderemos por qué puede resultar una actividad adecuada para el razonamiento público en una sociedad democrática (Nussbaum, *justicia poética*, p. 34).

Tal comprensión, pasa por la posibilidad de que el periodista ponga a prueba sus posturas morales y políticas comparándolas con las sostenidas por los personajes que presentan las novelas, contrastación que enriquece no solo la creatividad, sino también la capacidad de dimensionar los límites y alcances de las propias opiniones y que estas atraviesan el quehacer periodístico. Adicionalmente, pasa también por el reconocimiento según el cual otras personas pueden compartir mis circunstancias, pero pueden tramitarlas de otras maneras:

La novela, reconociéndolo, apela en general a un lector implícito que comparte con los personajes ciertas esperanzas, temores y preocupaciones generales, y que por ese motivo puede formar lazos de identificación y simpatía con ellos, pero que también vive en un ámbito distinto y necesita informarse sobre la situación concreta de los personajes. De esta manera, la misma estructura de la interacción entre el texto y su lector implícito invita al lector a ver cómo los rasgos mudables de la sociedad y las circunstancias afectan la realización –más aún, la estructura misma– de las esperanzas y los deseos comunes. (Nussbaum, *Justicia Poética*, p. 32)

Así las cosas, para la formación periodística, el cultivo de la formación narrativa pone en sintonía al periodista con aquellas historias que probablemente despertarán su sensibilidad humana, haciendo posible que el criterio para seleccionar los temas periodísticos se concientice del valor ciudadano que deben tener, pues accede al conocimiento de circunstancias humanas que si bien no necesariamente ha vivido, imaginar que él las viviría podría darle elementos para comprender aquellos que nos reúnen como seres humanos y que, para el periodismo, se hace relevante informarlos: “[...] la imaginación narrativa constituye una preparación esencial para la interacción moral” (Nussbaum, 2010, p. 123).

Justamente, la oportunidad de la interacción moral que brinda la imaginación narrativa permite al periodista cultivar su reflexión compasiva, por cuanto se conecta con circunstancias no vividas y acciones humanas no practicadas que lo invitan al discernimiento respecto de ellas, lo que redundará en la sensibilización del criterio periodístico para seleccionar los temas y hechos que son susceptibles de ser argumentados por medio de la crítica y la imaginación narrativa:

Si se han hecho hábito, la empatía y el hacer conjeturas conducen a un cierto tipo de ciudadanía y a una determinada forma de comunidad: la que cultiva una resonancia compasiva hacia las necesidades del otro y entiende el modo en que las circunstancias las condicionan, a la vez que respeta el carácter individual y la intimidad del otro. (Nussbaum, 2010, p. 123)

La reflexión compasiva cultiva el criterio periodístico en su ejercicio, por cuanto la argumentación y la imaginación narrativa se ponen al servicio de informar a la ciudadanía respecto de aquello que la convoca y reúne, servicio que se vuelve creíble y confiable, por cuanto es justificable y compasivo.

Conclusiones

Sostener que el periodismo se debe al fortalecimiento de la democracia conduce a discernir, entre muchas cosas, qué implica tal afirmación. Si a la democracia se la concibe como la posibilidad de que los integrantes de una sociedad puedan convivir, es relevante la pregunta sobre cómo el periodismo aporta al propósito de la convivencia ciudadana. Si se trata de informar a los ciudadanos sobre los temas que involucran aquello que hace posible u obstaculiza la convivencia, se hace oportuna la inquietud sobre cómo se hace a través de la educación conseguir que los periodistas decidan aquello que es de interés de la ciudadanía. Así las cosas, formar el criterio periodístico pasa por la apelación a una educación liberal, esto es, por el cultivo de aquellas capacidades que hacen posible que nos asumamos y comprendamos como ciudadanos autónomos. La capacidad crítica como la de imaginar lo que otras personas podrían sentir, producto de las circunstancias que las asisten, constituyen una posibilidad importante para el periodista en formación de identificar, comprender y sentir aquellos temas que nos reúnen como seres humanos y como ciudadanos: la oportunidad de practicar la autonomía o independencia del pensamiento para someter al examen las ideas u opiniones propias y de otros se corresponde con la personalidad periodística y los fines que ella guarda, por cuanto debe abordar temas que siempre son de interés público, pero que, eventualmente, pueden afectar a uno o varios ciudadanos en sus intereses privados, por lo que es determinante el cultivo de la crítica en el periodismo en tanto fortalece la independencia y autonomía de pensamiento.

La capacidad de imaginar lo que otros viven, aun cuando se trate de circunstancias que quien las imagina probablemente no ha pasado por ellas, permite no solamente que el periodista desenvuelva su capacidad de comprender y sentir las circunstancias ajenas, sino también de solidarizarse a través de su ejercicio periodístico llamando la atención y, con esta, la comprensión de otros ciudadanos, lo que podría derivar en la solidaridad y la compasión.

En suma, estas capacidades, la autonomía del pensamiento como la empatía, activan en el periodista la reflexión compasiva, que no es otra cosa que la

capacidad de identificar aquellos hechos que comprometen a la ciudadanía en su conformación y comprender las razones por las cuales ellos podrían ser de interés ciudadano, lo que pone en práctica el valor según el cual el periodismo es un servicio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Burgueño, José Manuel. 2010. *Cuestión de confianza. La credibilidad, el último reducto del periodismo del siglo XXI*. Editorial UOC, Barcelona.

Kovach, Bill, Rosenstiel, Tom. 2004. *Los elementos del periodismo*. Madrid: Santillana.

Análisis crítico de la ideología de la objetividad. En: *Questión. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, Vol. 1, Núm. 11, 2006, Universidad Nacional de la Plata.

Nussbaum, Martha C. 2005. *El cultivo de la humanidad. Una defensa clásica de la reforma de la educación liberal*. Paidós, Barcelona.

Nussbaum, Martha C. 2014. *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita de las humanidades*. Katz, Madrid.

Nussbaum, Martha C. 2008. *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Paidós, Barcelona.

Nussbaum, Martha C. *Justicia Poética. La imaginación literaria y la vida pública*. Andrés Bello, Santiago de Chile.

Sontag, Susan. 2005. *Sobre la fotografía*. Alfaguara. Madrid.

Morin, Edgar, 2011, *El cine o el hombre imaginario*. Paidós. Barcelona.

Osorio V. Raúl H. 2017. *El reportaje como metodología del periodismo. Una polifonía de saberes*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín.

Santibáñez A., Vergara E., Periodismo y publicidad: claves y ambigüedades de una relación promiscua. En: *Revista Universum*, N° 23, vol. 1., 2008, pp. 248 a 267. Universidad de Talca.

**MIRADAS SOBRE LA NUEVA YORK
QUE EMERGE DEL SILENCIO
EL PERIODISMO ENSAYÍSTICO-MEMORIAL DE
JOSEPH MITCHELL¹**

**GLANCES OVER THE NEW YORK
THAT EMERGES FROM SILENCE
JOSEPH MITCHELL'S MEMORIAL-ESSAY JOURNALISM**

Mateus Yuri Passos²

Universidad Metodista de São Paulo, Brasil

RESUMEN

Este artículo discute “Street Life”, “Days in the Branch” y “A Place of Pasts”, fragmentos del libro de memorias inacabado que Joseph Mitchell, reportero de la revista *The New Yorker*, comenzó a producir durante su famoso período de silencio entre 1964 y 1996. Dentro del enorme contexto de la obra de Mitchell, los textos pueden ser comprendidos como una cuarta fase de su producción, formada gradualmente entre la segunda mitad de los años 1940 y el inicio de los años 1960, y constituyen un género periodístico singular, denominado aquí ensayo-memorial.

Palabras-clave: Periodismo literario, ensayo, memoria, Joseph Mitchell, *The New Yorker*.

ABSTRACT

This paper discusses ‘Street Life’, ‘Days in the Branch’ and ‘A Place of Pasts’, the fragments of Joseph Mitchell’s unfinished memoir book that the reporter of *The New Yorker* started to write during his famous 1964-1994 silence period. Compared to the whole of Mitchell’s output, this set of texts may be seen as constitutive of a fourth period of his writing, gradually established between the mid-1940s and early

¹ Una primera versión de este trabajo fue presentada, en septiembre de 2016, en el XXXIX Congreso Brasileño de Ciencias de la Comunicación–Intercom.

² Mateus Yuri Passos. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo. Doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp. Mestre em Ciência, Tecnologia e Sociedade pela UFSCar. Bacharel em Jornalismo pela PUC-Campinas e em Estudos Literários pela Unicamp. Correo electrónico: mateus.passos@gmail.com.

1960s. They also constitute a unique genre of journalism, here named memorial essay.

Keywords: Literary Journalism, Essay, Memoir writing, Joseph Mitchell, The New Yorker.

MIRADAS SOBRE LA NUEVA YORK QUE EMERGE DEL SILENCIO. EL PERIODISMO ENSAYÍSTICO-MEMORIAL DE JOSEPH MITCHELL

Laboratorio de innovaciones

No sin mérito, la publicación semanal norteamericana *The New Yorker* obtuvo la reputación de mejor revista de reportajes del mundo (Yagoda, 2001). Ahí surgió y se desarrolló el género perfil (Remnick, 2000), se publicaron cuentos y relatos de romances de autores consagrados o jóvenes promesas, crítica literaria, musical y de otros ramos artísticos que establecieron nuevos padrones en la prensa, obras de reportaje leídas aún décadas después de su publicación original como *Hiroshima*, de John Hersey; *In Cold Blood* [A Sangre Fría], de Truman Capote; *Silent Spring* [Primavera Silenciosa], de Rachel Carson, y *Eichmann in Jerusalem* [Eichmann en Jerusalén], de Hannah Arendt.

Teniendo en vista el papel de la publicación no apenas como condensadora de las técnicas de reportaje de su tiempo, como también de promotora de experimentos de estilo y objetivo, podemos considerarla un laboratorio de innovaciones en el periodismo, dispuesto a financiar a sus reporteros por años, si fuese necesario, para la producción de material de alta calidad (Sims, 2007). Hubo, incluso, obras cuya repercusión extrapoló el campo del periodismo e influenció los rumbos de campos como la filosofía política, en el caso de Arendt, o incluso influenció la formación de nuevas áreas como las sociales de la ciencia y la tecnología, en el caso de Carson. Un ejemplo que se destaca en la revista es el conjunto de la obra de Joseph Mitchell, especialmente por las considerables transformaciones por las que pasó a lo largo de los años: una mirada más agudizada sobre Mitchell y su trabajo permite observar los cambios de estilo y estrategia textual del reportero, figura central en la estabilización del género perfil, pero también el desarrollo de una mirada más empática y comprensiva en relación con sus personajes.

Su única obra lanzada en libro en Brasil, *Joe Gould's Secret* [O Segredo de Joe Gould], de 1964, fue un canto de cisne bastante precoz para Mitchell, que vivió más de 32 años después de esa publicación sin jamás concluir otro texto, sin embargo, continuó su rutina diaria en la redacción de *New Yorker*, recibiendo regularmente su salario de US\$ 20.000 anuales (Yagoda, 2001) aunque solo a veces se escuchase el sonido de su máquina de escribir. Había cierta expectativa en relación a una eventual conclusión de una nueva obra, tanto que el editor jefe Harold Ross aprobó un pedido de aumento de sueldo en la mitad de la década de 1970, más de diez años después de la publicación de su último texto en vida (Kunkel, 2015).

El bloqueo de escribir que afectó a Mitchell posee raíces más complejas que la única causa apuntada comúnmente para el autor: un supuesto conflicto ético interno

por causa de la exposición de un fraude de un entrevistado con quien tenía una relación conflictiva, pero marcada por una fuerte identificación. Rundus (2005) describe un conjunto de factores más complejos, que vinculan la muerte de A. J. Liebling –también periodista de *New Yorker* y amigo próximo que sería su lector ideal –, su vínculo creciente con sociedades literarias y científicas, el abandono del tabaco, recibir un elogio del crítico Calvin Trillin que colocaba a Mitchell en un nivel que consideraba ser incapaz de superar y la desaparición no apenas de la Nueva York arcaica, sino del tipo de personaje que lo encantaba profundamente –afirmaba que la radio y la televisión tuvieron una influencia negativa que hizo emerger personajes más planos en los oyentes y telespectadores–.

Ese período de silencio, a pesar de ello, no fue totalmente improductivo – el propio Mitchell (16 feb. 2015) menciona la existencia de un diario, escrito regularmente desde 1968, pero el documento permanece inédito–. Durante su trabajo de investigación pesquiza para la producción de la biografía de Mitchell, *Man in Profile*, Thomas Kunkel se deparó con un conjunto de textos escritos por el periodista, a partir de finales de los años 60 y a través de las décadas siguientes, sin fecha exacta –obras que, por su naturaleza estilística y composicional, tal vez exijan que se trate Mitchell por otro epíteto que no es el de “reportero” –. Entre ellas estaban *Street Life*, *Days in the Branch* y *A Place of Pasts*, tres capítulos con diferentes niveles de terminación que consisten en fragmentos de un libro de memorias que Mitchell ambicionaba escribir– publicadas por *New Yorker* entre 2013 y 2015.

En este artículo haremos un análisis cualitativo de contenido y estilo de ese conjunto de capítulos, los cuales dan muestras de lo que sería una potencial cuarta fase estilística del autor –de acuerdo con la clasificación de Noel Perrin (1983), presentada más adelante–, desarrollando más el elemento memorialista-elegíaco y trayendo un Mitchell *flanêur* para el protagonismo de la narrativa. Nuestro principal objetivo aquí es verificar si es posible comprender esos textos mientras muestras de un género distinto, que, aunque más distante del reportaje, aún podría ser clasificado como periodismo literario. Indagamos, así, que elementos permitirían distinguirlo en relación al género, de qué modo esa cuarta se destaca de las demás, y a qué fase, al final, pertenecería la obra más famosa de Mitchell, *O Segredo de Joe Gould*.

De ese modo, destacaremos en la próxima sección los elementos que caracterizan las tres fases sugeridas por Perrin y, por medio de una muestra de extractos de los tres fragmentos del libro de memorias, destacar los elementos que permiten identificar un cambio en la estrategia de escritura, estilo y género en relación con las fases anteriores, de las cuales haremos un sumario con el objetivo de contextualizar y comparar. Los tres fragmentos, “Street Life”, “Days in the Branch” y “A Place of Pasts”, fueron seleccionados por constituir, al menos hasta el momento, las únicas producciones publicadas de Mitchell posteriores a

O Segredo de Joe Gould. De esos textos, fueron extraídos cuatro partes –dos de “A Place of Pasts” y una del resto– que sintetizan el vínculo de cada parte con el elemento-clave del conjunto: el foco en la discusión del pasado; en específico, no el pasado individual típico de obras memoriales, pero un pasado colectivo, construido a partir de décadas de reportaje y vivencia personal.

En esos extractos seleccionados, buscamos identificar cuáles son los tipos de pasado y memoria que Mitchell evoca y de qué modo se articulan con el plan general del conjunto, así como de cada texto en específico. De esa manera, fueron analizados los elementos temáticos de las partes y, de cada fragmento, la vinculación de esos temas a la vida personal de Mitchell o a su trabajo como reportero y el modo de exposición de la narrativa –que Eason (1991) distingue entre realista y modernista–. Fue realizada, luego, una comparación entre ese conjunto de textos y las obras anteriores de su producción, buscando resignificar la división en tres fases de Perrin (1983), en especial con relación a la localización de *O Segredo de Joe Gould* en esa clasificación.

Este texto integra una investigación más amplia que busca caracterizar los cambios de estrategia periodística en la obra de Joseph Mitchell, no apenas en términos de estilo, como también de la forma en la que el periodista reconstruye perfiles y ensayos memoriales del mundo alrededor, buscando preservar textualmente una Nueva York que desaparecía –y de esa manera comprender el cambio de mirada sobre la ciudad y sus habitantes–, así como la forma encontrada para aprehender mejor su esencia.

Por “periodismo literario” comprendemos un conjunto de géneros discursivos^{3,4} bastante distintos entre sí, situados en la región fronteriza entre periodismo y literatura, al punto de que, incluso cuando originalmente concebidos para la lectura efímera de un diario o revista, son consumidos también como literatura, al completar su ciclo de vida expandido, muchas veces con la publicación en libro. Son, de ese modo, leídos teniendo en vista el disfrute de la narrativa, en vez de la extracción de informaciones que se espera en noticias y reportajes.

Esa condición resulta en una dificultad epistemológica: al pertenecer a dos

³ Comprendiendo géneros discursivos por los términos de Bakhtin (2011), que los define como enunciados relativamente estables en términos de estructura, composición y estilo. Esa noción bakhtiniana no pretende organizar/jerarquizar géneros en un conjunto pequeño de nomenclaturas, pues los ve como un campo de infinitas posibilidades: variaciones en cualquiera de esos tres elementos esenciales configurarían nuevos géneros, muchas veces derivados de géneros ya establecidos o “formas híbridas” que combinan características de uno o más géneros o conjunto de géneros, en el caso de los géneros del periodismo literario y del ensayo-memorial periodístico que tratamos aquí.

⁴ El criterio aquí es el defendido por Eagleton (2006), según el cual lo que la crítica considera literatura depende menos de características estéticas intrínsecas de un texto, o mismo de su propósito inicial, que de su recepción y sobrevida.

terrenos, acaba con dificultades en encontrar su lugar en cada uno. Los elementos híbridos, aquellos que permiten al autor no transitar entre los dos mundos, pero andar en ambos simultáneamente, en un mismo texto, son un factor problemático que a veces provoca que la crítica lo relegue a un lugar menor que la literatura –cuando comprendida como un conjunto de géneros de ficción y líricos– y del periodismo.⁵ Los géneros híbridos y fronterizos del periodismo literario frustran las expectativas de lectores y críticos cuando vislumbrados como pertenecientes a apenas uno u otro terreno: el agrupado sobre una denominación se justifica por ese aspecto distintivo que termina en mayor o menor medida, si al mismo tiempo los caracteriza tanto como literatura como periodismo, por volverlos un poco alejados de ambos. La bravuconería de Tom Wolfe (2005) al afirmar la existencia, necesidad y supuesta superioridad del Nuevo Periodismo frente a la prensa y la ficción de los años 1960 fue una intención de responder a esa fricción y defender un terreno propio, aunque para eso haya recorrido a una negación de su herencia histórica y vínculos con formas más antiguas como el *sketch* (Sims, 2007) y la tradición de reportajes narrativos de publicaciones como *The New Yorker*, *Esquire*, *Rolling Stone*, *Harper's*, *Gatopardo*, *Etiqueta Negra*, *Realidade*, *Piauí*, etc.

Joseph Mitchell: trayectoria y desarrollo estilístico

La obra de Joseph Mitchell es organizada por Noel Perrin (1983) en tres fases distintas. En todas ellas predomina un interés central por individuos que no hablaban apenas en nombre de sí mismos –obreros, gitanos, pescadores, hoteleros, pastores–, pero le permitían trazar perfiles de ideas, de lugares: en resumen, delinear por un lado el perfil de una Nueva York rústica que desaparecía, constantemente sujeta no apenas a la modernización, pero sí a la gentrificación, y por otro, de las vidas de personas que estaban fuera de lugar en ese proceso.

No era nativo de allí: nació en 1908 en una hacienda en Fairmont, estado de Robeson, en Carolina del Norte, y se mudó para Nueva York en 1929, cuando comenzó a trabajar para el diario *The World* cubriendo casos policiales. Al principio, informaba al diario por teléfono los datos de los crímenes y otro periodista escribía las noticias. También fue reportero en *Herald Tribune* y en el *World-Telegram*, hasta ser contratado en 1937 por *New Yorker*, donde trabajó hasta su muerte, en 1996. Su obra fue reunida en cinco libros: en cada uno de ellos hay poco en el tratamiento de los textos que indique que fueron elaborados por la misma persona. En *My Ears Are Bent*, colección de 1938 que reúne la

⁵ Es posible recordar, por ejemplo, el rechazo de los romances-reportaje de la década de 1970 por la crítica literaria brasileña por considerarlos estéticamente obsoletos (Cosson, 2007) – Hartsock (2000) notó una postura semejante en la crítica norteamericana –, y la condición “para-periodística” atribuida por la prensa a producciones del Nuevo Periodismo de los años 1960 (Wolfe, 2005).

producción en los diarios y los primeros textos en la *New Yorker*, Mitchell no es apenas un recién llegado a la ciudad, pero sí al periodismo y a las letras; mientras busca encontrar una voz narrativa, se involucra poco con temas y personas que encuentra y los trata principalmente como curiosidades, excentricidades que permanecen externas a él, algo en parte condicionado por el ritmo ágil de producción de material noticioso en los diarios.

El Mitchell de la fase intermedia, entre 1938 y 1949, ya más habituado a las libertades editoriales de tema, tratamiento y plazos de la *New Yorker*, presenta perfiles en que se nota el emerger de un más seguro en términos de estilo y de los asuntos que le interesan, pasando a realizar investigaciones más extensas sobre ellos, sobre todo por medio de largas entrevistas. Su producción a partir de ese momento gana dimensiones mayores y consume más tiempo para su preparación y redacción, y sus personajes parecen más complejos, más humanos. Hay más desarrollo con ellos, más empatía. Noel Perrin (1983) distingue como marca de esa transformación y surgimiento de un “sentido del pasado”, con la presencia mayor sobre todo de las historias de vida de sus perfilados, contadas allí de forma que dan pistas para explicar su presente. Es posible observar el cambio al leer los dos textos sobre Mazie P. Gordon, propietaria de un cine en Bowery que pasaba el inicio de sus madrugadas dando limosnas y ofreciendo auxilio a mendigos del bairro, protagonista de un *sketch* en “*My ears are bent*, “Except that she smokes, drinks booze and talks rough, Miss Mazie is a nun”, y del perfil “Mazie”, de 1940, reunido, como otras producciones de la primera década de Mitchell en *The New Yorker*, en *McSorley’s Wonderful Saloon*, publicado en 1943 y considerablemente ampliado en 1992 para abarcar textos posteriores. El perfil fue revisitado por Mitchell porque había nuevas posibilidades narrativas, tanto por la evolución en su estilo como por las condiciones de producción y reproducción textual ofrecidas por la *New Yorker*; y en su segunda aparición se presenta como una persona más completa y distinta: en palabras de Perrin (1983, p. 174), “a brilliant sketch has turned into a portrait full of light and shadow”⁶. Aun así, su estructura textual –que en la época se volvió referencia, dentro de la propia revista, para otros reporteros– aún posee características de fórmula: de cierta forma, Mitchell crea su propio estilo de *lead* al presentar al inicio de cada perfil una especie de sumario sobre el personaje central.

Old Mr. Flood, de 1948, pertenece a esa misma fase, sin embargo ya presenta elementos transicionales, pero se destaca de ese conjunto, constituido por reportajes y perfiles, y hoy es considerada una obra de ficción por tener como protagonista un personaje compuesto (Martínez, Correia y Passos, 2015): el Hugh Griffin Flood textual, nonagenario jubilado del ramo de demolición que vivía en un hotel en la región del Fulton Fish Market, se alimentaba exclusivamente de frutos del mar y creía que llegaría a los 115 años de edad, no poseía una

⁶ Traducción del autor: “un *sketch* brillante se volvió un retrato repleto de luces y sombras”.

contraparte real en un individuo, pero en un grupo de entrevistados de Mitchell y en el propio autor, que compartió con Flood diversos aspectos, como su fecha de nacimiento, preferencias alimenticias y religiosas, además de atribuir a él el nombre de su abuelo paterno, Hugh Griffin Mitchell (Rundus, 2005). El uso de personajes compuestos era común en la época (Sims, 2007). Hubo, por ejemplo, perfiles de soldados que retornaban de la Segunda Guerra Mundial que también concentraban en un personaje relatos de diversas personas, pero se pasó a cuestionar, en términos éticos, la agrupación de obras de esa naturaleza sobre el rótulo de no ficción. Al comienzo, Mitchell planeaba escribir un perfil representativo de la vida en Fulton Fish Market que tuviese como protagonista un entrevistado real, el exentregador de pescados William A. Winant, o uno de sus vecinos, todos ancianos y jubilados, que concedían entrevistas al periodista, pero se negaban a autorizar la publicación de un texto sobre ellos. La decisión por la creación de un compuesto fue tomada a partir de la sugerencia de Harold Ross, editor y propietario de *New Yorker*, para que un trabajo de diez años de entrevistas e investigaciones no fuese perdido. (Kunkel, 2015).

Ya cuatro de las seis obras reunidas en *The Bottom of the Harbor*, de 1960, publicadas entre 1951 y 1959 –las excepciones son “The Rats on the Waterfront”, de 1944, y “Dragger Captain”, de 1947, que aún se pueden encuadrar como pertenecientes a la fase anterior– presentan una nueva voz y estilo, con tono a veces ensayístico e involucrado más personalmente, con la transformación de Mitchell en un personaje que no apenas observa, pero actúa junto a sus protagonistas y registra los propios hábitos y reacciones, en textos publicados a intervalos de dos a tres años. Perrin (1983) denomina esa fase como *elegíaca* de Mitchell, en la cual aspectos de Nueva York que cada vez más se convierten en parte del pasado son recordados y celebrados por el escritor y los pocos sobrevivientes de comunidades y estilos de vida en proceso de desaparición.

La última de las obras concluidas por Mitchell es *O Segredo de Joe Gould*, publicado en dos partes en las ediciones de 19 y 26 de septiembre de 1964 de *New Yorker*, el cual de la misma forma que “Mazie” trae una nueva perspectiva sobre un perfilado anterior: Joseph Ferdinand Gould, protagonista de “Professor Seagull”, de 12 de diciembre de 1942. Ese texto, mejor definido como perfil-memorial –Fiennes (2012) usa la expresión “ensayo-novela”– posee triple significado para el conjunto de la obra de Mitchell: en términos de estilo, consolida y avanza los cambios de su fase tardía, configurándose como narrativa aún más personal y ensayística; en conjunto con el perfil anterior, presenta un estudio único de un personaje real en tres abordajes fuertemente contrastadas. Si volver a visitar a Mazie P. Gordon en un segundo perfil mostró como Mitchell maduró como escritor y ofreció una muestra de las diferencias entre las dos primeras fases de su carrera, el salto entre las versiones de Joe Gould es aún mayor y permite vislumbrar cómo un autor puede reinventarse, conforme cambian –y al mismo tiempo se consolidan– sus intereses y su mirada sobre el mundo. *Joe*

Gould's Secret, publicado con el protagonista ya fallecido, ofrece un contra-perfil (Passos, 2014), una revisión de “Professor Seagull” tanto en contenido –el lector es presentado a un Gould aprovechador e irritante, inconveniente– cuanto en configuración, una vez que Mitchell asume la primera persona e interviene en el relato con comentarios y desvaríos, de cierta manera aproximándose del estilo del propio Gould: mientras el texto de 1942 era, en términos de forma, un perfil ejemplar, completo y cohesivo, la última obra de Mitchell solamente puede ser llamada de perfil, si hay una revisión de concepto que permita englobar memorial y ensayo personal.

Fragmentos del silencio: Las calles, el río, el pasado

Como es mencionado antes, Perrin (1983) propone que los reportajes y perfiles producidos por Mitchell a partir de 1951 constituyen una fase elegíaca en su estilo –obras que, incluso al observar y describir el mundo del tiempo presente, se enfocan en el pasado y en su celebración, buscando romper todos sus vestigios recuperables y lamentar aquello que está irremediamente perdido–. Pero *Joe Gould's Secret* y los tres fragmentos del libro de memorias de Mitchell, “Street Life”, “Days in the Branch” y “A Place of Pasts” –publicados respectivamente en las ediciones de *New Yorker* del 11 de febrero de 2013, 1 de diciembre de 2014 y 16 de febrero de 2015– se distinguen considerablemente de los textos de *The Bottom of the Harbor* al configurarse como enunciados construidos no a partir de estímulos externos para recuperar la memoria, sino, en un sentido opuesto, de estímulos de memoria para observar y comentar el mundo exterior, aunque innegablemente deriven de experiencias de reportaje –no apenas el largo período de conflictiva convivencia entre Mitchell y Gould, pero también los extensos años de deambular por las calles de Nueva York, de diálogos y observación de personas–; demandan, así, que se repiense la organización de los géneros periodísticos, en particular aquellos agrupados sobre el rótulo de periodismo literario, para abrigar modalidades memoriales y ensayísticas.

Los tres capítulos de ensayo-memorial –los cuales poseen aquella calidad desvarío-argumentativa particular al ensayo–, como veremos, se construyen de forma cada vez más introspectiva. “Street Life”, concebido como el primer capítulo del libro inconcluso, trata de la relación de Mitchell con el espacio urbano de Nueva York –el autor relata cómo conoce cada barrio de la ciudad, a partir de su trabajo como reportero o de caminadas de ocio, como las relatadas en diversas de las entradas de los textos de *The Bottom of the Harbor*; y también como ciertos barrios también y ciertas calles lo persiguen como un fantasma– notas del exceso de pasado en que su mente se encontraba.

Mitchell confiesa su relación de amor con Nueva York y su condición de *flâneur* inveterado que ronda la ciudad al azar, a pie, en metro o en bus, apenas para conocerla más y más a fondo; su fascinación por los edificios –incluso por

pequeños detalles de construcción—, especialmente los más antiguos, que lo atraen como fuertes imanes, y las iglesias —frecuentemente el periodista acudía a misas en viejas iglesias católicas apenas para admirar la arquitectura interior de las construcciones, lo que luego se volvió una obsesión suya, y Mitchell pasó a visitar el máximo de iglesias católicas, romanas u ortodoxas, que podía, de los más variados orígenes nacionales—.

El elemento temático del pasado, que une los tres fragmentos, emerge con fuerza por primera vez al final del capítulo: Mitchell luego llega a la conclusión de que no era el contenido de las misas en sí, la fe o el rito lo que lo atraía y *penaba* —la palabra *haunt* [rondar, fantasmear] es bastante usual en “Street Life”— y sí su cualidad de ser antigua, su vínculo con el pasado, como los de tantas otras localidades:

As I said, I am strongly drawn to old churches. I am also strongly drawn to old hotels. I am also strongly drawn to old restaurants, old saloons, old tenement houses, old police stations, old courthouses, old newspaper plants, old banks, and old skyscrapers. I am also strongly drawn to old piers and old ferryhouses and to the waterfront in general. I am also strongly drawn to old markets and most strongly to Fulton Fish Market. I am also strongly drawn to a dozen or so old buildings, most of them on lower Broadway or on Fifth and Sixth Avenues in the Twenties and Thirties, that once were department-store buildings and then became loft buildings or warehouses when the stores, some famous and greatly respected and even loved in their time and now almost completely forgotten, either went out of business or moved into new buildings farther uptown. I am also strongly drawn to certain kinds of places that people aren't ordinarily allowed to “visit or enter upon,” as the warning signs say, “unless employed herein or hereon”—excavations, for example, and buildings and other structures that are under construction, and buildings or other structures that are being demolished. (...)

I used to feel very much at home in New York City. I wasn't born here, I wasn't a native, but I might as well have been: I belonged here. Several years ago, however, I began to be oppressed by a feeling that New York City had gone past me and that I didn't belong here anymore. (Mitchell, 11 fev. 2013)⁷

⁷“Como yo dije, siento fuerte atracción por iglesias antiguas. También siento fuerte atracción por hoteles antiguos, bares antiguos, casas de habitaciones antiguas, comisarías antiguas, tribunales antiguos, imprentas de diario antiguas, bancos antiguos y rascacielos antiguos. También siento fuerte atracción por muelles antiguos, garajes de balsas antiguas y por la línea costera en general. También siento fuerte atracción por mercados antiguos y más intensamente por el mercado de pescados Fulton. También siento fuerte atracción por una docena de edificios antiguos, la mayoría de ellos en el sur de Broadway o en la Quinta y Sexta avenidas, entre las calles 20 y 30, construcciones que un día fueron tiendas de departamentos y después se convirtieron edificios de *lofts* o almacenes cuando las tiendas, algunas famosas y respetadísimas, hasta amadas en su época y ahora totalmente olvidadas, o cerraron o se mudaron para nuevos edificios más al norte de la ciudad. Siento también fuerte atracción por ciertos tipos de lugares que las personas ‘no hay permiso para visitar o entrar’, como dicen las placas, ‘a menos que trabajen en este local o para este local’ —excavaciones, por ejemplo, edificios y otras estructuras en construcción, edificios y otras estructuras en demolición (...). Siempre me sentí muy a gusto en Nueva York. No me aburría aquí; no era un nativo, pero podría muy bien haberlo sido: aquí era mi lugar. Hace muchos años, sin embargo, comencé a ser oprimido por una sensación de que Nueva York había pasado por mí y que yo no hacía más parte de la ciudad.” (Mitchell, 2013, p. 67-70).

Mitchell atribuye inicialmente ese sentimiento de no pertenencia al hecho de ser un forastero; busca fortalecer su vínculo con su tierra natal, en Carolina del Norte, pero también se siente fuera de lugar allí; es el pasado su lugar, el pasado su casa –pero el pasado, evidentemente, escapa a las intenciones de tomarlo–. Esa sensación integra el cuadro depresivo por el cual el autor se interna en las décadas de 1960 a 1980: el gran tema de su libro de memorias anuncia al final de “Street Life”, es el cambio interior que lo ayudó a salir, paso a paso, de la depresión. El tono de ese cambio, sin embargo, es una laguna que quedará, tal vez para siempre, sin ser ocupada para sus lectores y críticos.

De Nueva York, Mitchell pasa a discursar sobre su amor por la tierra natal, el condado de Robeson: al comienzo en las primeras páginas de “Days in the Branch”, revela que aunque el encanto por la metrópolis jamás lo alejó de la nostalgia profunda que sentía en relación al campo donde creció y sus alrededores; el ensayo se pierde en reminiscencias de las tardes vividas a la orilla del caudaloso río Lumber, donde observaba una variedad de animales –pájaros en sus nidos en los árboles, conejos corriendo por el pasto–, recogía una variedad de frutas para las tortas que una tía suya preparaba, subía a los árboles o permanecía apenas contemplando el río y su caudal.

En ese segundo capítulo, Mitchell cuenta también cómo, durante toda su vida, firmó tanto en el *New York Times* como *The Robesonian*, el diario de su tierra, que recibía dos veces por semana en su departamento de Nueva York, en remesas de tres o cuatro ejemplares, y que leía por entero, ávidamente, acompañando especialmente los pequeños eventos –compras y ventas, casamientos, fallecimientos– que daban indicio, en las entrelíneas, del caminar de la vida de las personas que poblaban el escenario de su juventud:

I look upon the items in each issue of the *Robesonian* as a few more paragraphs or pages or even chapters in a novel that I have been reading for a long time now and that I expect to keep on reading as long as I live, a sort of never-ending to-be-continued serial about the ups and downs of a group of interrelated rural and small-town families in the South, a sort of ever-flowing roman-fleuve. Because I know the person or persons mentioned in an item, and know or knew their fathers and their mothers, and in some cases their grandfathers and their grandmothers, and in a few cases, for that matter, their great-grandfathers and their great-grandmothers, I can sense the inner significance and the inner importance of the occurrence that the item tells about; it lurks between the lines. Quite often, what is between the lines of an item is far more interesting than the item itself. (Mitchell, 1 dez. 2014)⁸

⁸ Traducción del autor: “Veo los artículos de cada edición del *Robesonian* como si fuesen más algunos párrafos, páginas o mismos capítulos en un romance que estuviese leyendo hace un largo tiempo y pretendiese continuar leyendo por toda mi vida, una especie de serie interminable sobre los altos y bajos de un grupo de familias relacionadas del campo o ciudades pequeñas del sur, un tipo de *roman-fleuve* eterno. Una vez que conozco a la persona o a las personas mencionadas en un artículo, y conozco o conocí sus padres y sus madres, y en algunos casos sus abuelos, y en algunos pocos casos, a propósito, sus bisabuelos, puedo sentir el significado oculto y la importancia oculta del acontecimiento que el artículo relata; ellos están al acecho en las entrelíneas. Con una buena frecuencia, lo que está en las entrelíneas de un artículo es mucho más interesante que el artículo en sí”.

Por un lado, el autor parece fascinado con los cambios en el condado de Robeson, con el progreso de la vida; sin embargo, al hablar de la tierra, da a entender que el sentido de la misma para él es el lugar de permanencia, de la ausencia de transformaciones, lo que es destacado, por ejemplo, por su fascinación por el hecho de los apellidos, e incluso los nombres, de que las personas que vivían por allí en 1790 eran esencialmente los mismos, con algunos ajustes ortográficos; un contrapunto a la Nueva York del progreso irrefrenable, donde los vestigios del pasado que tanto lo fascinaban estaban en vías desaparecer. Mitchell llega incluso a decir que, sabiendo el nombre y apellido de alguien del condado de Robeson, podría deducir con bastante precisión no apenas en qué lugar de la región vivía y su oficio, como también el tipo de persona que era; al acompañar el desarrollo de los eventos de la región en la actualidad, es una especie de pasado eterno que Mitchell parece interesado en acompañar. La toma de conciencia de su inmersión en el pasado es el tema del siguiente texto.

“A Place of Pasts”, el tercero y más corto de los capítulos –aquel realmente puede llamarse de *fragmento*– comienza con un autodiagnóstico:

In the fall of 1968, without at first realizing what was happening to me, I began living in the past. These days, when I reflect on this and add up the years that have gone by, I can hardly believe it: I have been living in the past for over twenty years—living mostly in the past, I should say, or living in the past as much as possible. (Mitchell, 16 fev. 2015)⁹

Ese extracto es significativo por diversos aspectos. En primer lugar, es el único de los capítulos que nos permite esbozar una fecha de su escritura. “Más de 20 años” después del otoño de 1968 señala para una redacción iniciada al final de los años 1980 o al inicio de la década siguiente, ya bastante próximo al final de la vida de Mitchell; sabemos por Kunkel (2015) que la redacción del libro de memorias comenzó al final de la década de 1960, algunos años después de la publicación de *Joe Gould's Secret*, lo que sugiere que la preparación de esos textos se dio de forma bastante lenta, o muy pausada –y que en sus últimos años Mitchell aún tenía la esperanza de escribir el libro, tal vez publicarlo–. Por otro lado, el ensayo-memorial trae fuertes evidencias de aquello que Perrin intuyese incluso antes de ese texto en específico comenzar a ser escrito: Mitchell se volvió un periodista distinto –o algo bastante distinto de un periodista– al cambiar del presente para el pasado el foco de su atención; no el propio pasado y la propia vivencia, todavía:

And I should also say that when I say the past I mean a number of pasts, a hodgepodge of pasts, a spider's web of pasts, a jungle of pasts: my own past; my father's past; my mother's past; the pasts of my brothers and sisters; the past of a small farming town geographically

⁹ Traducción del autor: “En otoño de 1968, sin percibir lo que estaba sucediendo conmigo, comencé a vivir en el pasado. Hoy en día, cuando pienso en eso y cuento los que se pasaron mal consigo imaginar: estuve viviendo en el pasado por más de veinte años, viviendo principalmente en el pasado, digo, o viviendo lo que más fuese posible en el pasado”.

misnamed Fairmont down in the cypress swamps and black gum bottoms and wild magnolia bays of southeastern North Carolina, a town in which I grew up and from which I fled as soon as I could but which I go back to as often as I can and have for years and for which even at this late date I am now and then all of a sudden and for no conscious reason at all heart-wrenchingly homesick; the pasts of several furnished-room houses and side-street hotels in New York City in which I lived during the early years of the Depression, when I was first discovering the city, and that disappeared one by one without a trace a long time ago but that evidently made a deep impression on me. (Mitchell, 16 fev. 2015)¹⁰

El texto arriba realiza un vínculo con el contenido de “Street Life” y “Days in the Branch” –curiosamente, el remaneciente fragmento de un libro de mayor aliento puede aún ser leído como un todo unido–, y simultáneamente realiza un guiño para las razones del vínculo de Mitchell con el pasado de los otros –aquí aún familiares, directamente integrantes de su pasado– y el pasado de la ciudad que lo encantó y se convirtió el tema principal de su obra.

Las reminiscencias pasan de ese pasado aún propio para el mundo externo y recuperan tres personajes que dejaron una profunda impresión en Mitchell: Lady Olga, una mujer barbuda –el show la presentaba como alemana nacida en un castillo en Potsdam, pero Mitchell descubrió que ella provenía de la misma región rural en la que él nació, y que ansiaba por volver a la hacienda donde creció–; James Jefferson Davis Hall, un predicador que vivía en las calles y creía haber sido bendecido con el poder de leer en las entrelíneas de la biblia para descifrar y anunciar el verdadero mensaje divino, y Madame Miller, gitana serbia que reunía en sí un dualismo curioso –Mitchell tenía de ella la impresión bondadosa y gentil de una abuela que lo dejaba bastante confortable en su presencia, pero también que ella estaba involucrada en decenas de procesos de estafa–. El breve sumario de los tres personajes desemboca en la conclusión de que aquello que lo fascina son, en vez de las promesas de futuro ofrecidas por la metrópolis, los diversos mundos –y mundos dentro de mundos– de Nueva York, la condición de la ciudad como un lugar que reúne varios pasados, poco a poco desvaneciéndose.

El conjunto de esos capítulos nos permite arriesgar una corazonada sobre el porqué de Mitchell haber optado por la escritura de un libro de memorias, en vez de continuar haciendo reportajes y perfiles elegíacos; el pasado, para Mitchell, se volvió más real, concreto, palpable y presente de que la realidad inmediata,

¹⁰ Traducción del autor: “Y yo también debo decir que cuando hablo en pasado me refiero a una cantidad de pasados, a una mezcla de pasados, un enmarañado de pasados, una selva de pasados: mi propio pasado, el pasado de mi padre, el pasado de mi madre, los pasados de una pequeña ciudad de campesinos incorrectamente bautizada de Fairmont, en los pantanos de cipreses, pozos de goma negra y bahías de magnolias salvajes del sudeste de Carolina do Norte, una ciudad donde crecí y de la cual escapé apenas pude, pero para donde retorno siempre que puedo, y lo hago hace años, y por la cual a esta altura de la vida siento vez u otra, súbitamente y sin ningún motivo consciente, una nostalgia inmensa; los pasados de varias casas amobladas y hoteles en villas de Nueva York en que viví durante los primeros años de la Gran Depresión, cuando comenzaba a descubrir la ciudad, y que hace mucho tiempo desaparecieron uno a uno sin dejar rastro, pero evidentemente me dejaron una profunda impresión”.

de modo que escribir sobre las memorias en sí y también esa relación conflictiva entre presente y pasado se volvió la forma de lidiar con ella.

Periodismo ensayístico-memorial: consideraciones

David Eason (1990) clasifica el Nuevo Periodismo, uno de los períodos del periodismo literario norteamericano, en dos grandes divisiones: autores realistas –que creen reproducir fielmente los acontecimientos observados, sin mediaciones interpretativas–, y modernistas –que toman la interpretación como presupuesto y se proponen a leer el mundo, presentarlo a partir de sus filtros–. Joseph Mitchell, desde los textos de *My Ears are Bent* hasta “The Rats on the Waterfront” y “Dragger Captain”, practica sin dudas la primera variante, pero en los textos de *The Bottom of the Harbor* de los años 1950 se anuncia una transición conforme elementos personales e interpretativos comienzan a emerger en medio a la narrativa, especialmente en los comienzos de los textos, lo que se amplía considerablemente en las siguientes obras –acabadas o no–, algo que nos permite sugerir la existencia de una cuarta fase de su producción, agregada a las tres de Perrin, en la cual el tenor elegíaco moviliza una estrategia textual bastante distinta, pero próxima al ensayo de que la de reportaje o perfil.

El pasaje de Mitchell del modo “realista” para el “modernista” es pavimentada no apenas en la construcción de la narrativa al partir de dentro –la mayor parte de su producción pertenece al dominio de lo contemporáneo, de la experiencia inmediatamente vivida, mientras *O Segredo de Joe Gould* y los tres fragmentos publicados recientemente están asignados en el dominio de la memoria–, pero por la construcción de su protagonista a partir de sí y con relación con sí mismo: Alexander (2009) afirma que Gould es también un *duplo* como función narrativa y representa un lado sombrío de Mitchell, factor que llevó a Sims (1990) a sospechar que Gould nunca existió de hecho, siendo una creación efectivamente de ficción del autor. Tal es la confusión entre uno y otro, que acabó por ganar un terreno extratextual, según el propio Mitchell, sufre su bloqueo de escritura, jamás publicando otro texto; como advirtió Hyman (1978), Mitchell efectivamente *se vuelve* Gould, y no apenas por cuenta del bloqueo de escritura –y la *Historia Oral* que el bohemio del Greenwich Village jamás escribió es de cierto modo justamente aquella que el reportero de *New Yorker* poco a poco construyó: el conjunto de su obra, que reúne aquellas voces sofocadas por el discurso oficial, aquellas figuras al mismo tiempo divertidas y melancólicas que ya no encuentran su lugar en el mundo–. No deja de ser irónico que, en los últimos textos de Mitchell –especialmente después de haber iniciado su fase de silencio – el género practicado sea el del ensayo, justamente aquel que le despertó repugnancia al leer las muestras de la *Historia Oral* de Gould.

El recorte temático es uno de los elementos que se puede identificar como particularidad de los textos de Mitchell, especialmente notable al verlo

inmiscuirse –muchas veces de forma empática– por aspectos pequeños, oscuros de la vida cotidiana en Nueva York, en vez de lanzar su mirada sobre los grandes y luminosos acontecimientos de una ciudad que cada vez más ganaba importancia en el escenario cultural mundial; además de eso, la persistencia de un enfoque en ambientes decadentes destaca un interés para los vestigios del pasado de la ciudad, de mundos y culturas en vías de desaparecer, heredada por gente de poca notoriedad pública. En ese sentido, es posible comprender el reportero como un revisor a contrapelo de la historia, según destaca Walter Benjamin (2012), evitando o desconfiando de sus aspectos oficiales, de la narración de los vencedores, y buscando otras versiones para desvendar el pasado; por otro lado, su obra es también ejemplar al retratar y demostrar gran interés y respeto por la ideología no oficial, o ideología de lo cotidiano delineada por Bakhtin (2012), en contrapunto a la ideología oficial y determinista de las grandes instituciones político-económicas y de las ciencias naturales.

Passos (2014) sugiere que Mitchell construyó tres caracterizaciones distintas de Gould en el conjunto de ‘Professor Seagull’ y *Joe Gould’s Secret* –en el tercero Joe Gould, que emerge en el trayecto de la lectura, sería un producto dialógico de la relación entre escritor y perfilado–. Eso quedaría textualmente más claro cuando Mitchell, teniendo su enfrentamiento con Gould interrumpido por un editor de *The New Yorker* que lo convocaba para la revisión de las pruebas de otro perfil que escribiera, entra en un desvarío sobre el proyecto literario personal que nutrió una versión del *Ulysses* joyceano centrada en un reportero novato del interior –una representación de ficción del propio Mitchell–. Así, concluye que su ciclo místico de iniciación en la metrópolis, del cual creía nunca haber escrito una palabra –así como *La Historia Oral* de Gould, si efectivamente se concretizaba– difícilmente tendría la calidad planeada, creía. Al final, veía sus talentos de escritor como bastante limitados, y la no existencia de su *magnum opus* como algo más beneficioso que su existencia. Kunkel (2015) atribuyó, entre los motivos que podrían haber causado el bloqueo de la escritura –o de publicación– a la cada vez más presente depresión, aliada a los altos niveles de exigencia que Mitchell se impuso a sí mismo para la producción posterior a *Joe Gould’s Secret* en calidad textual y en dimensiones, en las cuales creía no haber condiciones de corresponder.

Si el libro de memorias –sin título– jamás fue concluido, de la misma forma que obras memorables del siglo XX como los tres romances de Franz Kafka y *Petrolio*, de Pier Paolo Pasolini, la condición fragmentada de lo que fue producido no impide su apreciación por el público lector, menos aún de la academia, tanto en términos de crítica como de lecciones de periodismo, pues en ellos emerge, más de lo que en el libro sobre Gould, un género que combina efectivamente el trabajo periodístico –más precisamente, las memorias relativas a las innumerables andanzas e investigaciones– y el ensayo: una mirada introspectiva sobre la propia vida que se desarrolla en una mirada para el mundo –principalmente aquella Nueva York fugaz que ya era antigua y se desvanecía cuando el joven

Mitchell llegó a la gran ciudad al final de la década de 1920—. Por medio de este trabajo apenas podemos apenas identificar y esbozar una caracterización de ese género, pero sí contribuir para la comprensión de la progresión de Mitchell como escritor, sugiriendo el desarrollo de una cuarta fase en suma a las tres señalizadas por Perrin.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alexander, Robert. “My story is always escaping into other people”: Subjectivity, objectivity and the double in American Literary Journalism. *Literary Journalism Studies*, v. 1, n. 1, pp. 57-66, 2009.
- Bakhtin, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- Bakhtin, Mikhail. *O Freudismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- Benjamin, Walter. *O anjo da História*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- Cosson, Rildo. *Fronteiras contaminadas. Literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 70*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- Eagleton, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- Eason, David. The New Journalism and the Image-World. In: EASON, David (Org.). *Literary Journalism in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1990, pp.191-205.
- Fiennes, William. Introduction. In: MITCHELL, Joseph. *Up in the Old Hotel*. New York: Pantheon, 2012.
- Hartsock, John C. *A History of American Literary Journalism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2000.
- Hyman, Stanley Edgar. The Art of Joseph Mitchell. In: HYMAN, Stanley Edgar. *The Critic's Credentials*. New York: Atheneum, 1978, p. 79-85.
- Kunkel, Thomas. *Man in profile: Joseph Mitchell of The New Yorker*. New York: Random House, 2015.
- Martinez, Monica; Correia, Eduardo Luiz; Passos, Mateus Yuri. Entre fato e ficção: personagens compostos e fictícios ou fraude em jornalismo? *Estudos em Jornalismo e Mídia*, v. 12, n. 2, pp. 238-250, jul./ dez. 2015.
- Mitchell, Joseph. A place of pasts. *The New Yorker*, 16 fev. 2015.

- Mitchell, Joseph. Days in the Branch. *The New Yorker*, 1 dez. 2014.
- Mitchell, Joseph. Street Life. *The New Yorker*, 11 fev. 2013.
- Mitchell, Joseph. *Up in the Old Hotel*. New York: Pantheon, 2012.
- Mitchell, Joseph. A vida assombrada das ruas. Tradução de José Rubens Siqueira. *Serrote*, n.14, pp. 57-71, jul. 2013.
- Passos, Mateus Yuri. Perfil e contraperfil: os três Joe Goulds de Joseph Mitchell. In: Soster, Demétrio de Azeredo; Piccinin, Fabiana (Orgs.). *Narrativas Comunicacionais Complexificadas 2: A forma*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2014, pp.193-213.
- Perrin, Noel. Paragon of reporters: Joseph Mitchell. *The Sewanee Review*, v.91, n.2, pp. 167-184, 1983.
- Remninck, David. Introduction. In: Remninck, David (Org.) *Life stories*. New York: Random House, 2000, pp. ix-xii.
- Rundus, Raymond J. Joseph Mitchell Reconsidered. *The Sewanee Review*, v.113, n.1, pp. 62-83, 2005.
- Sims, Norman. Joseph Mitchell and the New Yorker nonfiction writers. In: Sims, Norman (Org.). *Literary Journalism in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1990, pp.82-109.
- Sims, Norman. *True stories: a century of literary journalism*. Evanston: Northwestern University Press, 2007.
- Wolfe, Tom. *Radical chique e o novo jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005
- Yagoda, Ben. *About Town—The New Yorker and the world it made*. Boston: Da Capo Press, 2001.

IMAGEN VERSUS TEXTO: ¿ES POSIBLE HACER QUE LAS PALABRAS VALGAN TANTO O MÁS QUE LAS IMÁGENES?¹

IMAGE VERSUS TEXT: IS IT POSSIBLE TO MAKE WORDS WORTH AS MUCH OR MORE THAN IMAGES?

Monica Martínez²

RESUMEN:

Este artículo intenta reflexionar si habría en disciplinas periodísticas más enlazadas con la realidad, como el Periodismo Literario, caminos para disminuir el abismo entre el contenido denso de las imágenes y la superficialidad de las narrativas periodísticas contemporáneas. Desde el punto de vista del método, se trata de un trabajo teórico que se apoya en nociones centrales, como el periodismo literario, imágenes endógenas y exógenas, iconofagia, mediosfera, mitología creativa y arquetipos. Para ilustrar ejemplos exitosos, se usa el método de producción del documentalista brasileño Eduardo Coutinho, el reportaje brasileño “São Gabriel e seus Demônios”, de la Agência Pública, vencedora en 2016 del Premio Gabriel García Márquez, y el reportaje que obtuvo la audiencia de más de un millón de personas y fue convertido en libro de Chico Felitti. Una de las conclusiones es la de que son necesarias epistemologías más comprensivas, sistémicas y ecológicas de la realidad no apenas para realizar los procesos y productos periodísticos, como también para analizarlos en toda su complejidad.

Palabras-Clave: Imagen. Narrativas periodísticas. Periodismo Literario.

¹ Trabajo presentado al Grupo de Trabajo Imagen e Imaginarios del XXVI *Encontro Anual da Compós*, Facultad Cásper Líbero, São Paulo - SP, 06 a 09 de junio de 2017.

² Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso), onde conduz pesquisas na Linha Análise de Processos e Produtos Midiáticos e é líder do Grupo de Pesquisa Jornalismo Literário e Narrativas de Transformação Pessoal e Social (JORLIT). É professora visitante da École des Hautes Études en Sciences de l'Information et de la Communication (Celsa) da Sorbonne Université (França). Ex-presidente da SBPJor, a Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (2017-2019), entidade onde é chair do International Relations Committee. É chair do Global Engagement Committee da IALJS (International Association for Literary Journalism Studies). Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, tem pós-doutorado pela UMESP e estágio de pesquisa pós-doutoral junto à Universidade do Texas em Austin (EUA). Tem mestrado em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, especialização em Psicologia Junguiana pelo Ijep e graduação em Comunicação (Jornalismo) pela UMESP. Pesquisa narrativas jornalísticas, em particular as biográficas, e Jornalismo Literário, Cobertura de mulheres jornalistas em conflitos e guerra, Estudos de Gênero e Psicologia Junguiana. Atua como psicanalista junguiana no país e exterior. Contato: monica.martinez@prof.uniso.br.

ABSTRACT:

The aim of this article is to reflect on whether journalistic disciplines such as literary journalism could bridge the gap between the dense content of images and the superficiality of contemporary journalistic narratives. From the point of view of method, it is a theoretical work that relies on central notions as literary journalism, exogenous and endogenous images, iconofagia, mediosphera, creative mythology and archetypes. The production method used by Brazilian documentary filmmaker Eduardo Coutinho, the Brazilian reportage “São Gabriel e seus Demônios” by Public Agency, winner of the Gabriel García Márquez Award in 2016, and the over one million one million people audience report and then book launched by Chico Felitti, illustrate successful practices. One of the conclusions is that more comprehensive, systemic and ecological epistemologies are needed not only to realize journalistic processes and products, but also to analyze them in all their complexity.

Keywords: Image. Journalistic Narratives. Literary Journalism.

IMAGEN VERSUS TEXTO: ¿ES POSIBLE HACER QUE LAS PALABRAS VALGAN TANTO O MÁS QUE LAS IMÁGENES?³

¿Una imagen vale mil palabras?

La narrativa *imagética* tendría realmente un potencial de compartir contenidos complejos superior al de las narrativas puramente textuales, por mejor que estas sean, conforme el resultado del estudio comparativo entre imagen (un video grabado con un *smartphone* supuestamente por un anónimo indio sobre un ataque fatal realizado por un tigre, el día 23 de septiembre de 2014, en el National Zoological Park, de Nova Delhi, India) y la cobertura publicada al día siguiente en el *The Times of India*, el mayor diario de habla inglesa de ese país (Martinez, 2014). La hipótesis inicial de la investigación de 2014 era de que ambas formas de captura producían una aprehensión simbólica con niveles diferenciados, que se reflejarían en los respectivos relatos del hecho. Utilizándose del método fenomenológico (Martinez; Silva, 2014), el resultado obtenido sugirió que el video sería portador de contenidos relacionados a las imágenes arquetípicas y, por consiguiente, vinculados a una percepción más profunda del mundo. Ya el relato periodístico, en ese caso vinculado al abordaje de las historias de vida, registraría un nivel más superficial e inmediato del hecho, porque estaría restringido a la perspectiva individual, con algunos matices sociohistóricos. En el primer caso, de la imagen, estaríamos en la esfera del tiempo geológico, profundo (Menezes; Martinez, 2011). En el segundo, y por mejor que haya sido la cobertura, estaríamos en la esfera de un nivel civilizatorio reciente y, sobre todo, fragmentado de la realidad (Martinez, 2014). Ocurriría, por consiguiente, por lo menos en el periodismo convencional, una disminución de la comprensión simbólica en la producción del relato (Contrera, 2004).

A partir de este resultado de 2014, este artículo intenta reflexionar si habría en modalidades periodísticas más enlazadas con la realidad, en el caso del llamado periodismo Literario, caminos posibles de disminuir el abismo entre el denso contenido de las narrativas *imagéticas* y la producción de narrativas periodísticas.

Periodismo Literario

Desde el punto de vista histórico, la práctica del Periodismo Literario está vinculada a escritores que actuaron en el periodismo, como el brasileño Euclides da Cunha (1866-1909) (Cunha, 1963), los ingleses Daniel Defoe (1660-1731) y Charles Dickens (1812-1870), y el estadounidense Mark Twain (1835-1912) (Martinez, 2016). Estudios recientes caracterizan los periódicos (*trench newspapers*)

³ Trabajo presentado al Grupo de Trabajo Imagen e Imaginarios del XXVI *Encontro Anual da Compós*, Facultad Cásper Líbero, São Paulo - SP, 06 a 09 de junio de 2017.

realizados por regimientos de varios países también como una especie de Proto-Periodismo Literario (BAK, 2016). En los años 1970, se registraron reflexiones de periodistas sobre la modalidad, como la de Tom Wolfe (Wolfe; Johnson, 1973). Sin embargo, del punto de vista académico, los estudios comenzaron a ser hechos de forma más sistemática en la década de 1980 en los Estados Unidos y 1990 en Brasil. En 1995, por ejemplo, el periodista y estudioso estadounidense Mark Kramer afirmaba que, hasta entonces, el Periodismo Literario había sido una forma “you-know-it-when-you-see-it” (tú sabes cuándo lo ves, en nuestra traducción) (Kramer, 1995).

La verdad es que, hasta hoy, no hay consenso sobre el término Periodismo Literario (Castro, 2010). A propósito, no hay entre los estudiosos cualquier pretensión de que haya un denominador terminológico común (Hartsock, 2000). Aún así, el principal espacio de discusión de estudiosos de la modalidad en el mundo, la IAJLS (*International Association for Literary Journalism Studies*), adoptó el término entendiendo que se trata de periodismo como literatura y no sobre literatura, lo que ayuda bastante a explicar la naturaleza de la preocupación central de los estudiosos para principiantes y novatos en el asunto.

Sea en Brasil, sea en los demás países, sobre todo Estados Unidos, Francia, Canadá y Portugal, el Periodismo Literario recibe variadas denominaciones, como “Periodismo Narrativo, Literatura de la Realidad, Literatura Creativa de No Ficción” (Lima, 2016), entre otros. El término *Literatura de la Realidad* remite a uno de los exponentes de esta práctica, el periodista estadounidense Gay Talese (Talese; Lounsbury, 1995), que entiende que el periodista emplea recursos literarios para cubrir mejor la realidad. Ya *Literatura Creativa de No Ficción* es una traducción del español *Periodismo Informativo de Creación*, que remite a la Fundación Gabriel García Márquez (1927-2014) para El Nuevo Periodismo Iberoamericano.

En Brasil, la escuela de São Bernardo caracteriza la modalidad como integrante del género *diversional* (Melo; Assis, 2010), no en el sentido de entretenimiento, y sí de diverso (Costa, 2015, p. 76), por estar más vinculado al estudio del formato más que propiamente del contenido o de los procesos productivos. Igualmente relacionado a la forma, hay términos internacionales recientes con algunos estudios en Brasil, como *Long Form Journalism* (Fidelis, 2017; Longhi; Winqes, 2015). Hay, sin embargo, especialistas que creen que la práctica esté más relacionada a lo estético y a la experiencia, como es defendida en el más reciente libro del estudioso estadounidense John C. Hartsock (2016).

Cuando se emplea el término *Periodismo Narrativo*, por ejemplo, en general se remite al grupo vinculado a la Fundación Nieman, el brazo periodístico de Harvard, en los Estados Unidos, particularmente al inicio de la década de 2000, período en que esta fundación fue dirigida por el docente Mark Kramer. No es

extraño, también, para investigadores y practicantes proponer su propio término o emplear terminologías específicas, como Nuevo Periodismo, como si fuesen extraídas de ese movimiento. Entendemos que este término describa una fase del Periodismo Literario de gran repercusión mediática, vinculada a los años 1960-1970, en particular en los Estados Unidos por medio de nombres como Truman Capote (1924-1984), Norman Mailer (1923-2007), Gay Talese y Tom Wolfe, entre otros. Hay también controversias entre los estudiosos si otras derivaciones, como el Periodismo Gonzo (Ritter, 2015), harían parte del objetivo del Periodismo Literario, dadas las condiciones de producción específicas de esta modalidad.

De cualquier manera, concordamos con Hartsock cuando él afirma emplear el término Periodismo Literario por considerar que se trata de textos narrativos. “Futuras discusiones entre académicos podrán construir culturalmente una nomenclatura definitiva, si tal nomenclatura es posible” (Hartsock, 2000, p. 11, traducción nuestra). Para fines de definición, entendemos en el contexto de este artículo que podemos comprender el Periodismo Literario en el siglo XXI como la modalidad de práctica periodística que emplea métodos y técnicas de captación y observación de la realidad compartidos con las ciencias sociales, como entrevista en profundidad y observación participante, entre otros. Como se sabe, en el país el periodismo se inserta en el área de la Comunicación e Información, recientemente destacada, en 2016, del área de las Ciencias Sociales 1. “Una vez seleccionados, estos datos, resignificados a partir de la experiencia del profesional, son redactados con técnicas provenientes de la literatura con el objetivo de crear un relato de no ficción atractivo, que permita la comprensión profunda de un tema (Martínez, 2012, p. 120) y, en el caso periodístico, la narración del acontecimiento (Sodré, 2009).

Sobre imágenes

Mucho se ha escrito sobre la relación entre imágenes y periodismo, particularmente en el ámbito de los medios electrónicos y digitales. No es el objetivo de este artículo revisar la literatura de esta naturaleza. No obstante, realizar comentarios en otras direcciones, notoriamente en el diálogo de la Comunicación con otros campos del conocimiento, en especial la Antropología y la Psicología. De esta manera, con el objetivo de investigar si habría la posibilidad de disminuir el abismo entre el denso contenido de las narrativas *imagéticas* y la producción de narrativas periodísticas, abrimos mano de tres pilares teóricos. El primero es la distinción entre imágenes endógenas y exógenas, propuesta por el historiador de arte alemán Hans Belting (Belting, 2007), por medio de la cual las representaciones *imagéticas* ya existen a priori, esto es, antes de que puedan ser captadas por los órganos de los sentidos, en el caso de la visión. En esta esfera son, en consecuencia, endógenas, esto es, se originan en el interior del organismo humano, como en el caso de los sueños. Aun así, estas imágenes internas, unitarias o en cadenas seriadas, gracias

a determinados códigos comunes, son compartidas por la especie humana. Son, por lo tanto, transmisibles por medios culturales, pudiendo igualmente ser activadas y resignificadas por medio de las memorias individuales y colectivas. Esta contraparte, exógena, por lo tanto, producida por procesos externos, enfrenta flujos y reflujos de creación, manutención y transformación. Imágenes endógenas y exógenas, evidentemente no son estancadas ni inmutables, encontrándose en constante proceso de mediación y reversibilidad.

Esto nos lleva a la segunda noción que apoya esta investigación: la de *iconofagia*, propuesta por el investigador Norval Baitello Júnior (Baitello Júnior, 2014). En el contexto de este artículo, el término *iconofagia* se refiere a la tensión. De un lado, el movimiento modernista brasileño de los años 1920, con pensadores como Oswald de Andrade (1890-1954), que proponía que, antes de imitar de forma pasiva los íconos, ídolos y símbolos de la cultura europea, había un consumo activo de este proceso *iconofágico*, por lo tanto destructor de cierta manera sí, pero igualmente constructivo y creativo (Baitello Júnior, 2014; Silva, 2007). Por otro lado, con el ahorro de imágenes técnicas, representado notoriamente en las *selfies* contemporáneas, ese proceso creativo de consumo da lugar a su opuesto: imágenes pasteurizadas, homogenizadas (Baitello Júnior, 2014) y superficiales, hechas para dialogar esencialmente con quien conoce o admira al individuo, en contraposición, por ejemplo, a un autorretrato (Bak, 2017). Estamos, en consecuencia, en la esfera de la *mediosfera*, término propuesto por la investigadora brasileña Malena Segura Contrera para hablar de las imágenes mediáticas en esta interface entre el imaginario cultural y el imaginario mediático, cuando ellas son fragmentadas y vacías de sentido (Contrera, 2010).

Este artículo se inserta, por tanto, en el contexto de las imágenes simbólicas y no técnicas, como es definido por Contrera (Contrera, 2015). La mayor parte de los investigadores del área de la Comunicación e Información se concentra en esta segunda esfera, como lo plantea el filósofo checo-brasileño Vilém Flusser (1920-1991) en su obra seminario sobre fotografía (Flusser, 1985). En el ámbito de las imágenes simbólicas, el trabajo se nutre especialmente de la noción de arquetipos difundida por el psiquiatra suizo Carl Gustav Jung (1865-1961), entendidas aquí como imágenes arcaicas, primordiales y universales existentes desde tiempos remotos, siendo relativas a contenidos del inconsciente colectivo, esto es, compartidos por la especie humana (Jung, 2012a).

Del arte de transformar palabras en imágenes

Una de las premisas del periodismo en todo el mundo es la de reportar los sucesos con precisión. En el contexto del Periodismo Literario, sin embargo, esto no es suficiente. El desafío del periodismo narrativo es el de crear textos atractivos, preferencialmente que desencadenen un proceso de inmersión, reflexión y, eventualmente, transformación de sus lectores.

En un estudio reciente, el profesor de estudios de la comunicación de la Suny Cortland, en los Estados Unidos, John Hartsock, defiende el Periodismo Literario como una experiencia estética (Hartsock, 2016), esto es, que trasciende la noción del mero híbrido de las técnicas de ficción, como el romance, y de convenciones del periodismo tradicional. Aun así, una parte significativa de los estudios, sobre todo en el caso brasileño, se refiere a esta interface entre periodismo y literatura (Martinez, 2016). Tal vez porque las primeras reflexiones sobre el género se remontan a la fase del mismo conocida como Nuevo Periodismo, cuando Tom Wolfe (Wolfe; Johnson, 1973), en el libro homónimo que se convirtió en un clásico en ese subcampo de estudios, apuntó las cuatro técnicas de escritura literaria que distinguían el Periodismo Literario: la construcción escena a escena, el uso de diálogos, alternancia de puntos de vista y detalles simbólicos del *status* de vida del individuo (Wolfe, 2005).

Esas cuatro técnicas, sin duda, están alineadas con la reconstrucción de una imagen o secuencia de imágenes por medio de palabras. Tanto que una de las premisas más importantes del Periodismo Literario –y esto mucho antes del desarrollo de los medios antiguos– es la de propiciar una experiencia inmersa/interactiva. En otras palabras: la intención de compartir con el lector lo que el reportero vio con sus propios ojos, escuchó con sus oídos, sintió con su olfato, tocó con sus manos, degustó con su paladar. En fin, un objetivo importante es el de imprimir a la narrativa de los frutos recogidos y seleccionados por los órganos sensoriales del periodista, devolviendo el cuerpo ausente al texto.

Estamos, en un primero momento, en el campo de la descripción, como apunta Edvaldo Pereira Lima. Según él, en general los textos son regularmente buenos en lo que se refiere a uno de los fundamentos del reportaje, que es la narración. Por narración entendemos aquí la exposición de un hecho o de una serie de acontecimientos, en alguna medida, de forma secuenciada (Lima, [s.d.]). De hecho, sustenta esta afirmación una sólida tradición en Occidente que apoya los estudios de las estructuras narrativas, incluso en periodismo (Barthes, 1976; Campbell, 1997, 2008; Martinez, 2008; Propp, 2002).

Para Lima, sin embargo, los periodistas exponen deficiencias en los aspectos descriptivos (Lima, [s.d.]). “La descripción es como un corte en la dinámica narrativa. En vez de enfocarse en la acción, la interrumpe momentáneamente para ilustrar características físicas y particulares de personas, ambientes y objetos”, explica. “Sirve al propósito de iluminar los personajes de un acontecimiento, el lugar donde sucede, los artefactos allí presentes. Como el nombre sugiere, es un juego de luces que amplía nuestra percepción, enmarcando mejor el acontecimiento del cual trata el reportaje” (Lima, [s.d.]).

De cualquier manera, la mera inserción de descripciones no sería suficiente para generar imágenes a los “ojos” de los lectores. Es necesario pensarla en relación

al recurso de inserción de detalles simbólicos del *status* de vida del individuo propuesta por Wolfe (2005), que destaca que escritores como el francés Honoré de Balzac (1799-1850) conseguía mostrar la decadencia de un aristócrata sin mencionar esa palabra, pero describiendo la sala donde este vivía por medio de cortinas que ya habían visto días mejores y gastados sofás.

Aun así, tanto la narración como la descripción, aunque sean bien hechas, no son equiparables al poder de una imagen. Considerando a partir de la propuesta de Contrera para la imagen, estos recursos literarios estarían aún en el plan técnico y no en el simbólico –que es lo que realmente tiene el potencial de atribuir densidad a las narrativas–. De las cuatro técnicas destacadas por Wolfe, dos son responsables no por sumergirse en la escena, sino por inmersión en la perspectiva del narrador: el punto de vista y el detalle del *status* de vida que, como Wolfe dice, permite al escritor llevar al lector al cerebro o sistema nervioso central de un personaje (Wolfe, 2005).

A las técnicas literarias, por lo tanto, se debe unir la imaginación (Keeble; Wheeler, 2007), “que consiste en la selección de elementos preexistentes y de su presentación en formas nunca vistas”(Trindade, 2016). Aun así, apenas la imaginación no sería suficiente para espesar el texto en la misma proporción de las imágenes. En ese ámbito, y sin que sea la intención de este artículo, se trata la noción del imaginario, en sus diferentes abordajes. Sea en la unión entre literatura y antropología (Durand, 2012); como parte de la cultura, pero que la trasciende (Maffesoli, 2006); o en el ámbito de la cultura (las “representaciones, símbolos, mitos, ideas son englobados, a lo mismo, constituyen su memoria, sus saberes, sus programas, sus creencias, sus valores, sus normas” (Morin, 1992, p. 141) y de noosfera (“un universo de signos, símbolos, mensajes, figuraciones, imágenes, ideas, que nos designan cosas, situaciones, fenómenos, problemas, pero que, por eso mismo, son los mediadores necesarios en la relaciones de los hombres entre sí, con la sociedad, con el mundo” (Morin, 1992, p. 142).

Para Michel Maffesoli, por ejemplo, no sería “la imagen que produce el imaginario, al contrario. La existencia de un imaginario determina la existencia de conjuntos de imágenes” (Maffesoli, 2001, p. 76). Ya para Morin, la noosfera “está presente en toda visión, concepción, transacción entre cada sujeto humano con el mundo exterior, con los otros sujetos humanos y, en fin, consigo mismo” (Morin, 1992, p. 142). Y, a pesar de haber una “entrada subjetiva, una función intersubjetiva, una misión *transobjetiva*, es un elemento objetivo de la realidad humana” (Morin, 1992, p. 142).

De acuerdo con Morin, esta esfera sería el conductor del conocimiento humano. “(...) como un medio (...) interpuesto entre nosotros y el mundo exterior para hacernos comunicar con este. (...) Además de eso, involucrarnos como una atmósfera propiamente antroposocial” (1992, p. 142).

Esa esfera rica de mitos, leyendas, sueños, saberes, ideas y abstracciones, presente en los grupos más arcaicos, está en constante proceso de transformación, donde algunos elementos desaparecen para dar surgimiento a otros, como en el pasaje gradual del predominio del mundo mítico para el religioso, y de este para el científico, de la literatura, del romance, de los medios. Tiene su lado paradójico: “lo que nos hace comunicar es, al mismo tiempo, lo que nos impide de comunicar” (Morin, 1992, p. 143). Por extensión, un relato periodístico que se limite a la esfera racional estará siempre condenado a ser incompleto y no desvelar la complejidad del ser humano. El desafío estaría, en consecuencia, en la inserción en los relatos periodísticos de esta esfera simbólica y no técnica, pero también en la posibilidad de producirse un relato periodístico más humanizado e integral.

La comprensión de la noción de las imágenes arcaicas

El neurólogo Sigmund Freud (1856-1939) fue el primero en trabajar con la noción de inconsciente, limitándolo, sin embargo, a los contenidos reprimidos u olvidados. A este marco, Carl Gustav Jung lo llamó de inconsciente personal, o sea, de naturaleza individual –aunque también le agregó, además de las represiones, aspectos latentes o no desarrollados a lo largo de la vida–. Sus contenidos son formados principalmente por complejos, de carácter emocional, que son capaces de ser aplacados y/o traídos a la consciencia por medio de métodos y técnicas propuestas por la Psicología Analítica.

Sobre este nivel de inconsciente personal, sin embargo, Jung propone la hipótesis del inconsciente colectivo, esto es, cuyos contenidos son compartidos por la especie humana. Los contenidos de este inconsciente colectivo son llamados arquetipos, “imágenes universales que existieron desde los tiempos más remotos” (Jung, 2012b, § 5). En tribus primitivas, por ejemplo, estos contenidos no son más inconscientes, luego de ser transformados en tradiciones, por lo tanto conscientes, transmitidos generalmente por medio de enseñanzas secretas o esotéricas (Jung, 2012b, § 5). Lo mismo ocurre, según Jung, con las expresiones arquetípicas encontradas en mitos y cuentos de hadas, que son sometidos a la elaboración consciente a través de los tiempos (2012b, § 6).

“La humanidad siempre tuvo en abundancia imágenes poderosas con las que se protegía mágicamente contra las cosas aterradoras del alma, asustadoramente vivas”, define Jung (2012b, § 21). “Las figuras del inconsciente siempre fueron expresadas a través de imágenes protectoras y curadoras, y así expulsadas de la psique para el espacio cósmico” (Jung, 2012b, § 21). Para Jung, la iconografía de la Reforma Protestante que culminó en el siglo XVI abrió “una ranura en la muralla protectora de las imágenes sagradas” (Jung, 2012b, § 22), una vez que los seres humanos despertaron de un universo de tradición que los amparaba colectivamente y fueron progresivamente lanzados en un mundo individual, empobrecido, pues carecía de contenidos simbólicos. De cualquier manera, este

despertar permitió también un enorme avance intelectual y tecnológico, en el cual se encuentra el periodismo. No obstante, aunque el surgimiento de disciplinas como la Psicología, con algunas líneas profundizándose en el rescate de los pueblos de la antigüedad, no se garantizó la recuperación de este conocimiento, pues mucho se perdió de sus cargas simbólicas, que hoy pueden ser comprendidas apenas por analogías. “El hombre despertó en un mundo que no comprendió; por eso quiere interpretarlo” (Jung, 2012b, § 65). Y contenidos arquetípicos son imposibles de ser interpretados de forma racional, porque poseen polaridades (aspectos negativos y positivos), paradójales (son *senex et iuvenis simul*, viejo y joven al mismo tiempo), ambigüedades, en fin, se insertan en un contexto complejo y no reduccionista.

Para Jung, el proceso simbólico es “una vivencia en la imagen y de la imagen” (Jung, 2012b, § 82). Y ella trae riesgos reales. “El peligro principal es sucumbir a la influencia fascinante de los arquetipos, lo que puede suceder más fácilmente cuando las imágenes arquetípicas *no son concientizadas*” (Jung, 2012b, § 82). En el caso de predisposición psicótica, por ejemplo, puede suceder que las figuras arquetípicas escapen al control y se vuelvan en alguna medida autónomas, escapando al control de la consciencia. Sin embargo, la misma imagen que llevó a la visión puede representar el tratamiento, como en el caso del veneno que, dependiendo de la dosis, es también el antídoto. No por en vano, la terapia con técnicas expresivas, en particular imágenes ancladas en las más variadas tradiciones, como mándalas, han sido empleadas con éxito por psiquiatras, como la pionera Nise da Silveira (1905-1999), psicólogos y analistas junguianos, para tratar enfermedades mentales (Silveira, 2015), como la esquizofrenia, donde hay división (*esquizos*) de la mente (*frenia*).

Esas disociaciones que aparecen violentamente en las enfermedades mentales se encuentran veladas en las neurosis, influenciando la consciencia. En alguna medida, a lo largo de la vida todo ser humano enfrenta alguna neurosis pasajera. Una vez que el ser humano contemporáneo, sobre todo el occidental, posee un grado elevado de disociabilidad, la prevención para el cuadro no evolucionar, en el ámbito de la psicología compleja, es la “tomada de consciencia, lo más completa posible, de los contenidos inconscientes constelados” (Jung, 2012b, § 84). Parte de esto es realizado por el método dialéctico, esto es, por medio de técnicas que llevan al individuo al diálogo con esferas más profundas de sí mismo.

Por eso, para el mitólogo estadounidense Joseph Campbell (1904-1997), en el contexto de las mitologías tradicionales “los símbolos se presentan en ritos socialmente preservados, por los cuales el individuo deberá experimentar o simular haber experimentado ciertas percepciones, sentimientos y compromisos” (Campbell, 2010, p. 20). Ya en lo que él llamaba de mitología creativa, “ese orden se invierte: el individuo tiene una experiencia propia –de orden, horror, belleza o hasta de mera alegría– que busca transmitir mediante señales; y si su

vivencia tuvo alguna profundidad y significado, su comunicación tendrá el valor y fuerza de un mito vivo” (Campbell , 2010, p. 20). Según él, “obviamente para aquellos que la reciben y reaccionan a ella por cuenta propia, con empatía, sin imposiciones” (2010, p. 20).

Mitologías creativas e historias de vida en periodismo

Campbell define cuatro funciones de los mitos. La primera sería la función psicológica: guiar al ser humano en la saga de nacer, convertirse en adulto, envejecer y ‘partir’. La segunda, la función sociológica: validar y mantener algún orden social específico, avalando el código moral como una construcción además de la crítica o enmienda humana. La tercera, la cosmológica: formular y transmitir una imagen cosmológica paralela a la de la ciencia de la época. Finalmente, la cuarta sería la función mística: promover la reconciliación de la consciencia con las precondiciones de la propia existencia (Campbell, 2010, p. 139). El *mysterium tremendum et fascinans* de este Universo es el ser *como él es*.

¿Sería posible incorporar alguna densidad simbólica del campo del imaginario y de las imágenes a los textos periodísticos? ¿Recomponer algún nivel de las funciones místicas a él? ¿Impregnar esta visión compleja y al mismo tiempo sanadora de las imágenes para un ser humano que es embrujado por contenidos inconscientes de los cuales, en la contemporaneidad, no es más protegido ni por las religiones ni por las tradiciones? ¿Es que presenta disociaciones veladas por neurosis, en la mejor de las hipótesis pasajeras, que quedaron al acecho, literalmente intentando influenciar su consciencia?

Tal vez los casos exitosos no sean muchos, pero existen. En documentales, un buen ejemplo es el del cineasta brasileño Eduardo Coutinho (1933-2014). En *Santo Forte* (1999), él realiza una entrevista inolvidable con doña Thereza (Lins, 2004). Coutinho escucha con atención a la estrella de la película, quien vive en la favela Vila Parque da Cidade, en Río de Janeiro. Ella cándidamente justifica estar viviendo una vida de carencias en la favela por haber sido Cleopatra en otra encarnación. Sin juzgar, pero tampoco sin avalar, Coutinho respeta la voz de la entrevistada, montando algo de tal manera que ella es representada como un ser humano paradójico e idiosincrático, pero que puede compartir su rico imaginario de forma digna con la audiencia.

En 2016, la ganadora de la categoría reportaje del Premio Gabriel García Márquez fue la periodista brasileña Natalia Viana, fundadora de un vehículo independiente, la *Agência Pública* (Viana, 2016). Ella viajó tres días de barco hasta una aldea indígena próxima a Manaus para investigar lo que había detrás del alto nivel de suicidios de sus habitantes. Muy bien reportado y escrito, el reportaje no exhibe salidas fáciles para un problema complejo.

No es coincidencia que en 2017 un reportaje sorprendente que fue viral, alcanzando más de un millón de lectores, haya sido sobre un mendigo callejero que tuvo su vida reportada durante cuatro meses por el periodista paulista Chico Felitti (2017). El autor actualmente desarrolla un proyecto de maestría en escritura creativa en la Universidad Columbia, en Nueva York. El reportaje inicial contemplaba de forma eficaz no solo el contenido informativo, sino también en alguna medida lo simbólico de la vida del entonces sin techo de aspecto algo bizarro, pues su rostro estaba totalmente inyectado de silicona y él yacía sin nombre en el más grande hospital paulistano, el Hospital das Clínicas. En 2019, el reportaje sobre el “Fofão da Augusta”, ahora identificado a lo largo de la narrativa como Ricardo Correa da Silva –peluquero que hablaba francés e inglés, era esquizofrénico, fue *drag queen*, artista callejero– fue publicado en libro enfocado en una nueva faceta: la trayectoria de Vânia, novio del protagonista de la historia (Felitti, 2019). Al agregar niveles simbólicos a la narrativa, paradójicamente, despertó la cara humana del perfilado, resultando en la humanización descrita por Marchetto e Neves (2019).

De la misma manera que los seres humanos, tal vez el periodismo contemporáneo reflexiona precisamente el hecho de encontrarse en proceso de transición. Como tal, camina al filo de la navaja. De un lado, intenta no disolverse en la neurosis desencadenada por un proceso de precarización del mercado de trabajo sin precedentes (Mich; Lima, 2013; Paulino; Nonato; Grohmann, 2013), en el ámbito de las desigualdades de género de las cuales no hay aún consciencia ni solución (Martinez; Lago, 2016). Por otro, intenta integrar posibilidades innovadoras, como las agencias independientes y los reportajes verdaderamente humanizados y multimedia con la clásica *Snowfall*, hecha en 2012 por el reportero John Branch del periódico *New York Times*, entre otras. Tal vez, solo el tiempo probará que no existe un lado vencedor, pero hay sí una necesidad de integrar en esta moneda ambas caras, para que pueda emerger un periodismo verdaderamente nuevo en esta década que comienza en 2020. Pero antes que todo, la principal conclusión de este estudio es la de que son necesarias epistemologías más comprensivas, sistémicas y ecológicas de la realidad, no solo para realizar los procesos y productos periodísticos, sino también para analizarlos en toda su complejidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baitello Júnior, N. *A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus, 2014.

Bak, J. S. “The paper cannot live by poems alone”: World War trench journals as (Proto-) Literary Journalism. In: GRIFFITHS, A.; PRIETO, S.; ZEHLE, S. (Eds.). *Literary journalism and World War I Marginal Voices*. Nancy: PUN/Éditions Universitaires de Lorraine, 2016. p. 21–48.

- Bak, J. S. *Tennessee Williams, Painter: Self-Portraits of the Playwright as a Young, Middle-aged and Aging Man*. Disponível em: <<https://blog.oup.com>>.
- Barthes, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: Greimas, A. J.; Bremond, C.; Barthes, R. (Eds.). *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976. p. 19–60.
- Belting, H. *Antropologia de las imagens*. Madri: Katz, 2007.
- Campbell, J. *O herói de mil faces*. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- Campbell, J. *The Hero with a Thousand Faces*. 3. ed. Novato, California: New World Library, 2008.
- Campbell, J. *As máscaras de Deus: mitologia criativa*. São Paulo: Palas Athena, 2010.
- Castro, G. DE. *Jornalismo literário: uma introdução*. Brasília: Casa das Musas, 2010.
- Contrera, M. S. Jornalismo e mídia: paranoia e crise das competências simbólicas. In: Guimaraes, L.; Pelegrini, M.; Silva, M. R. (Eds.). *O espírito do nosso tempo: Annablume/Cisc, ensaios de semiótica da cultura e da mídia*. São Paulo: São Paulo: Annablume/Cisc, 2004.
- Contrera, M. S. *Mediosfera: meios, imaginário e desencantamento do mundo*. São Paulo: Annablume, 2010.
- Contrera, M. S. Imagens endógenas e imaginação simbólica. *Famecos*, v. 1, n. 23, p. 21350–21363, 2015.
- Costa, L. A. DA. Gêneros jornalísticos. In: *Gêneros jornalísticos no Brasil*. São Bernardo do Campo: Umesp, 2015. p. 43–83.
- Cunha, E. DA. *Os sertões: campanha de Canudos*. 27. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.
- Durand, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- Felitti, C. “Fofão da Augusta? Quem me chama assim não me conhece”. *Buzzfeed*, out. 2017.
- Felitti, C. *Ricardo e Vânia*. São Paulo: Todavia, 2019.
- FIDELIS, K. D. *Jornalismo long form: uma análise sobre a narrativa do site BBC Brasil sobre os BRICS*. [s.l.] Universidade de Sorocaba, 2017.
- Flusser, V. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

- Hartsock, J. C. *A history of American Literary Journalism: the emergence of a modern narrative form*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2000.
- Hartsock, J. C. *Literary journalism and the aesthetics of experience*. Amherst, Boston: University of Massachusetts Press, 2016.
- Jung, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012a.
- Jung, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo (OC 9/1)*. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012b.
- Keeble, R.; Wheeler, S. *The journalistic imagination: literary journalists from Defoe to Capote and Carter*. London/New York: Routledge, 2007.
- Kramer, M. Breakable Rules for Literary Journalists. In: Sims, N.; Kramer, M. (Eds.). *Literary journalism: a new collection of the best American nonfiction*. New York: Ballantine Books, 1995. p. 21–34.
- Lima, E. P. *A importância da descrição*. Disponível em: <<http://www.edvaldopereiralima.com.br/index.php/jornalismo-literario/pos-graduacao/memoria-portal-abjl/147-a-importancia-da-descricao>>. Acesso em: 2 fev. 2017.
- Lima, E. P. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. 4. ed. São Paul: Manole, 2009.
- Lima, E. P. *Jornalismo literário*. Disponível em: <<http://www.edvaldopereiralima.com.br/index.php/jornalismo-literario/conceitos>>. Acesso em: 4 jul. 2016.
- Lins, C. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- Longhi, R. R.; Winques, K. The place of longform in online journalism: quality versus quantity and a few considerations regarding consumption. *Brazilian Journalism Research*, v. 11, n. 1, p. 104–121, 2015.
- Maffesoli, M. O imaginário é uma realidade. *Famecos*, v. 15, n. 2, p. 74–82, 2001.
- Maffesoli, M. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- Marchetto, A. B.; Neves, I. O. *Dando nomes: a importância da Humanização no trabalho de Chico Felitti*. 17º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. *Anais...*Goiânia: SBPJor, 2019Disponível em: <<http://sbpjour.org.br/congresso/index.php/sbpjour/sbpjour2019/schedConf/presentations>>
- Martinez, M. *Jornada do Herói: estrutura narrativa mítica na construção de histórias em jornalismo*. 1. ed. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.

- Martinez, M. O jornalismo literário e a mídia sonora: estudo sobre o programa Conte Sua História de São Paulo, da Rádio CBN. *Líbero*, v. 15, n. 29, p. 111–124, 2012.
- Martinez, M. *Imagens que (nos) devoram: reflexões sobre tigres, jornalismo cidadão e coberturas jornalísticas*. 24o. Encontro Nacional da Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. *Anais...*Brasília: Compós, 2014
- Martinez, M. *Jornalismo literário: tradição e inovação*. Florianópolis: Insular, 2016.
- Martinez, M.; LAGO, C.; LAGO, M. C. S. Estudos de gênero na pesquisa em jornalismo no Brasil: uma tênue relação. *Famecos*, 2016.
- Martinez, M.; Silva, P. C. DA. Fenomenologia: o uso do método em Comunicação. *E-Compós*, v. 17, n. 2, p. 1–15, 2014.
- Melo, J. M. DE; Assis, F. DE. *Gêneros jornalísticos no Brasil*. São Bernardo do Campo: Umesp, 2010.
- Menezes, J. E. DE O.; Martinez, M. Jornalismo e tempo profundo: o trabalho de Nelson Araújo (Globo Rural). In: Silva, G. et al. (Eds.). *Jornalismo contemporâneo: figurações, impasses e perspectivas*. Brasília: Compós, 2011. p. 181–202.
- Mick, J.; Lima, S. (EDS.). *Perfil do jornalista brasileiro: características demográficas, políticas e do trabalho jornalístico em 2012*. Florianópolis: Insular, 2013.
- Morin, E. *O método IV. As ideias: a sua natureza, vida, habitat e organização*. Lisboa: Publicações Europa, 1992.
- Paulino, R. A. F.; Nonato, C.; Grohmann, R. *As mudanças no mundo do trabalho do jornalista*. São Paulo: Salta/Atlas, 2013.
- Propp, V. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- Ritter, E. *Jornalismo gonzo e parresía: mentiras sinceras e outras verdades*. [s.l.] PUCRS, 2015.
- Silva, M. C. C. *Comunicação e cultura antropofágicas: mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana*. 1. ed. Porto Alegre/Sorocaba: Sulina/Eduniso, 2007.
- Silveira, N. DA. *Imagens do inconsciente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- Sodré, M. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- Talese, G.; Lounsberry, B. *Writing creative nonfiction: the literature of reality*. New York: Harpercollins College, 1995.

Trindade, A. D. Angola – território e identidade: crônicas de Luís Fernando. *Famecos*, v. 23, n. 3, p. 24636, 2016.

Viana, N. *São Gabriel e seus demônios*. Disponível em: <<http://apublica.org/2015/05/sao-gabriel-e-seus-demonios/>>. Acesso em: 21 out. 2016.

Wolfe, T. *Radical chic e o novo jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Wolfe, T.; Johnson, E. W. *The new journalism*. New York: Harper & Row, 1973.

COMPRENDER EL REPORTAJE Y SU HECHO FUNDADOR

Reges Schwaab¹

RESUMEN

Derivado de una investigación mayor, el texto sugiere que el reportaje es conformado por la articulación de tres movimientos que nos dicen de su método, ética y poética: sondear, narrar, reconocer. Ellos permiten hacer y pensar periodismo a la luz de un proyecto de alteridad. Intentamos reflexionar sobre el reportero en su gesto anterior al decir y, para dar cuenta de la fundación del reportaje, proponemos aproximar la comprensión y los entremedios de los hechos del sondeaje y del reconocimiento como aquello que “resta a ser pensado” en el periodismo, no como lugar de terminar, sino como lugar de comenzar.

Palabras-claves: Comprensión como método. Periodismo. Reportaje. Reconocimiento. Alteridad.

¹ Periodista; Doctor en Comunicación y Información por la UFRGS/Brasil; Pos-doctorado por la Universidad de Antioquia/Colombia. Profesor de la Universidad Federal de Santa Maria/Brasil. Correo electrónico: reges.ts@gmail.com. Este trabajo ha sido desarrollado en el ámbito del proyecto “Fundamentos teóricos y epistemológicos de la comprensión como método”, Acta 2018-23528.

COMPRENDER EL REPORTAJE Y SU HECHO FUNDADOR

El río

¿Qué parte del conocimiento me basta para ser feliz?

¿Qué parte del conocimiento me basta para hacer felices a los otros?

¿Aquello que de la ciencia se encuentra para más allá de estas dos partes será la parte inútil?

(¿E en que margen del río te encuentras?)

Gonçalo M. Tavares (2006)

A modo de entrada

El presente texto es derivado de un proyecto de investigación más amplio que se articula por la idea de pensar el periodismo narrativo como potencia epistemológica común en la América Latina. Las breves notas aquí reunidas tienen origen en diferentes contribuciones teórico-metodológicas que consideran fundamental ir más allá de las interfaces entre periodismo y literatura, para profundizar en los estatutos del reportaje, alcanzando reflexiones de la filosofía y de las ciencias sociales que den cuenta de la complejidad inaugural del hacer periodístico. Y comprender los desafiantes modos de narrar que nos exigen lo contemporáneo y sus emergencias. El reconocimiento adoptado sugiere que, en la narrativa periodística, designada en el espacio del reportaje ampliado, puede ser incluida la crónica periodística que toma forma en los países del habla hispánica. Esta es conformada por la articulación de tres movimientos, que nos dicen de su método, su ética y su poética: sondear, narrar, reconocer. Los tres están en un abrazo que permite dirigir el hacer y el pensar periodístico a la luz de un proyecto de alteridad, más respetuoso con las cosas del mundo.

La narrativa es conceptualmente acogida como una presentación experimental del mundo (Motta, 2012). Junto aparece el reconocimiento (Marcos, 2007, 2008), ingrediente esencial de la sociabilidad. Así, en el ámbito de la experiencia, ser atentos al que da origen al narrar, podemos ajustar de modo más completo la producción de sentidos en el círculo hermenéutico que da base para la acción de los sujetos en la colectividad. Aunque sea perceptible la incapacidad de un decir pleno sobre el tiempo, no dejemos de admitir que el reportaje es un ejercicio privilegiado de reconocer, reconocerse y ser reconocido. Sus procedimientos, de ese modo, precisan estar afilados a una idea de comprensión como esencia y como oferta compartida.

De forma objetiva, lo que nos interesa brevemente señalar aquí son formas de nombrar estos estatutos fundadores del reportaje, como intentar reflexionar sobre el reportero y los hechos anteriores a la narrar. Para intentar dar cuenta de la

fundación del reportaje, proponemos acoger la mirada sobre la comprensión como llave interpretativa para señalar los entremedios del sondaje y del hecho de reconocimiento como vías reflexivas sobre el periodismo. En el diseño sugerido, por lo tanto, la intencionalidad es escribir por lo que “resta a ser pensado”, no como lugar de terminar, sino como lugar de comenzar, tal como propone Homi Bhabha (2002). En la medida sobre lo que precisa ser conocido, como sugiere Gonçalo M. Tavares (2009, p. 15-16): “Si la cosa a ser conocida corre, quien conoce deberá también correr”. Así, sondear, narrar y reconocer, potencializados por la fuerza de la comprensión, pueden ser tomados en su capacidad de hacer andar nuestro propio entendimiento sobre el periodismo y la mediación social que el reportaje consigue promover.

En el horizonte del reportaje

Conforme a la proposición de Michel de Certeau (2000), en la problemática de la comunicación tiene centralidad el acto de asumir un lugar del habla, como el compromiso de un “lenguaje por hacer”. De ese modo, dar espacio para que las perspectivas de la comprensión, de la alteridad y de la narrativa filtren el periodismo lo que permite no solamente entender que él es espacio de disputas de sentidos; sino que es posible redescubrir –ininterrumpidamente– lo potencialmente de un relato por su calidad de promover algún tipo de ruptura sobre nuestro tiempo, por eso su riqueza como partícipe de la costura de la experiencia del mundo.

Estudiar periodismo con tal sesgo es renovar las preguntas sobre cómo se narra. ¿En qué lugar nace la narrativa? ¿Y para qué? Hay distintos modos de contemplar esas cuestiones porque las narrativas periodísticas están vinculadas a un mundo en movimiento: ellas afectan y son afectadas por él. En el contexto del reportaje ampliado, filtrada por la intensa relación entre sujetos, las dudas se potencializan. La crítica de Cremilda Medina (2008), por ejemplo, reconoce eso y subraya la importancia de recolocar en foco nuestras preguntas fundamentales. Según ella, existe un déficit de alcance de las narrativas periodísticas.

En el caso del Brasil, fácilmente podemos recoger conceptualizaciones sobre el reportaje y que ciertamente, a su modo, cumplen distintos papeles en los recorridos formativos de los periodistas. Una de ellas, es la síntesis propuesta por Ana Beatriz Magno (2014, p. 428):

Reportaje es una narrativa periodística que describe, revela e interpreta lo que narra. Su pauta busca enfoques sociales sobre los más variados asuntos y rechaza construcciones declaratorias. Su manera de conocer está traducida en una apuración que prioriza la observación *in loco* y la reconstrucción minuciosa de la escena narrada a partir de fuentes múltiples. La autoría de la apuración está al cargo del repórter. Él debe escucharse a sí mismo, a los ciudadanos comunes y las autoridades. Su técnica de trabajo combina entrevistas, lectura y mucha observación.

Un examen más aproximado de diferentes escritos, manuales y textos académicos revelará, todavía, la inexistencia de una discusión de aliento acerca de la relación entre sujetos y de la necesidad de la alteridad ser un proyecto que movilice el hacer periodístico. Estamos más habituados a ver el periodismo tratado como un hacer laborioso guiado por un ideal de objetividad.² El contacto entre sujetos muchas veces aparece tratado en tono instrumental, sin espacio al productivo desafío humano que impulsa el hacer del repórter. Luiz Costa Pereira Júnior (2009, p. 95) hace mención del tema al decir que en esa manera “tradicional” el periodismo “corre el riesgo de deshumanizar la información, cubrir de ceniza un mundo más rico del que el reportaje, en fin, haría suponer”. En la búsqueda de un aporte más atento al personaje y como su historia da a ver el tiempo y el espacio compartidos, gana evidencia la propuesta de “humanizar” los relatos:

Es resistir a la tentación de estandarizar o de precipitar análisis sobre una persona –pero, lo que es más complicado, no reducir los significados posibles que retratamos en la historia–. Noticiar con frialdad protocolar es un acto deshumanizante, sea el objetivo de la investigación una persona, escena o historia. (Pereira Júnior, 2010, p. 96)

Aun así, en la literatura técnica sobre periodismo podremos hasta leer como secundario el reportaje humanizado. Dimenstein y Kotscho (1990, p.79) no comparten esa visión. Y debaten: “como si pudiesen existir reportajes deshumanizados y el texto tenga que ser, necesariamente, duro, pesado, complicado, para parecer profundo, definitivo”. Dentro de los matices que el método de la comprensión inspira, tomando impulso por el que el gesto de reconocimiento suscita, ciertamente podemos defender que la tarea extrapola una voluntad de humanizar el relato. Por esto, la dimensión de la alteridad continuamente se presenta como tema crucial para el periodismo.

Como recuerda Maria Lucília Marcos (2007), la comunicación humana nunca dejará de ser un hecho tensional. Su cuestión será siempre el Otro, un inquieto que convida al final de la distancia al mismo tiempo en que se constituye como límite a la aproximación. O como afirma John Petters (1999), no se desvía de admitir que es preciso estar listo para enfrentar lo humano inevitablemente como lo que es diferente. Marcos (2008) destaca la relación de Bhabha a las ambivalencias del mundo actual con la defensa de una hibridación futura inevitable, con base en tres elementos paradigmáticos: “la interlocución”, “lo cosmopolitismo” y “la duda global productiva”, concluyendo que solo lo abandonado de las reivindicaciones identitarias obsoletas dará lugar al “reconocimiento de la diferencia en la igualdad”, con nuevas prácticas políticas fundadas en una perspectiva postcolonial, en una nueva ética y estética del globalismo.

Si tomamos como válida esa crítica, alcanzar los gestos de soñar, narrar y reconocer como estructurantes del reportaje presupone que ellos suceden por la participación activa, abierta y visible del repórter como sujeto en interacción. La

² Cuando es pensada –de forma equivocada– como sinónimo de una presunta neutralidad.

observación de Medina (2014, p. 47) puede ilustrar:

La narrativa de la contemporaneidad se asigna en la escritura; no importa cuál es el código, ella se puede afirmar como polifónica y polisémica, dialógica y dinámica, interrogativa e inquieta. [...] La acción social se hace presente: la narrativa se cumple tanto en lo espiral de los afectos cuanto en la esfericidad de los argumentos. Poética y racionalidad movilizan la plenitud inteligente de la transformación de lo real –el caos crea un cosmos–.

En una contribución de Fernando Resende (2009, p. 38) localizamos puntos que amplían la proposición y hacen trascender aspectos fundantes del reportaje:

El periodista como protagonista del acto, cuando se repositona en el lugar de lo humano, crea posibilidades de encuentro. Articulándose en el tejido de la vida, él deja, a través del texto, de ocupar el lugar de dueño de la ley, para tornarse un observador, tanto cuanto él es aquel para quien escribe. Todavía que sea dado al primero el privilegio de la escritura, él no hace suya la voz del otro y ni se propone, tan solamente, a parafrasear sus fuentes, como sucede con el texto periodístico que nada más hace de él que obedecer las reglas del discurso dado como legítimo.

Como postula Roberto Herrscher al hablar de obras paradigmáticas del periodismo narrativo, la grande capacidad de esa narrativa está en la fuerza matriz de la poética que completa y abre a partir de sí: “porque encuentra la escena real que deja una onda expansiva dentro de nuestra comprensión y nuestra sensibilidad (Herrscher, 2013, p. 34). Raúl Hernando Osorio Vargas (2014) traza otros acordes complementares y nuevamente subraya la experimentación humana que cabe al reportero:

Es que el reportero, como sujeto fronterizo, mestizo y anfibio, vive entre esas varias aguas. Él desempeña su papel *transculturador* o *mediador* que colabora con la fundación de una comunidad por medio de la narrativa, en la cual es posible la comprensión y el convivio entre los diferentes [...] Así, en el acto narrativo, vivimos una relación de complicidad y experiencia en proceso. (Osorio Vargas, 2014, p. 93)

Según el autor, son las relaciones que forman la narrativa y son las conexiones que conforman el reportaje. La fuerza del hacer está en el manejo de procedimientos a partir de un proyecto humano, defiende. En otro texto, complementa:

Así, la metodología del reportaje está compuesta por el mirar, el explorar, el descubrir y el volver a mirar, y desde allí se funda un periodismo de la vida... una profesión transcultural que piensa los problemas que la realidad plantea, y que se pregunta tanto como la ciencia. Siguiendo a Werner Heisenberg y su principio de incertidumbre, podemos decir que el acto mismo de observar cambia lo que se está observando –la mirada altera el objeto observado–; así, las ciudades son los libros que leerán los paseantes reporteros... libros reportaje que son metáforas de escena viva o metáforas del mundo cotidiano, confrontadas con las particularidades del contexto histórico, social, cultural y con sus impresiones, ya que la lectura es un diálogo, imagen que nos hace volar en nuestra imaginación. (Osorio Vargas, 2017, p. 71-72)

Considerar la narrativa en los contornos aquí destacados es recordar el reportaje

como centro del hacer periodístico, pero decir que para su existencia hay gestos que son inaugurales, que lo anteceden y tienen como destino desbordar el propio relato. Marcio Serelle (2012, p.183) afirma que la presencia abierta del sujeto periodista, más allá del molde del reportaje, ingresa de otro modo en el circuito social porque la propia experiencia del narrador se torna parte de la narrativa (Serelle, 2009). O sea, hace desbordar el encuentro. Además, como propone Ana Cláudia Peres (2017, p.167), el espacio del testimonio del reportero y la abertura de su experiencia es transformadora y puede abrir un intervalo para el inventario de existencias, un periodismo que va al encuentro “de las raras palabras” y de los “huellas” de los sujetos:

[...] la apuesta en una inversión en el estatuto del testimonio del cual el periodismo es tributario en su llave de la “matriz de verdad presumida (Casadei, 2013) para afirmarlo en cuanto *matriz de laguna de la verdad*. El periodismo siempre preocupado en comprobar datos y cerrar todos los vacíos, casi sin dejar espacio para el Otro que le dirige la palabra o sobre quien habla, es probable que subraye la “laguna” como fuerza motriz de esa actividad sea vista casi como una herejía.

En las lecturas de diferentes escritos de Medina (2008, 2014) vamos a encontrar pistas en direcciones similares por una propuesta interdisciplinar de entender esa sensibilidad de la relación como estímulo a una inteligencia plena que organiza la acogida, las ideas y hasta la expresión para transmutar el estado de las cosas.

Comprensión, reconocimiento y alteridad

Luis Sá Martino (2014) recuerda que la alteridad es una de las categorías más problemáticas tanto de la Filosofía como de las Ciencias Humanas. Dentro de lo que interesa debatir aquí, límites y posibilidades ciertamente merecen discusiones abiertas. Para el autor “no es posible habitar la alteridad, pero es posible al menos intentar observar el mundo a partir de ella” (Martino, 2014, p. 32). Según él, aunque el mundo del otro aparezca en oposición complementaria “al mío”, matices “invisibles de mí mismo en lo cotidiano” acaban por aparecer (p. 33).

En ese sentido, al tomar la comprensión como norte para pensar el reportaje, considerados los movimientos que mencionamos en el inicio del texto, la reflexividad también asume su puesto. Octavio Paz (1998, p. 672) reitera que “comprender es alguna cosa más de lo que entender: significa abrazar, en el sentido físico y también en el espiritual”. Igualmente, en Edgar Morin (2005, p. 110) vemos que la comprensión necesita de una disposición subjetiva. Segundo Martino, la comprensión de la alteridad, en el sentido explicitado sobre el gesto del reconocimiento, en ese encuentro con lo diferente, recibe de Octavio Paz el impulso para un paso además de la tolerancia y del entendimiento: “Comprender el otro no es un proceso delimitado en el espacio o en el tiempo, es una acción constante, inmensa, en el entretejer continuo de un espacio en que el sujeto se reconoce a sí mismo como incompleto y, en esa incompletud, encuentra en la

alteridad pistas para entender lo relacional” (Martinho, 2014, p. 31). Además de eso, propone que

Reconocer la esencia del otro en su dimensión como fenómeno es un desafío de aproximación, en el sentido de Levinas, para tornar nítidos los contornos de esa alteridad dentro de la abertura que se recusa a una mirada previa de captura del otro y de sí mismo en el otro. El juego constante de aproximación y distanciamiento entre alteridades es uno de los elementos fundamentales para pensarse el método de la comprensión: no puede ni debe habitar el otro, pero me puedo aproximar a su espacio y comprender algunas de sus prácticas y discursos”. (Martinho, 2014, p. 34)

Sondar, narrar y reconocer son gestos inherentes e ininterrumpidos en la selección de la distancia, para permitir el encuentro y abrir los cuadros de referencia. La reciprocidad del reconocimiento entre los sujetos es de la orden de una exigencia ética profunda, en un “deseo repetido de reconocernos doblemente como descentrados de los procesos solidarios y como agentes de cambio conscientemente comprometidos” (Bhabha, 2002, p. 21). Adoptar esa mirada para pensar en nuestro objeto de interés significa también comprender que periodismo es comunicación. Vera França sugiere que estar en comunicación establece un contexto distinto: “la situación de interacción y la consciencia de la percepción del otro crea un nuevo colectivo –en la relación con el otro, ya no se trata de uno y de otro, sino de los dos tomados en conjunto” (França, 2010, p. 46)–. La experiencia social, teoriza traer en sí un hecho fundador: “la existencia del mirar del otro, la imprevisibilidad de la intervención del otro y la posibilidad/necesidad de los sujetos de colocarse en el lugar del otro” (França, 2010, p. 47). Habitar ese lugar y dejarse guiar por el gesto del reconocimiento termina por hacer que, por el lenguaje, podamos acoger o dar al Otro *morada* en ese lugar: La oferta del mundo al Otro se hace por el lenguaje, entendido en ese sentido como una dádiva (Melo, 1999, p.126).

En Bhabha (2013, p. 34), nuevamente vamos a tener que el sujeto del reconocimiento, que se abre para la comprensión, tiene la alteridad como estructura mediadora puesta en la mitad del camino, donde toda conversación es plural. Emerge entonces un tercer espacio significante referido por el pensador. Él está en el intervalo de la agencia y de la identidad y constituye, a partir del pensamiento de Hannah Arendt, accionada por Bhabha (2013, p.34), lo intangible en medio de “algo del *inter-est*, que se encuentra entre las personas y por lo tanto puede relacionarlas y unir las”. Señales de ese procedimiento pueden ser leídas, por ejemplo, en el habla de la periodista portuguesa Alexandra Lucas Coelho, al discurrir sobre su modo de hacer reportaje:

Lo que me interesa es recortar cada fragmento de esa imagen y, con una especie de lupa, mirar para ella, con una noción de su contexto, pero teniendo la noción de que ella es absolutamente singular. Y esto es político. Al dar dignidad a cada persona, independiente de su contexto, tenemos que estabilizar un valor entero, y eso es político. Eso retira de la ficción, del desenfoque. (Coelho, 2012, p. 161)

En Juan José Hoyos (2018, p. 77) vamos a leer también lo siguiente:

Pienso que todo periodista dedicado a narrar hace lo mismo: a lo largo de su vida va encontrando su propio método para investigar y para narrar, va creando su propia Arte Poética. Y frente a cada nueva historia tiene que inventar también un nuevo método. Mi método es el de abandonarme a la sabiduría del corazón.

A otro nivel de las afirmaciones de ambos, estamos con el compromiso de llevar el debate para puntos distantes de un pensamiento que enmascara la subjetividad para que, en vez de eso, ella sea acogida en ese proyecto de narrar, como indica Sonia Mansano (2009, p. 116):

Eso significa luchar para imprimir el producto de las invenciones subjetivas en el cotidiano de las relaciones sociales. Y, para eso, nos cabe la difícil tarea de acoger la diferencia como parte integrante de la vida. Diferencia a partir de la cual el otro, en sus movimientos de diferenciación compleja y en su dimensión más viva, pueda existir sin ser reducido a un cumplidor de nuevas normas universalizadas.

El asunto de fondo de toda discusión presupone que cabría al periodismo un “hablar con”, en un movimiento que en sentido ampliamente difundido pliega un “hablar por”. Considerada la radicalidad del *Rostró del otro* como signo profundo de la alteridad, aquello que marca el encuentro y la interacción, podemos también entender el narrar del periodista desde esa experiencia que resta del encuentro, abarcando el pensamiento sobre el testimonio y la acción subjetiva del repórter.

Narrar a partir del gesto del reconocimiento es un interpretar que significa caminar al mundo abierto por el que sondeamos, si atentamente miramos, si hacemos saber por el narrar que es dislocamiento, ese lugar da acogida en dirección al mundo. Por eso tentamos a sugerir que la fundación del reportaje se encuentra, en esencia, en el gesto del reconocimiento y el recorrido que ahí se coloca en marcha. El gesto del reconocimiento como fundamento del reportaje significa pensarlo también en términos de la intersubjetividad, de la comprensión por la apertura y por la inevitable multiplicidad del mundo, el que igualmente demarcará una ética del hacer periodístico establecida por el *en relación*:

El pensamiento comprensivo, operacionalizado en términos metodológicos, se pauta en la apertura de tentar ver lo que el otro está viendo, conocer el mundo por el conocimiento del otro –no apenas en el resultado de entender los entresijos de una “visión de mundo” en el sentido weberiano, sino de comprender el modo como se llega a una determinada visión, de entender los andamios del pensamiento, al mismo tiempo en que se revelan los factores de construcción del propio pensamiento. (Martinho, 2014, p. 24-25)

En esa estela, por tanto, nuestras exploraciones podrán cercar los gestos que son inaugurales para que un relato tome forma, recordando que la narrativa es un complejo universo cuyos colores son principios dialógicos: la fundación del reportaje inevitablemente tendrá sus bases ancladas en la comprensión. Su materialización aparece por encuentros que son ruptura; es verdadero el encuentro que abre la posibilidad de lo posible. Y en esos lugares, quién sabe, algo se alcance sobre el periodismo y sobre cómo inventar la propia escritura.

*Esta cosa que es siempre igual varía mucho.
[...]
Solo comenzamos a estar vivos cuando deja de ser fácil.
[...]
Abre, pues, la caja de la invención.*

Gonçalo M. Tavares (2009)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bhabha, H. 2002. Democracia des-realizada. *Revista Tempo Brasileiro*, n. 148, jan./mar. 2002, p. 67–80. Rio de Janeiro.
- Bhabha, H. 2013. *Nuevas minorías, nuevos derechos: notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Certeau, Michel de. 2000. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.
- Coelho, A. L. 2012. Uma ponte entre a escrita e o mundo (entrevista). In: Marocco, B. *O jornalista e a prática*. São Leopoldo: Unisinos, p. 157-179.
- Dimenstein, G; Kotscho, R. 1990. *A aventura da reportagem*. 3 ed. São Paulo: Summus.
- França, V. 2010. Impessoalidade da experiência e agenciamento dos sujeitos. In: Leal, B. S; Guimarães, C.; Mendonça, C. (Orgs.). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 39-54.
- Herrscher, R. 2013. *Periodismo narrativo: cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Hoyos, J. J. 2018. *El método salvaje. el encuentro con El Otro en el periodismo narrativo*. Bogotá: Ediciones desde abajo.
- Magno, A. B. 2014. *O jornalismo nos tempos da reportagem: uma análise da obra jornalística de Ernest Hemingway & Gabriel García Márquez*. Tese, Doutorado em Comunicação, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília.
- Mansano, S. R. V. 2009. *Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade*. Revista de Psicologia da UNESP, n. 8, v. 2, p. 110-117. São Paulo.
- Marcos, M. L. 2007. *Princípio da relação e paradigma comunicacional*. Lisboa: Colibri.
- Marcos, M. L. 2008. Reconhecer, reconhecer-se, ser reconhecido. In: Marcos, M. L.; Monteiro, A. R. *Reconhecimento: do desejo ao direito*. Lisboa: Colibri, p. 23-56.
- Martino, L. M. S. 2014. A compreensão como método. In: Künsch, D.; Azevedo, G.; Brito, P.; Mansi, V. R. (Orgs.). *Comunicação, diálogo e compreensão*. São Paulo: Plêiade, p. 11-37.

- Medina, C. 2014. *Atravessagem. Reflexos e reflexões na memória de repórter*. São Paulo: Summus.
- Medina, C. 2008. *Déficit de abrangência nas narrativas da contemporaneidade*. Matrizes, ano 2, n. 1.
- Melo, H. B. 1999. *O rosto do outro: a morada como acolhimento em Lévinas*. Síntese, v. 26, n. 84, p. 119-126.
- Morin, Edgar. 2005. *O método*, v. 6: Ética. Porto Alegre: Sulina.
- Motta, L. G. 2012. Narrativas jornalísticas e conhecimento de mundo: representação, apresentação ou experimentação da realidade. In: Pereira, F.; Moura, D.; Adghimi, Z. (Orgs.). *Jornalismo e sociedade: teorias e metodologias*. Florianópolis: Insular, p. 219-241.
- Paz, O. 1998. *Soror Juana Inês de La Cruz: as armadilhas da fé*. São Paulo: Mandarin.
- Pereira Junior, L.C. 2010. *Apuração da notícia: métodos da investigação na imprensa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Vozes.
- Peres, A. C. M. A. 2017. *O que resta dos fatos: testemunho e guinada afetiva no jornalismo*, p. XXX. Tese, Doutorado em Comunicação, Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Peters, J.D. 1999. *Speaking in the air: a history of the idea of communication*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Osorio Vargas, R. H. 2017. *El reportaje como metodología del periodismo. Una polifonía de saberes*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Osorio Vargas, R. H. 2014. *Residência no meio da compreensão... vem falar comigo para tecer a reportagensaio*. In: Künsch, D.; Azevedo, G.; Brito, P.; Mansi, V. R. (Orgs.). *Comunicação, diálogo e compreensão*. São Paulo: Plêiade, p. 91-101.
- Resende, F. 2009. *O jornalismo e suas narrativas: as brechas do discurso e as possibilidades do encontro*. Galáxia, n. 18, v. 2, p. 31-43.
- Serelle, M. 2009. *Jornalismo e guinada subjetiva*. Revista de Estudos em jornalismo e mídia, n. 6, v. 2, p. 33-44.
- Serelle, M. 2012. *Profissão repórter revisitado: as dimensões do afeto*. In: Soares, R. L.; Rodrigues, M. (Orgs.). *Profissão repórter revisitado*. São Paulo: Alameda, p. 177-187.
- Tavares, G. M. 2006. *Breves notas sobre a ciência*. Lisboa: Relógios d'água.
- Tavares, G. M. 2009. *Breves notas sobre as ligações*. Lisboa: Relógios d'água.

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.

CONTENIDO

PERIODISMO Y EPISTEMOLOGÍA DE LA COMPLEJIDAD	9
<i>Cremilda Medina de Araújo</i>	
¿EL PERIODISMO ES UNA FORMA DE CONOCIMIENTO?.....	20
<i>Eduardo Meditsch</i>	
EL PERFIL COMO UNA HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN CUALITATIVA....	34
<i>Andrés Alexander Puerta Molina</i>	
PERIODISMO Y COMPRESIÓN: UNA APUESTA EN LA CIENCIA QUE ESTÁ POR VENIR	45
<i>Carolina Moura Klautau y Dimas A. Künsch</i>	
NARRATIVAS DEL MAL EN COLOMBIA. UNA MIRADA AL REPORTAJE PERIODÍSTICO	61
<i>Juan Camilo Arboleda Alzate</i>	
UNA APROXIMACIÓN A LA COMPRESIÓN DE LA CRÍTICA PERIODÍSTICA DEL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA: DÉCADA DE LOS AÑOS 70 Y 80.....	79
<i>Juan David Alzate Morales</i>	
LA REFLEXIÓN COMPASIVA MÉTODO DE COMPRESIÓN PARA EL CULTIVO DE LA CREDIBILIDAD Y CONFIABILIDAD DEL EJERCICIO PERIODÍSTICO	93
<i>Juan David Londoño Isaza</i>	
MIRADAS SOBRE LA NUEVA YORK QUE EMERGE DEL SILENCIO EL PERIODISMO ENSAYÍSTICO-MEMORIAL DE JOSEPH MITCHELL.....	103
<i>Mateus Yuri Passos</i>	
IMAGEN VERSUS TEXTO: ¿ES POSIBLE HACER QUE LAS PALABRAS VALGAN TANTO O MÁS QUE LAS IMÁGENES?	120
<i>Monica Martínez</i>	
COMPRENDER EL REPORTAJE Y SU HECHO FUNDADOR	136
<i>Reges Schwaab</i>	
LA CUNA DEL PERFIL PERIODÍSTICO	146
<i>Renata Carraro y Jaqueline Lemos Martins</i>	

CONTENIDO



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

1 8 0 3

ISSN 0123-1022



9 1770123 1102004