

315012
1



UNIVERSIDAD SALESIANA A.C.

ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACION
INCORPORADA A LA UNAM

REALIDAD VERSUS FICCIÓN: CONJUNCIÓNES Y
DISYUNCIÓNES DEL DISCURSO PERIODÍSTICO FRENTE
AL DISCURSO LITERARIO

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA
C O M U N I C A C I O N
P R E S E N T A :
PATRICIA CAMACHO SOLANO

ASESORIA DE TESIS: RAFAEL VENEGAS

MEXICO, OCTUBRE 2003

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
LINAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Patricia Camacho

Solano

FECHA: 9/11/2003

FIRMA: [Firma]

*Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo...
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer
Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho da minha altura...*

Fernando Pessoa

*A mis padres,
por su eterna paciencia*

*A mis profesores,
por su palabra fértil*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2

ÍNDICE

<i>Introducción</i>	1
I. Preliminares Teóricos	1
1.1 Marco teórico: El estructuralismo	2
1.2 Realidad versus ficción	17
1.3 Concepto de literatura y periodismo	22
II. Conjunctiones y disyunciones entre periodismo y literatura	32
2.1 El periodismo y la literatura como actividades socio culturales y comunicativas.....	33
2.2 Géneros, estilo y recursos periodísticos	42
2.3 Géneros, estilo y recursos literarios	59
III. Análisis de crónicas	77
3.1 Breve contexto histórico de enero de 1994, el levantamiento armado del EZLN	78
3.2 Consideraciones sobre el análisis de Helena Beristáin	88
3.3 Exposición de crónicas de <i>La Jornada</i> y <i>Proceso</i>	93
3.4 Análisis estructural de crónicas	108
Conclusiones	176
Saldo final: literatura versus periodismo	177
Apéndice	189
El Nuevo Periodismo	190
Bibliografía	197

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3

PAGINACION

DISCONTINUA

INTRODUCCIÓN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

INTRODUCCIÓN

REALIDAD VERSUS FICCIÓN: CONJUNCIONES Y DISYUNCIONES DEL DISCURSO PERIODÍSTICO FRENTE AL DISCURSO LITERARIO

¿Cuáles son los elementos que el discurso periodístico retoma de la ficción para dar a conocer la realidad?

Ya desde la segunda mitad del siglo XIX un grupo de literatos, influenciado por los progresos de la ciencia y por las nuevas teorías filosóficas¹, se propuso como objetivo la observación de la sociedad, pues consideraba que la literatura debía reflejar el nuevo contexto ideológico para describir y explicar la realidad. De ahí que dicha corriente literaria adoptara el nombre de realismo. Quizá, el ejemplo más cercano a nuestra experiencia lo encarnó José Joaquín Fernández de Lizardi, quien alternó desde finales del siglo XVIII dos oficios encaminados a externar su preocupación moral: el de periodista (fundó el periódico *El pensador Mexicano*) y el de escritor (escribió entre otras, la novela *El periquillo Sarniento*). Desde ambas tribunas, expresó su adhesión a la causa de la Independencia, denunció la responsabilidad de la Iglesia por la ignorancia popular, atacó los vicios de las clases acomodadas e insistió en la necesidad de una reforma social...

Tomando en cuenta tales antecedentes, no resulta extraño que la literatura y el periodismo se reúnan bajo ciertos enfoques y se manifiesten siguiendo ciertas formas narrativas. Pues, el periodismo y la literatura tienen un mismo origen: la Realidad. Ambos son un "efecto de realidad", de ficción, ya que pretenden reflejar el mundo a través del lenguaje. Sin embargo, pese a esta conjunción, periodismo y

¹ Durante la segunda mitad del siglo XIX se presenciaron una serie de avances científicos, tales como: la teoría de la evolución de Darwin, las leyes de la herencia de Mendel, así como el desarrollo en el transporte, la industria, la medicina, etc. La filosofía del romanticismo, movimiento literario anterior al realismo, había sido el idealismo, pero ante los nuevos tiempos fue desplazado por el positivismo de Augusto Comte y el materialismo dialéctico de Carlos Marx y de Federico Engels.

literatura tienen desenlaces distintos; pues mientras uno cubre una función social, el otro se preocupa por cubrir, esencialmente, una función estética.

La clave para entender esta serie de acercamientos y distanciamientos se encuentra en la revisión de aquellos términos que se suponen *entendidos* en torno a estas disciplinas. A partir de ello, este trabajo de Tesis intentará derribar el aparente contraste entre la realidad y la ficción al momento de hacer periodismo. Para eso, esta investigación adoptó el análisis estructural propuesto por Helena Beristáin ², miembro del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Dicho modelo será aplicado a dos crónicas extraídas de la sección de política del periódico *La Jornada* y de la revista *Proceso* (ambas abordan el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y datan del 3 de enero de 1994 y del 21 de febrero del mismo año).

Gracias a los aportes del estructuralismo, en las crónicas del periódico *La Jornada* y de la revista *Proceso* se podrá identificar en qué grado aparecen las conjunciones y disyunciones entre el discurso periodístico y literario. Obviamente, se retomó la crónica, ya que encarna el mejor ejemplo de interdisciplina dado que su propósito es registrar de manera más completa un hecho determinado. Asimismo, este estudio aportará información sobre las nuevas técnicas periodísticas, a través de las cuales, el hombre contemporáneo se vale para interpretar y registrar su relación con el ambiente que lo circunda y con la sociedad en donde interactúa. Nuestra investigación está contenida en tres capítulos, el primero está encaminado a marcar los preliminares teóricos que dan soporte a este estudio; el segundo profundiza sobre la naturaleza del periodismo y la literatura y, por último, el tercer capítulo es la ejecución del análisis para así averiguar las diferencias entre ambas disciplinas a nivel lingüístico.

² BERISTÁIN, Helena. *Análisis estructural del relato literario, teoría y práctica*. México 1982, Ed. UNAM

Capítulo I

PRELIMINARES TEÓRICOS

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3

PRELIMINARES TEÓRICOS

1.1 MARCO TEÓRICO: EL ESTRUCTURALISMO

Este primer esfuerzo, denominado *Preliminares teóricos*, tiene por objeto el soportar la *ruta* propositiva de toda esta investigación. El apunte relativo a las precisiones teóricas, en particular el estructuralismo dentro de la teoría literaria, será el recurso que auxiliará a dar respuesta formal a los objetivos aquí establecidos, así como la definición de los objetos de estudio: realidad, ficción, literatura y periodismo. Dicho preámbulo constituye el conocimiento inmediato, irreductible e indispensable desde el cual es necesario abordar la reflexión sobre literatura y periodismo. Entendido esto, iniciemos.

ANTECEDENTE: EL FORMALISMO RUSO

Los formalistas surgieron como grupo en Rusia años anteriores a la revolución bolchevique de 1917. La resonancia de este grupo tuvo mayor eco al correr los años veinte, hasta que Stalin lo marginó al silencio. Viktor Shklovsky, Roman Jakobson, Osip Brik, Yury Tynyanov, Boris Eichenbaum y Boris Tomashevsky figuraban dentro de este grupo polémico de críticos que "rechazaron las cuasi místicas doctrinas simbolistas que anteriormente habían influido en la crítica literaria, y que con espíritu científico práctico enfocaron la atención a la realidad material del texto literario".¹

Según ellos, la crítica debía ocuparse de la literatura como una organización especial del lenguaje, es decir, como un conjunto contenido de leyes propias, estructuras y recursos que debían analizarse en sí mismos en vez de ser reducidos en *enigmas* psicológicos o sociales. Tal postura significó la negación del análisis del

¹ EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*, p. 13

contenido literario, en donde es fácil sucumbir a las subjetividades que nada explican el hecho literario. En otras palabras, los formalistas rusos consideraban que la obra literaria no era reflejo ni de realidad social ni de verdades trascendentales; al contrario, la obra literaria era un hecho concreto cuyo funcionamiento, por estar construida a base de palabras y no de sentimientos, se examina mediante la aplicación de la lingüística, una ciencia formal enfocada a las estructuras del lenguaje.

Los formalistas rusos se concentraron en el estudio de la forma literaria que negaba el contenido y la expresión individual del autor. O, como en alguna ocasión Osip Brik lo externó a manera de ejemplo: *Eugenio Onieguin*, el poema de Pushkin, se habría escrito aunque Puskin no hubiera existido.

Años después, un contemporáneo del estructuralismo clásico europeo, el canadiense Northrop Frye encabezó en América –por medio de su libro *Anatomy of criticism*– la tendencia formalista con que era urgente abordar la crítica literaria. Él, al igual que los formalistas rusos, “estaba convencido de que la crítica (literaria) se hallaba en un estado de lamentable desbarajuste que nada tenía de científico y que necesitaba ser cuidadosamente puesta en orden”.² En estos términos, la crítica y la teoría literaria necesitaban aplicar la disciplina de un sistema objetivo para demostrar que la literatura no sólo era sinónimo de *belleza ontológica*, como lo proponía la libertad hermenéutica.³ Entre las aportaciones de Frey resalta la premisa que contempla a la literatura como una “estructura verbal autónoma totalmente de cualquier referencia fuera de ella; un coto cerrado, que mira al interior de sí mismo y que encierra vida y realidad en un sistema de relaciones verbales”.⁴

² *Ibidem*, p.114

³ También conocida en Alemania como estética o teoría de la recepción. Su principal objeto de estudio es el lector frente a la literatura; se ocupa de la serie de significaciones, suposiciones e interpretaciones que éste emite sobre el texto gracias a su conocimiento sobre el mundo en general.

⁴ *Ibidem*, p.116

Finalmente, esta nueva concepción de la literatura es considerada un tanto 'antihumanista' por el hecho de restarle importancia al sujeto individual y al centrar su atención en el sistema literario; pues, según Frey y el formalismo ruso, la literatura nace del tema colectivo que tiene inmerso un significado universal.

ESTRUCTURALISMO Y LINGÜÍSTICA

El siglo XX fue la ruptura que dio inicio a la era contemporánea dentro de la Historia Humana. No sólo desavenencias político-ideológicas (que se cristalizaron en dos Guerras Mundiales y un sinnúmero de movimientos sociales) fueron el motor que modificó tanto la vida colectiva como la vida individual. Descubrimientos científicos, avances tecnológicos, corrientes artísticas, movimientos de liberación, conflictos bélicos, etc. son el marco general que caracteriza a esta etapa histórica, quizá una de las más complejas dentro de la Historia del Hombre.

Dentro de todo este contexto revolucionario y el afán científico del momento, una corriente metodológica hizo abrupta aparición para desmitificar uno de los dominios más vastos del imaginativo humano, la literatura. El estructuralismo tiene profundas raíces alimentadas del formalismo ruso, del cual heredó la noción de que la literatura es el resultado de un fenómeno lingüístico. A partir de ello, los estudios literarios viraron de perspectiva radicalmente. Es decir, en el pasado quedaron las consideraciones que se guiaban por la *intuición* para dar paso a la explicación científica del fenómeno literario.

El estructuralismo advino como un movimiento *formal-recto* para acallar la *sensibilidad* literaria. El estructuralismo, como su término lo sugiere, se interesa en las estructuras y, de manera más incisiva, "en el estudio de las leyes generales que regulan fenómenos individuales..."⁵. En otras palabras, la estructura no es un algo

Budem. p. 117

abstracto, es una forma de organización lógica; mientras que el estructuralismo, como el mismo Barthes definió, "es un método para el estudio de artefactos culturales que se originan en los métodos de la lingüística contemporánea".⁶

Como se observa, los estructuralistas retomaron de los formalistas rusos la noción científica en que debe basarse todo estudio literario. La lingüística, ciencia útil no sólo para la crítica literaria, es también aplicada en otros fenómenos culturales pues se basa en dos principios significativos para su estudio formal. En primer lugar, los fenómenos sociales y culturales son signos. Y, en segundo lugar, estos signos no tienen un valor propio, su significado está definido por una red de relaciones tanto internas como externas.

La lingüística no es una clasificación descriptiva de las unidades que conforman una obra. El modelo lingüístico sugiere la tarea del estructuralismo como una actividad destinada al reconocimiento y la interpretación de los signos. "El objetivo de toda actividad estructuralista, tanto si es reflexiva como poética, es reconstruir un 'objeto' de modo que en esta reconstrucción se manifiesten las reglas de funcionamiento (las 'funciones') de este objeto. La estructura es pues, en el fondo, un *simulacro* del objeto, pero un simulacro dirigido, interesado, puesto que el objeto imitado hace aparecer algo que permanecía invisible, o si se prefiere así, ininteligible en el objeto natural".⁷

Siguiendo a Barthes, el estructuralismo abarca dos operaciones básicas para plantear el *simulacro* de un texto: el recorte (descomponer el sistema en todas sus unidades, que sólo tienen existencia significativa gracias a sus fronteras con otras) y el ensamblaje (descubrir las reglas de asociación que dan sentido al texto). Estas mismas operaciones son la base que representan los fundamentos de esta corriente

⁶ CULLER Jonathan. *Introducción al estructuralismo* p. 37
⁷ BARTHES, Roland. *La actividad estructuralista*

metodológica: ningún sistema está 'construido' por azar y la lingüística no es una ciencia taxonómica, dado que añade el *intelecto* al objeto de estudio.

Por ejemplo, en el caso de un cuento, el estructuralismo separa su contenido para enfocarse en su forma. Los estructuralistas afirman que los elementos que conforman un cuento son reemplazables por otros totalmente diferentes. Ello no modifica nada y es posible seguir teniendo el mismo cuento mientras se mantenga intacta la estructura de relaciones entre las unidades⁸. Tal no es el caso de la interpretación que los críticos humanistas hacen del relato, porque ésta depende de la significación intrínseca que dan –recurriendo a la experiencia– a cada elemento.

Otras estrategias que pudieran ser empleadas a partir de la perspectiva estructural para identificar el sentido que manifiesta un mensaje dentro del proceso de comunicación son, sólo por mencionar algunas:

- *Regla de pertinencia.* Consiste en identificar las propiedades de las unidades lingüísticas que ayuden a describirlas pertinentemente, es decir, de manera suficiente y relevante para que no sean confundidas con otras unidades. Asimismo, la pertinencia es un proceso de elección, en donde las unidades lingüísticas idóneas para la comunicación se encadenan y se combinan para construir sintagmas.
- *Regla de compatibilidad e incompatibilidad.* Desprendida de la anterior, esta regla consiste en identificar los sintagmas o frases correctas e incorrectas que produce el hombre desde el punto de vista gramatical.
- *Regla de conmutación.* Consiste en trastocar los significantes para observar si dicho cambio modifica los significados del mensaje y así, identificar qué tipos de relaciones se establecen dentro del sintagma.

⁸ Ejemplo, personajes como la madre e hija son elementos reemplazables por padre e hijo, pájaro y topo por el arriba y el abajo, mientras mantengan una relación de contraste.

- *Regla de variación diacrónica.* Consiste en evaluar la transformación que sufren las unidades lingüísticas del mensaje a través del tiempo y a nivel sociológico.

A *grosso modo*, el estructuralismo es un método al cual no le interesa el valor cultural de su objeto de estudio; es analítico, no evaluador. Todo relato puede ser analizado bajo dichos criterios, aunque tal relato no pertenezca a la gran literatura. El estructuralismo es una afrenta contra el sentido común; lo obvio y lo superficial del relato lo desplaza para enajenarse en la forma y, finalmente, reemplaza el 'contenido' del relato con lo que él considera su 'tema': las relaciones subyacentes del texto.

AUTORES Y NARRATOLOGÍA

Los años sesenta fueron la mejor época del estructuralismo literario, pues diversos autores contribuyeron con sus propuestas para ampliar y renovar el campo de estudio y así crear la teoría literaria propiamente dicha. A continuación se muestra un breve resumen de algunas propuestas que más adelante servirán para entender la aplicación del análisis estructural a las crónicas periodísticas seleccionadas.

Roman Jakobson, lingüista ruso, encabezó tanto al formalismo del Círculo Lingüístico de Moscú (1915) como al estructuralismo checo (1926) y moderno. Aportó, sobre todo, elementos relacionados al estudio de la poética. La poética, afirmó el autor, coloca 'al lenguaje en una especie de incómoda relación consigo mismo'. En otras palabras, lo poético perturba la relación usual entre signo y referente, "lo cual permite al signo cierta independencia como valor en sí mismo".⁹

⁹ BALETON, T. *op.cit.* p.122

Igualmente, Jakobson identificó en cualquier tipo de comunicación seis elementos indispensables: quien la dirige, quien la recibe, el mensaje entre uno y otro, una clave o código que hace inteligible el mensaje, un contacto o medio físico de comunicación y un contexto al cual se refiere el mensaje. Si uno de estos elementos predomina en el acto de comunicación varía la función del lenguaje: si predomina el punto de vista de quien lo envía es *emotiva* o expresiva de un estado de ánimo; si es la respuesta del destinatario lo que más importa es *conativa*, porque busca un resultado al influir en la conducta del oyente; es *referencial* cuando se refiere principalmente al contexto, informa sobre algo específico; es *metalingüística* si se contempla propiamente al código, si se interesa por el significado; si se orienta hacia el contacto para comprobar su funcionalidad, es *fática* y, por último, cuando la comunicación se ocupa del mensaje, de las palabras y del lenguaje mismo, es *poética*.

Por último, Jakobson hizo una distinción entre dos recursos muy utilizados en el campo literario: la metáfora (cuando un signo substituye a otro por similitud) y la metonimia (cuando un signo mantiene una relación de continuidad o asociación con otro). Por ejemplo la metáfora de pasión puede ser llama. En cambio la metonimia de ala es avión.

En términos generales la poética, a partir del análisis estructuralista y de las aportaciones de Jakobson, dejó de ser *belleza concentrada* para proyectarse como "el principio de equivalencia desde el eje de la selección hasta el eje de la combinación"¹⁰ cuya interpretación se basa en los dos principios anteriormente expuestos.

El filósofo norteamericano, C.S. Peirce, fundador de la Semiótica, aportó la clasificación de los signos en: icónico (cuando el signo se parece aquello a lo que

¹⁰ *Ibidem*, p. 123

representa. Ejemplo, la fotografía de una persona.); indexético (cuando el signo se asocia con aquello de lo cual es signo. Ejemplo, el humo con el fuego.); y el simbólico (cuando el signo es arbitrariamente unido al referente por convencionalismo cultural, como lo había propuesto Saussure). Sin embargo, esta no es la única clasificación de los signos dentro de la semiótica y la lingüística. La denotación (lo que el signo significa en su sentido objetivo); la connotación (signos asociados con él); los signos paradigmáticos (es un conjunto de signos entre los cuales el autor selecciona para formar un mensaje); sintagmáticos (es toda combinación de signos en cadena hablada); etc. son algunas otras maneras de identificar la naturaleza de un signo.

A lo anterior, cabe esclarecer la diferencia y el legado común que existe entre estructuralismo y semiótica. Con la escuela de Praga, el término *estructuralismo* llegó a ser un equivalente del término *semiótica* o *semiología*. Pero en realidad este último significa "estudio sistémico de los signos"¹¹ lo cual es, en realidad, una estrategia empleada por los estructuralistas literarios. El término estructuralismo se refiere, en cambio, a un método de investigación capaz de aplicarse a toda una variedad de objetos de estudio, desde partidos de fútbol hasta el sistema de producción económica. En oposición, la semiótica únicamente se enfoca a un campo particular de estudio. Es decir, analizan formas *puras* del signo: poemas, cantos de pájaro, señales de semáforo, síntomas médicos, etc.

Por otro lado, así como el estructuralismo proporcionó una nueva interpretación a la poética, también renovó el estudio de la narrativa. La *narratología* tuvo exponentes sobresalientes, entre ellos: A.J. Greimas (lituano), Tzvetan Todorov (búlgaro), y los críticos franceses Gérard Genette, Claude Bremond y Roland Barthes.

¹¹ *Ibidem*, p. 125

Sin embargo, el inicio del análisis narrativo comenzó en la antropología cuando el francés Claude Lévi-Strauss se dedicó al estudio de mitos tribales. Lévi-Strauss descubrió que los mitos estaban constituidos por unidades individuales a las cuales llamó mitemas que, al igual a las unidades sonoras básica del lenguaje (fonemas), adquieren significado al combinarse entre sí en forma específica. Tales combinaciones son relaciones subyacentes en la superficie de la narración, pero son inherentes a la mente humana. En otras palabras, lo que constituye a un mito "son recursos con los cuales se piensa, modos de clasificar y ordenar la realidad, lo cual, más que volver a contar una historia en particular, constituye su punto central".¹²

La narratología abarca otro tipo de relatos que no necesariamente son mitos. Por ello, Vladimir Propp, en *Morfología del cuento*, redujo los relatos 'folklóricos' eslavos a siete esferas de acción y a tres elementos fijos o funciones: héroe, ayudante, villano, persona buscada, etc. Más adelante, A.J. Greimas, en *Sémiotique structurale*, simplificó el modelo de Propp. Lo sintetizó mediante su concepto del 'actante', "el cual no es ni narración específica ni personaje sino unidad estructural"¹³: sujeto y objeto, remitente y receptor, ayudante y oponente.

Con un afán semejante, Todorov inventó un análisis 'gramatical' el cual consiste en ver a los personajes como sustantivos, sus atributos como adjetivos y sus acciones como verbos. Gérard Genette, en *Discours narratif*, estableció dos categorías equivalentes al argumento e historia del formalismo ruso: *Récit* se refiere al orden real de los sucesos del texto e *histoire* es la secuencia en que esos sucesos 'realmente' ocurrieron. Por último aclaró que *narration* se refiere únicamente al acto de narrar. De igual forma, Genette descubrió cinco categorías centrales para analizar las narrativas:

¹² *Ibidem*, p.128

¹³ *Ibidem*, p.129

- *Orden.* Se refiere al orden temporal del relato, “a cómo puede operar por prolepsis (anticipación) o por analepsis (flash back) o anacronía, la cual se refiere a discordancia entre historia y argumento”.¹⁴
- *Duración.* Es lo relativo a la manera en cómo el relato omite pasajes, los amplía, los resume, hace pausa, etc.
- *Frecuencia.* “Examina si un suceso que ocurre una vez en la historia se narra una sola vez, o si ocurrió varias veces y se narra varias veces, o si ocurrió varias veces pero se refiere una sola vez”.¹⁵
- *Disposición.* Tal categoría se subdivide en: distancia (se ocupa de la manera en referir la historia –diégesis- o de representarla –mimesis-. Se ocupa de ver si el relato está en estilo directo, indirecto o libre indirecto) y perspectiva o punto de vista (identifica si el narrador es omnipresente o se mueve en el mismo nivel que los personajes, etc.).
- *Voz.* Se concentra en el acto de narrar y sus combinaciones entre el tiempo del relato y el tiempo narrado.

En principio, el estructuralismo restauró a la institución literaria al proporcionarle un fundamento científico sobre la forma en que funciona el discurso literario. Partiendo de eso, el estructuralismo facilita toda empresa ‘académica literaria’ al grado de dar respuestas concretas, pero sobre todo “su tarea es inevitablemente la desmitificación: hacernos ver lo que los significados que consideramos naturales son los productos históricos de un sistema cultural”.¹⁶

El estructuralismo cuestionó un dominio *ontológico*, la literatura, que se hallaba exento del rigor científico. Lo radical del método, concluyó que la Realidad de ningún modo se reflejaba en el lenguaje, al contrario, la realidad era producto del Lenguaje. El lenguaje precedía al individuo. Por lo tanto, la obra no es ni objeto

¹⁴ *Ibidem*, p. 130

¹⁵ *Ibidem*, p. 130

¹⁶ CULLER, J. *op.cit.*, p. 50

ni expresión de un sujeto individual es un sistema de relaciones específicas. Esta postura le trajo un buen número de críticos que trataban de conciliar el análisis de la forma y del contenido.

Como Saussure lo dijo, al estructuralismo no le interesa lo que la gente dice en realidad, sino la estructura que le permite decirlo. Sin embargo, autores más conciliadores del método como Lotman aceptaban que, en cuestión de poesía y narrativa, el significado no se podía definir únicamente partiendo de sus íntimas propiedades lingüísticas. El significado del texto "también se halla inherente en la relación con otros textos, códigos y normas, tanto en la literatura como en la sociedad. Su significado se relaciona también con el 'horizonte de expectativas' del lector".¹⁷

El autor quien con mayor fuerza encarnó la crítica del estructuralismo fue Mijail Bajtín (*Literary Scholarship*). Él cuestionó el modelo objetivista de Saussure objetando que el signo no era una entidad fija, al contrario, es una unidad activa, capaz de ser modificada y transformada por las condiciones sociales. Afirmó, por otro lado, que el lenguaje está relacionado con sistemas externos y de mayor amplitud. "El lenguaje, en resumen, constituía un terreno de lucha ideológica, no un sistema monolítico; los signos eran, ni más ni menos, el medio material de la ideología, pues sin ellos ningún valor ni ninguna idea podían existir".¹⁸

HELENA BERISTÁIN

La breve exposición sobre estructuralismo y las aportaciones de algunos de sus teóricos más representativos, se hizo con la finalidad de evocar anticipadamente los elementos que serán el respaldo científico de esta

¹⁷ EAGLETON, T. *op.cit.*, p. 127

¹⁸ *Ibidem*, p. 143

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

investigación. Despejado el panorama teórico que guiará esta investigación, sólo falta por esclarecer el método que se utilizará para el análisis de las crónicas periodísticas.

En base al objetivo de tal investigación (demostrar los acercamientos y las distancias entre el discurso periodístico y el discurso literario), el modelo debe comprender ciertas características. Con el afán de complementar y hacer más veraz la obtención de resultados es necesario consultar un modelo estructuralista flexible. No se puede ligar una investigación a una orientación estrecha que invalide parte de un mismo fenómeno o, como el mismo Eagleton ironiza a propósito de la severidad estructuralista, el lector, el autor e incluso el crítico ideal del estructuralismo "tendría que ser apátrida, no pertenecer a ninguna clase social, no haber sido engendrado, estar libre de características étnicas y de prejuicios culturales". Así, un modelo puramente objetivo no podría ser llevado a cabo si quien lo realiza es tan intrínsecamente *humano*.

Lo inevitablemente humano condiciona la investigación pero, no por ello, la investigación deja de ser confiable. Con el ánimo de cubrir carencias, se resolvió por la aplicación de un análisis que atinará a dar respuesta a los problemas que aquí se proponen. Por todo lo anterior, la propuesta de Helena Beristáin, catedrática de la UNAM, es la que más se acerca a la necesidad de descubrir los aspectos lingüísticos de las crónicas periodísticas y, de la misma manera un análisis retórico enriquecerá la identificación de las intenciones más conscientes del periodista a partir de lo que revelen las estructuras lingüísticas de carácter poético empleadas por él.

Helena Beristáin reconoce que, a partir de los formalistas rusos, el estructuralismo ha proyectado métodos tomados de la lingüística para analizar las obras literarias. La aplicación del estructuralismo puede resultar anacrónico, sin

embargo, ha avanzado y se ha ido 'enriqueciendo' con el paso del tiempo al recoger, al menos en su *Análisis estructural del relato literario*, las propuestas de autores de diversas orientaciones estructuralistas.

El retomar la propuesta de Helena Beristáin es con la certeza de que servirá como base y punto de partida para cubrir los objetivos de esta investigación. La propuesta original de Helena Beristáin está dirigida al análisis de relatos literarios, pero en este caso el análisis será aplicado a crónicas periodísticas dentro de las cuales se intenta descubrir el grado de elementos y recursos de ficción contenidos en ellas. Ello no significa una 'adaptación forzada', en primer lugar porque Helena Beristáin, al igual que Bremond, reconoce que un relato es un "discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de la misma acción".¹⁹ Dentro de dicha definición puede considerarse a la crónica como parte de esta categoría puesto que la crónica es "un relato pormenorizado, secuencial y oportuno de los acontecimientos de interés colectivo".²⁰ Al igual que un texto literario, la crónica contiene una serie de acciones; personajes ejecutantes; un 'drama'; elementos que revelan un significado más allá del discurso mismo, los cuales transparentan el mundo exterior -tal vez en mayor grado que en la obra literaria- a partir de nuestra experiencia y cultura.

El análisis está sustentado con la contribución de los siguientes autores: Hjelmslev, Benveniste, Jakobson, Barthes, Bremond, Greimas, Todorov, Genette y el Grupo M de la Universidad de Lieja. El análisis se ramifica como la misma Helena Beristáin lo describe, en "el plano de la historia, es decir, del más profundo, con sus dos niveles, el de las *funciones* y el de las *acciones*, al plano (superficial) del discurso del que forman parte la espacialidad, la temporalidad, la perspectiva del relato (es decir, los puntos de vista del narrador), las estrategias de presentación

¹⁹ Véase en *Análisis estructural...* p.18

²⁰ MARIN, Carlos. *Manual de periodismo*, p. 156

del discurso y las figuras retóricas que se dan en los distintos niveles de la lengua por una parte, y por otra, en el juego de analogías y contrastes que se producen entre los elementos estructurales del relato".²¹ En breve, tal análisis descompone el texto para identificar el código lingüístico (a través de las correlaciones paradigmáticas entre palabras, sintagmas y oraciones), el código retórico (mediante el sistema tradicional de las figuras o convenciones literarias) y el código ideológico (que se relaciona con el conjunto de valores políticos, sociales, filosóficos y estéticos).

La lingüística es la base, ella nos proporcionará un conocimiento objetivo, nos ayudará a separar aquellos elementos que los formalistas puros consideran subversivos y, a partir de dicha identificación, se podrá entender otra esfera que la misma Helena Beristáin propone: el discurso como una expresión individual.

El estilo se entiende como "toda forma escrita individual",²² como un añadido (expresivo, afectivo o estético) a la información. 'El lenguaje expresa y el estilo realza'. El análisis retórico ayudará a descubrir la presencia más consciente del autor dentro del discurso.

El interés que persigue este trabajo de tesis no es colocar al periodismo como sinónimo de literatura, o viceversa. Las diferencias saludables e irreductibles de estas dos disciplinas se respetan, pero eso no elimina la posibilidad de ser complementarias. El dominio de técnicas literarias o de ficción manipuladas por el periodista, permite que los géneros periodísticos sean más flexibles al albergar una mayor libertad de estilo. Por supuesto, ello no disminuye la *esencia periodística*, es decir, informar sobre un hecho determinado.

BERISTÁIN, H. *op. cit.* p.21
ibidem p.38

Será el tercer capítulo el momento más oportuno para exponer con mayor profundidad el modelo estructuralista que se aplicará a las crónicas; pero antes, es pertinente indagar y delimitar los conceptos que aquí, en esta investigación se consideran de vital importancia: ¿Qué es la Realidad? ¿Qué es la Ficción? ¿Qué es la literatura? ¿Qué es el periodismo? ¿Qué rasgos comunes los reúnen, al mismo tiempo, en un nivel social, cultural y comunicacional?

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1.2 REALIDAD VERSUS FICCIÓN

A simple vista, la problemática que aquí se establece: Realidad versus Ficción podría simplificarse en una oposición evidente, como la obvia diferencia entre la claridad y la obscuridad. También suele creerse que lo real nos remite a lo verdadero, así como la ficción nos remite a la fantasía. Ahora, si quisiéramos reducir aún más el asunto, se diría a manera de conclusión que lo real es al periodismo y lo ficticio a la literatura. Sin embargo, tras esa aparente contradicción se esconden vínculos complejos que en lugar de separar, hacen que ambos conceptos se sitúen en un mismo eje.

La Realidad se refiere a todo aquello que tiene existencia verdadera y efectiva. Es, a diferencia de la posibilidad, la totalidad que se encuentra en torno de nosotros, ordenada, plena de sentido y exenta de estabilidad. O como dijera Ortega y Gasset "es todo aquello con que contamos al y para vivir". De esta definición es importante destacar que el hombre tiene la facultad de percibir lo real y, al mismo tiempo, de afirmarse en el mundo objetivo a través del pensamiento, del conocimiento y de sus sentidos.

Si la Realidad es lo ya establecido, los fenómenos que reconocemos como independientes de nuestra voluntad, el hombre asume esa presencia en sí y la transforma gracias a la praxis. Pues como el mismo Marx escribiera en *Manuscritos económicos - filosóficos* de 1844, "los sentidos se han convertido directamente en teóricos en la práctica. Se relacionan con la cosa misma, pero la cosa misma es una relación humana objetiva para sí y para el hombre". En otras palabras, todo aquello que entra en contacto con el hombre, éste lo convierte en algo suyo, él le da

entrada y lugar en su mundo, se vuelve un objeto con sentido humano y finalmente lo incorpora en una red de relaciones.

Además de los sentidos, ¿de qué otra forma el hombre configura la Realidad dentro de su mundo humano? Es el resultado de la Historia y de la Razón. Pero si eso resulta una respuesta demasiado ambigua, entonces señalaremos como principal instrumento mediador entre el mundo físico y el mundo de las representaciones mentales al Lenguaje. El lenguaje es la forma de nuestro pensamiento, una herramienta para expresar y estructurar nuestras ideas. Dicho sistema lingüístico (lengua) es como apunta Renato Prada Oropeza "una organización jerárquica de valores significativos" que emparenta al hombre con el mundo real ya que éste también se halla "organizado jerárquicamente y representa un sistema de significación para el hombre inmerso en él".

La lengua es inseparable de la existencia humana, pues modeliza una realidad (una manera particular de ver el mundo); posibilita el hecho de compartir los elementos que configuran ese mundo entre los hombres (es un medio de comunicación) y, sobre todo, facilita la transmisión del conocimiento (diferenciación de los pueblos según sus conceptos particulares de la realidad).

Sin olvidar el motor de este trabajo de investigación (revelar cuáles son los elementos que el discurso periodístico retoma de la ficción para dar a conocer la realidad), es vital subrayar otra función del lenguaje: La capacidad de representar las cosas y los estados de las cosas, en otras palabras, poner al hombre en relación con el mundo.

El término Ficción está encasillado en los sinónimos de engaño, ilusión o mentira, como algo que no tiene nada que ver con la realidad, pues se considera que no posee ninguna referencia de ella. No obstante, si se revisa la historia de la

teoría literaria nos encontramos con una definición que hecha por tierra la noción Ficción igual a fantasía. El primero en advertirlo fue Aristóteles, quien afirmaba que el poeta imita el mundo que lo rodea. Para enriquecer lo anterior, recurriremos a otra definición. Ficción es "el discurso representativo o mimético²³ que evoca un universo de experiencia mediante el lenguaje, sin guardar con el objeto del referente una relación de verdad lógica, sino de verosimilitud o ilusión de verdad."²⁴

Gracias a esta definición podremos dar a conocer las primeras conjunciones y disyunciones entre periodismo y literatura. En primer lugar, encontramos que tanto el periodismo como la literatura son un discurso, ya que ambos ponen en acción la lengua, se sirven de ella como un vehículo para narrar y presentar una serie de hechos. Ambas disciplinas efectúan un procedimiento de ficcionalización al utilizar el lenguaje (en este caso escrito) para producir un efecto de verdad. Dicho efecto tiende lazos con la realidad porque también está dotado de orden y significación, de ahí su carácter de verosimilitud.

La ficcionalización es posible por cuatro códigos narrativos que son imitados de la configuración lógica de la realidad y de paso sirven para hacer más real el discurso:

- a) Código accional, relata una serie de eventos llevados a cabo por un agente activo. Aquí de la misma forma se maneja la noción de Tiempo por medio de los tiempos verbales.
- b) Código descriptivo, enumera detalles que enarbolan un contexto, una época.
- c) Código relativo a los personajes, se refiere a las conductas psicológicas de los agentes, a las emociones, juicios morales, religiosos, sexuales, etc. Es

²³ Mimesis: concepto de la retórica grecolatina el cual consiste en la imitación de la realidad de la vida.

²⁴ BERISTAIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética* p. 208

importante señalar que todos los argumentos implican conflictos sean del hombre con la Naturaleza, del hombre con otros hombres y del hombre consigo mismo.

d) Código toponímico, se refiere a la atmósfera y el medio físico.

En segundo término, literatura y periodismo son ficción pues como se observa ambos son ilusión de verdad. "La verdad es un acontecimiento absoluto, cuya aparición coincide con el surgimiento de la realidad humana y de la Historia" (Heidegger). Por más que el periodismo se pronuncie como objetivo, jamás alcanzará a cubrir lo absoluto de un acontecimiento, eso sí, es capaz de emitir referencias verificables en mayor número que la literatura; puesto que —a continuación la primera disyunción entre ambas disciplinas— la literatura en cierta medida ofrece un contexto, un contorno para dar soporte a ese efecto de realidad, pero puede también darse el lujo de no tener la intención de corresponder a una referencia directa o indirecta con el mundo.

El periodista crea su discurso a partir de la realidad. Se sirve de un procedimiento de ficcionalización, pero está obligado a reproducir con mayor verosimilitud (incluso ofrece pruebas) la verdad *in vivo*, ese es su deber, aunque no se excluye el riesgo de caer en lo subjetivo dado que el periodista no es un ente omnipresente, al contrario es un individuo que parte de su propio albedrío para seleccionar, registrar y jerarquizar los datos de esa realidad.

En cambio, en la literatura ocurre un fenómeno distinto. El autor selecciona las situaciones, decide sobre la intención o la no intención de corresponder directamente con la realidad y teje una lógica aparte, mientras que el lector sabe que el discurso no es la reproducción de su vida cotidiana, pero no por ello lo condena como falso o mentira.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Antes de cerrar este apartado cabe señalar, en términos generales, que la ficción es una ilusión de coherencia real, aunque se trate incluso de algo fantástico -porque la ficción no sólo es eso-, dado que tal ilusión proviene de una estructura ordenada y llena de significados que guarda relación y valor con una cultura determinada... "La ficción no establece su pertinencia epistemológica únicamente de las frases llamadas serias que el escritor introduce en el texto a propósito. De hecho, la combinación de afirmaciones auténticas y fingidas es tan perfecta, que uno se creería estar delante de una teoría en el sentido de Quine, en la cual *la referencia sólo tiene sentido en relación al sistema de coordenadas*, y cuyos elementos no sabrían ser relacionados individual e independientemente a las partes correspondientes del universo. A semejanza de la teoría, los textos de ficción producen sentido en tanto sistemas, y lo mismo que en la física es a menudo imposible separar los elementos *auténticamente* referenciales del aparato matemático, en los textos de ficción se puede prescindir de seguir las huellas de frases simuladas y auténticas, puesto que tales distinciones no perturban su pertinencia global".²⁵

En el siguiente apartado se revisarán los conceptos de Literatura y Periodismo, en el cual se continuará la búsqueda de nuevos acercamientos y distanciamientos.

²⁵ PAVEL, Tomas. *Univers de la fiction*

1.3 CONCEPTO DE LITERATURA Y PERIODISMO

Litterae, vocablo latino que significa el arte de la palabra, nos remite a la actividad que ejecutan los escritores. Pero la literatura no sólo se refiere a las obras producidas por ellos ni mucho menos a su obsesión de producir *belleza* en el ámbito espiritual.

En principio, la literatura es un arte. El arte, según su propia filosofía, es un conjunto de actos transeúntes, productivos, creativos e inútiles que manifiesta el ente humano con base a una forma. En otras palabras, la literatura como arte imprime una idea en la materia porque es un conjunto de actos que inician exteriorizándose a través de una configuración única (es transeúnte), lo cual le permite gozar de existencia en el mundo (es productivo); pero tal existencia debe cumplir con dos condiciones: debe ser original, no copia de otros (es creativo) y su finalidad debe encerrarse en sí mismo (es inútil). Así, se concluye que el arte es un 'sin finalidad específica' al no producir nada en el orden causal "y si alguna importancia tiene, ésta reside, en el mejor de los casos, en librarnos precisamente de la presencia opresora y pesante del mundo, de los hechos".²⁶

Por otro lado, la literatura como sello distintivo frente a otras disciplinas artísticas opta como vehículo de expresión el lenguaje verbal. Ahora bien, para los formalistas rusos, la literatura no se define en base a lo imaginativo o creativo que pueda ser un texto. La literatura debe considerarse en relación al empleo característico de la lengua (oral o escrita). Roman Jakobson afirmó al respecto que

²⁶ PRADA OROPEZA, Renato. *Literatura y realidad* p. 126

en la literatura "se violenta organizadamente el lenguaje ordinario"²⁷ porque la literatura se enajena en el lenguaje mismo.

Al ser la literatura una organización especial del lenguaje, por lógica, tiene una forma (leyes propias, estructuras y recursos) que los formalistas rusos estudiaron como su fin único. Pues para ellos, como ya se señaló, la obra literaria es un hecho material "cuyo funcionamiento puede analizarse como se examina el de una máquina".²⁸

La literatura, para este grupo de los años veinte, es forma y no contenido que pueda reducirse en realidades psicológicas (manifestación de sentimientos) o sociológicas (reflejos históricos). En contraste, el lenguaje ordinario, el que se emplea todos los días, es un tanto 'automático' porque se inicia y se ejecuta dentro y a través de un marco de percepciones psicológicas, sociológicas, culturales, etc. que se denominan como realidad. El lenguaje literario, como lo definieron los formalistas, es un 'conjunto de desviaciones de una norma' ya que el discurso literario se concentra tanto en el lenguaje que lo dota de elementos relacionados entre sí (ritmo, sintaxis, técnicas narrativas, imágenes, etc.) para constituir un sistema textual total.

No obstante, el arte no exclusivamente suele definirse en términos técnicos y/o formales. Richard Ohmann, propone una definición que sirve como punto de partida para una reflexión 'extralingüística' obligatoria acerca de este tópico: "la literatura es un conjunto de pseudoactos, de imitaciones de una realidad que nunca sucedieron",²⁹ claro que esta definición, como él mismo lo reconoce, no abarca todo aquello que se denota como literatura. La literatura es un fenómeno intencionado que se construye con partes del mundo (objetos, ideas, sentimientos,

²⁷ EAGLETON, T. *op. cit.*, p.12

²⁸ *Ibidem*, p.13

²⁹ OHMANN, Richard. *Speech acts and the definition of literature.*

realidades físicas, etc.) y de lo que en verdad sucede en él. Es decir, gracias al esfuerzo creativo confeccionado a partir de una configuración que puede ser reconocida según la realidad, la literatura se constituye como una realidad aparte, alternativa, autónoma que, al estar sujeta a convenciones artísticas de un momento específico, dan lugar tanto al predominio de la función poética como al conjunto de referencias que el lector es capaz de interpretar.

La dificultad que comprende esbozar una definición de literatura estriba en lo que G.K Chesterton reconoció en su ensayo *El hombre eterno*, como producto humano; pues el arte -y la literatura como deducción- es un hecho pluridimensional. Es decir, la literatura es un campo de tensiones, de nexos internos y externos que están inmersos en un sistema en movimiento.

De hecho, algunos formalistas también lo advirtieron. En el lenguaje no hay propiedades inmutables; es decir, que las "desviaciones cambian al cambiar el contexto histórico o social y que, en este sentido, lo 'poético' depende del punto donde uno se encuentra en un momento dado".³⁰ Tal inestabilidad nos remite de nuevo a la pregunta que la inició: ¿Qué es la literatura? ¿Se puede dar una definición? ¿Se puede definir concretamente cuando se sabe, de ante mano, que los juicios que giran a su alrededor son altamente relativos por tratarse de un hecho, de igual forma, subjetivo y mutante? Lo cierto es que la literatura no puede definirse por medio de una 'categoría descriptiva objetiva'; aunque tampoco puede decirse que literatura es lo que cada uno considere pueda ser literatura, o bien afirmar que literatura es todo lo que el hombre escribe. O, como María Corti apunta: *La literatura no es una acrópolis, ni tampoco una ciudad rodeada de murallas.*

³⁰ DAGLETON, T. *op. cit.* p.16

El primer paso para intentar una definición de literatura, consiste en reconocer su calidad enteramente humana. *El arte es patrimonio del hombre* (Chesterton).

A partir de eso, otra característica fundamental, sugerida por Jakobson, es el dominio estético dentro del discurso literario al exaltar la función poética. La calidad poética del lenguaje se experimenta, en la mayoría de los casos, al darle un tono simbólico y connotativo, principalmente. Lo simbólico se refiere "a la unidad mediadora común y, en ese sentido, es decir amplio y laxo, puede ser reemplazado por el lexema 'signo' sin pérdidas conceptuales de consecuencias teóricas lamentables".³¹ Por ejemplo, la balanza reemplaza simbólicamente la idea abstracta de justicia. Esta condición simbólica y connotativa da un valor de trascendencia, de permanencia a la obra literaria. Dado que la interpretación de la misma se desplaza a un nivel Universal: Una obra se eleva mucho más sobre las otras obras que la circundan, cuanto más artísticamente compleja y original es. Tanto mayor es su apertura para diferentes lecturas, la obra sobrevive tanto en el plano sincrónico como en el diacrónico y llega a convertirse en intemporal. Dicho de otra forma, la obra literaria con el tiempo va acumulando mayores posibilidades significativas y comunicativas. Por ejemplo, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, desde el siglo XVII, es releído con pasión y con sorpresa reinterpretado aun en nuestros días.

Así también, el texto literario tiene un contenido, eso es inevitable aún para los formalistas, que puede generalizarse al grado de atribuirle un significado más amplio o profundo que rebasa el sentido al cual estaba destinado. O bien, el contenido juega un papel de gran valor pragmático al proporcionar elementos de carácter religioso o histórico, por ejemplo.

³¹ PRADA, Renato, *op. cit.* P.449

En conclusión, la literatura es el arte que se edifica con el lenguaje (oral o escrito) y su naturaleza fundamentalmente es estética porque al transgredir la estructura de la lengua intencionalmente –a diferencia de lo mero referencial– es generadora de nuevos sentidos, de nuevas posibilidades de significación frente al mundo y frente al lenguaje común o científico.

La literatura, finalmente, tiende lazos hacia otros niveles. Hacia un nivel social, hacia un nivel económico, religioso, político, etc. Incluso hacia un nivel intertextual (la experiencia que tiene el autor/lector con otros textos).

Y a pesar de que la literatura como arte no es pragmática³², la lengua sí lo es. Porque a esta se le atribuye una carga sociológica que se refleja en su función referencial (reproduce, ubica o recrea una realidad socio-cultural) y gracias a esa base socio-cultural de la lengua podemos entender e interpretar ese nivel simbólico que encierra la literatura. En palabras de Jan Mukarovsky, lingüista del Círculo de Praga, el arte –y por deducción, la literatura– tiene dos funciones: la función estética y (al incluir un tema específico) una función socio-comunicativa que en el segundo capítulo se abordará a fondo, no sin antes exponer el concepto restante: ¿qué es el periodismo?

PERIODISMO

El periodismo es ante todo una disciplina social. El periodismo, como su término lo indica, es periodicidad. De él hay un sin número de definiciones:

Es la síntesis de conocimiento con el fin de divulgar y enjuiciar la conducta humana de importancia colectiva (Septièn García).

³² El cual, por cierto, registra otra característica importante: el arte se resiste a ser una mercancía "con la consecuencia de que un número notable de autores y textos caen a un estado fantasmagórico para después desaparecer, como los fantasmas, en la oscuridad" (María Corti).

Periodismo significa comunicación, entrega de información directa y sintética (Alberto Dallal).

El periodismo es una forma de comunicación social a través de la cual se dan a conocer y se analizan los hechos de interés público (Vicente Leñero y Carlos Marín). Etc. Etc...

Todas las definiciones coinciden en que el periodismo es un modo de comunicación originada a través de un medio masivo como lo puede ser la radio, la televisión, la prensa, el cine y el Internet. A diferencia de las disciplinas artísticas, el periodismo es un medio, un servicio social, cuya tarea es recabar, divulgar y analizar información de sucesos relevantes.

Con respecto al periodismo escrito, objeto de estudio de esta tesis, lo más importante a señalar es su naturaleza. En primer lugar, el periodismo escrito es un fenómeno público, ya que se distribuye por un canal tecnificado llamado periódico o revista, principalmente, en el cual la palabra queda expresa e impresa en el papel. Además, es una actividad comercial al depender de un interés económico para existir; pues su 'canal' no únicamente vende información sino también la publicidad incluida.

La literatura es una actividad realizada por una 'individualidad creadora', por un escritor. No así, el periodismo escrito implica la carga 'subjetiva' del periodista aunada a los intereses y estructuras de la empresa para la cual trabaja y, por si fuera poco, también depende de la presencia de un gobierno que hace o no efectiva la libertad de expresión y el derecho a la información. Ello hace que el periodismo, "lejos de ser una forma desinteresada de comunicación, constituya una manifestación de la lucha de clases".³³

³³ MARÍN, Carlos. *Manual de periodismo* p.18

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Por otra parte, el periodismo escrito mantiene al tanto a la sociedad de manera periódica, oportuna y verosímil de lo que ocurre en su entorno. La periodicidad del fluido informativo en los periódicos es diaria; en las revistas es constante, cada semana, quincena, mes, etc. Aunque hay otras diferencias entre estos instrumentos -las diferencias físicas (tamaño, tipografía, diseño, etc.), los asuntos tratados (generales o especializados), el tiraje, etc.-, tales diferencias no suelen ser obstáculo para determinar el carácter esencial del periodismo escrito.

La prensa instauro una configuración de la realidad muy peculiar y distinta a otros medios de comunicación, tanto al momento de traducir los hechos en texto como al diseñar la línea de interpretación de la *realidad* que el lector tendrá entre sus manos. Como punto de partida, la información periodística incide en al menos seis tópicos esenciales con respecto al hecho social, da respuesta al: *qué, quién, cómo, cuándo, dónde y por qué* a través de una redacción ágil, directa y accesible a todo tipo de público -“tener lectores en Periodismo es una probabilidad; en la Literatura, una posibilidad”-.³⁴

Como se mencionó anteriormente, la literatura es un fenómeno intencionado en el cual resulta, dentro de un marco de mayor libertad, más fácil para el escritor manipular *su* realidad. En el periodismo no es tan laxa la relación que tiene el periodista con su propio texto, pues lo que impera en él es la información y su verosimilitud; pues si el periodista se presta a “la tergiversación de los hechos produce desconcierto y desconfianza en el público. Cuando se descubre falsedad o engaño deliberado, el perjuicio se vuelve contra la institución periodística y contra el periodista: ambos caen en descrédito”.³⁵ Sin embargo, el periodismo escrito se enriquece de técnicas narrativas (monólogos, descripciones, alternancia de tiempos, etc.) para resaltar -no para tergiversar- con la mayor

³⁴ VIVALDI, M. *Géneros periodísticos* p. 251

³⁵ MARIN, Carlos. *op.cit.* p.31

honradez posible esa realidad que en verdad acontece. "No lo hace para engañar al público sino al contrario: para volver diáfana la verdad y mostrársela al lector".³⁶

De ello surge la tan apelada objetividad periodística, pues en el periodismo se documenta la verdad, la verdad social que se puede probar "con la sola pretensión de que sea una verdad periodística".³⁷

Finalmente, el periodismo escrito tiene ventajas y desventajas frente a los demás medios de comunicación. En primer término, carece de la rapidez, del audio y la oportunidad que posee la radio para cubrir y difundir un acontecimiento suscitado en un momento inesperado. Carece de la imagen en movimiento y el alto grado de penetración que tiene la televisión en nuestro país a través de sus noticiarios. En cambio, el público de la prensa es un receptor mucho más activo que en cualquier otro medio, dado a que él mismo "elige y compra la publicación que quiere, selecciona los textos que juzga de interés y determina el momento de la lectura".³⁸ Asimismo, el periódico o la revista puede conservarse y consultarse en el momento deseado para confirmar, comparar y analizar la información, puesto que documenta a detalle y con profundidad, a diferencia de la radio o la televisión.

Sin embargo, el periodismo escrito se enfrenta a condiciones severas tales como el analfabetismo y al hábito casi nulo de lectura, por ello, la prensa tiende a evolucionar para estar al nivel de complejidad que exigen los tiempos actuales. Para no estar en desventaja con los medios electrónicos, la prensa incluye tanto información como opiniones de 'expertos' o líderes de opinión; incluye imágenes (fotografías) para dar respaldo al hecho informativo y, en la mayoría de los casos, se convierte en un género periodístico; aparte, incluye color para hacer más atractiva la publicación; contiene un espacio abierto para que el lector se exprese; y,

³⁶ BLANCO, M. *El periodismo entre las patas de la literatura* p.40

³⁷ MARÍN, Carlos. *op.cit.* p.30

³⁸ *Ibidem.* p.21

por medio de su línea editorial, delimita el sector del público a quien dirigirse para cubrir sus gustos y necesidades informativas.

A modo de conclusión, la literatura y el periodismo tienen grandes diferencias que los hacen ser únicos. Pero también comparten y se complementan al resaltar sus semejanzas. Ambas disciplinas comparten el lenguaje escrito, las palabras para narrar historias y para representar una realidad; estas similitudes y rasgos paralelos se ahondarán con mayor detalle a lo largo de este trabajo de investigación. A continuación se presenta un cuadro que sintetiza las diferencias básicas de estas dos áreas humanas, las diferencias del tipo formal se presentarán en el siguiente capítulo en los espacios destinados a los géneros periodísticos y literarios.

LITERATURA	PERIODISMO
<ul style="list-style-type: none">• Disciplina artística• Originada por una necesidad íntima (es un fin en sí misma)• Actividad altamente subjetiva• Orientada a expresar e innovar a través de la forma• Estructura y géneros flexibles	<ul style="list-style-type: none">• Disciplina social• Originada por una necesidad colectiva (es un medio)• Actividad normada por lo concreto• Orientada a informar a través del contenido• Estructura y géneros cerrados

LITERATURA	PERIODISMO
<ul style="list-style-type: none"> • Aborda temas universales • Tiende a la connotación • Posee mayor carga estética • Se hace sin prisas • Su vida es prolongada, permanece 	<ul style="list-style-type: none"> • Aborda temas delimitados por la actualidad • Tiende a la denotación • Posee mayor carga sociológica • Se hace contra reloj • Su valor es en el momento, caduca

Capítulo II

**CONJUNCIONES Y DISYUNCIONES ENTRE PERIODISMO Y
LITERATURA**

2.1 EL PERIODISMO Y LA LITERATURA COMO ACTIVIDADES SOCIOCULTURALES Y COMUNICATIVAS

Ubicar la literatura y el periodismo en la superficie de lo sociocultural - comunicativo, constituye otra preocupación que responde a nuestra insistencia de incluir a ambas disciplinas en un mismo eje. Dadas las definiciones de literatura y periodismo, podría resultar reiterativa la exposición de los argumentos que hacen de estas dos disciplinas actividades totalmente humanas. No obstante, es vital insistir en el qué implica el dominio sociocultural-comunicativo y en el cómo el periodismo y la literatura se derivan de tal dominio, a pesar de sus diferencias.

Lo social supone la existencia de una red de relaciones, de una organización bien identificada y de miembros reunidos por un mismo fin. Al respecto, Marx señaló en sus *Manuscritos económico-filosóficos* que:

El ojo se ha convertido en ojo humano cuando su objeto se ha convertido en objeto social, humano, creado por el hombre y destinado al hombre.

Esta tesis afirma, en primer término, que la humanización del mundo equivale a la socialización del mismo y, en segundo término, que ese proceso se da mediante la praxis humana. En otras palabras, la praxis humana, entendida como actividad integral (tanto empírica como intelectual), atribuye a todo objeto -al mundo si así se quiere- un sentido y una existencia social por el simple hecho de que ese objeto afirma, involucra y afecta la existencia y la conciencia humana.

Ahora, cuando se le atribuye al mundo la categoría *social*, el mundo también se estima como realidad. La realidad, como ya explicamos, es aquello que se reconoce, que se tiene en común y que es coherente. Por ello, un elemento extraño al

mundo real se señala como inexistente o absurdo. Pero, por otro lado, no hay una realidad, hay realidades. La realidad es definida por el hombre común que está inserto en un orden coherente en base a relaciones jerárquicas, es decir, en una cultura determinada.

Para concluir, afirmar que “el lenguaje comunica porque primero significa”¹ ratifica la tesis de Marx. Porque el lenguaje, entendido como *conjunto significativa*, es lo más básico, es uno de los primeros socializadores que dieron al objeto y al mundo un rostro humano; pero, al mismo tiempo, es el reflejo de lo que el hombre ha socializado al manifestarse también como una ‘organización jerárquica de valores significativos’, emparentada con el mundo real y legitimado por una cultura. Además, la lengua no es mero instrumento para comunicar es, a su vez, la herencia y la memoria que transmite el dominio socio-cultural, lo que el hombre ha transformado; es la manifestación más evidente de que el hombre ha transformado el mundo en un mundo social.

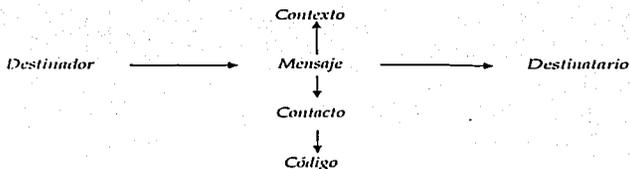
Derivado de lo anterior, se resume que la praxis humana es en sí misma el origen de lo social. Pues lo social comprende todo producto emanado de la conciencia del hombre lo cual, materializado en un código de significación, equivale a la construcción de la Realidad.

Evidentemente, la literatura y el periodismo son praxis humana, es decir, praxis social al ser efecto de la correspondencia entre sujeto y objeto mediante un principio de organización significativa, el lenguaje. Sin embargo, literatura y periodismo son encrucijadas con personalidad propia o, dicho de otra manera, son agentes activos, abiertos a la interpretación por el simple hecho de derivarse de una realidad multilateral; pero manifestaciones que se expresan desde perspectivas diferentes.

¹ PRADA O., R. *op.cit.* p.27

Antes de dar paso a la exposición de los aspectos más pragmáticos en torno al dominio socio-comunicativo que desarrollan las dos disciplinas que aquí se reúnen, es prioritario reafirmar el carácter que ambas poseen dentro del circuito comunicativo. La literatura y el periodismo no únicamente coinciden en la transmisión de la cultura a partir del lenguaje, también activan el acto de comunicación a través de los más indispensables factores que involucran toda comunicación.

Jakobson propuso los seis factores que hacen posible y garantizan la comunicación:



"El destinador manda un mensaje al destinatario. Para que sea operante, el mensaje requiere un contexto de referencia, que el destinatario pueda captar, ya verbal y susceptible de verbalización; un código del todo, o en parte cuando menos, común a destinador y destinatario; y, por fin, un contacto, un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y destinatario, que permite tanto a uno como al otro establecer y mantener una comunicación".²

El periodismo escrito y la literatura son un intercambio, un movimiento de información dirigido del autor (destinador) hacia el lector (destinatario) o, como apunta Kebrat -Orecchioni, lingüista francesa, "comunicar, sería, antes que nada,

² JAKOBSON, R. *Ensayos de lingüística general* p. 352

hacer saber, poner al interlocutor en posesión de conocimientos que él no disponía antes”.

Dicho intercambio debe entenderse como mutua participación entre destinatario y destinatario. Puesto que, la comunicación, según el teórico Martín Serrano, se refiere a “la capacidad que poseen algunos seres vivos de relacionarse con otros seres vivos intercambiando información”. Sin embargo, esta interacción (retroalimentación) dentro del texto literario o periodístico es muy peculiar, pues no se presenta entre ambos sujetos (destinador/destinatario) ni el *aquí* ni en el *ahora*. Ello es consecuencia de que el periodismo escrito y la literatura están expuestos al ojo público, es decir, son productos masivos (productos dirigidos a un público grande, heterogéneo y anónimo).

A diferencia de la comunicación oral, la comunicación escrita y, en cierto grado, masiva sufre lo que el filósofo Paul Ricœur postula como *distanciamiento*. Tal distanciamiento entre el destinador y el destinatario se efectúa en cuatro momentos:

- a) Cuando el significado que se desea externar se hace por medio del discurso escrito, se revela que el emisor del mensaje no se halla presente en el *acto* para poder corregir o aclarar el sentido de lo que expresa.
- b) Luego, la decodificación no se da de manera satisfactoria, pues “lo que el texto significa no coincide más con lo que el autor pretende; por lo tanto, el significado textual y el significado psicológico tienen destinos diferentes”.³
- c) En la comunicación oral todo receptor es a su vez un emisor en potencia; en cambio en el discurso escrito esa posibilidad queda abolida al ser un discurso dirigido a un público desconocido y al ser, tal vez, una comunicación en donde

³ PRADA O., R. *op.cit.* p.182

el lector accede a ella en un marco histórico-social distinto en la que fue producida.

- d) El discurso escrito, en contraste al oral, no sólo está sujeto a la realidad circundante, su dimensión "se halla desplegada en el proceso de interpretación".¹

En síntesis, el discurso escrito es una interacción indirecta y aleatoria. Indirecta porque no prescinde de la presencia en un mismo tiempo/espacio del destinador y del destinatario. Y aleatoria debido a su carácter polisémico. De ninguna manera, ello le resta efectividad al acto de comunicación, pues el discurso escrito alcanza al individuo y, gracias a su inducción masiva, puede afectar a las instituciones (Iglesia, Gobierno, Escuela, Familia, etc.) para influir, quizá, en la toma de grandes decisiones o en la afirmación o modificación del perfil cultural de un grupo.

Ya en un plano más pragmático, el carácter socio-comunicativo del periodismo escrito se establece al ser una necesidad colectiva. El periodismo es referencial al documentar y divulgar el contexto en que se desarrolla el ente humano y todo aquello que repercute en la vida personal y en la vida colectiva. En efecto, el carácter social del periodismo no se limita a la publicación de información, también se ocupa de emitir y orientar opiniones que afectan directamente el entorno macro. Por ejemplo, cuando la sociedad civil debe adoptar una postura frente a los acontecimientos que atañen su vida en común (un levantamiento armado o las próximas elecciones presidenciales) el tratamiento de estos asuntos se ve influenciado por la penetración de una institución informativa revestida, en muchas ocasiones, con el título de 'líder de opinión'.

¹ *Ibidem.*

En este mismo terreno, el periodismo alcanza la categoría de tribuna que facilita la participación de distintos sectores sociales para externar opiniones, demandas, conflictos, etc. no sólo en línea horizontal (para enterar a los demás), también lo hace en dirección vertical, como un medio evaluador y crítico de la autoridad y sus instancias. Para finalizar, así como el periodista encarna la dialéctica entre sujeto y objeto al ser testigo y redactor de la historia, el periodismo "es el acto de socializar rápida y efectivamente la información",⁵ pues el periodismo nace como necesidad y parte de lo social para luego asumirse como vínculo y registro entre el cambio del entorno y la conciencia del cambio.

Con respecto a la literatura, es importante mencionar que los enfoques sociológicos e históricos aplicados a la producción artística y literaria se iniciaron con mayor vigor y seriedad en el s. XIX, después de debilitarse la institución que obstaculizaba la relación entre el escritor-obra con su lector-sociedad: el mecenazgo. Circunstancias como la Revolución Francesa y los movimientos nacionalistas (romanticismo) aportaron en Europa las nuevas condiciones del estudio de producciones artísticas. Por un lado se rechazó el 'ideal universal de belleza' y, por el otro, se exigió el estudio del arte cuyas conexiones fueran las condiciones históricas y las manifestaciones culturales de un pueblo.

Como se mencionó antes, la literatura es pluridimensional al tender lazos con todo lo que es humano. Entonces, se puede afirmar que la "producción literaria y (la) formación social se vinculan por un sistema de lazos y correspondencias".⁶ Esto, no constituye una contradicción en la naturaleza 'artística' de la literatura; pero la literatura al estar hecha con base a medios que sirven a un fin, las relaciones se disparan a todas direcciones de análisis social, cultural, económico, ideológico, etc. que configuran la realidad.

⁵ DALLAL, Alberto. *Lenguajes periodísticos* p. 33

⁶ LUKACS, G. *Literatura y sociedad* p.11

"La sociología de la literatura es la ciencia que tiene por objeto la producción histórica y la materialización social de las obras literarias... en relación con las visiones del mundo (conciencias, mentalidades, etc.) que las comprenden y explican",⁷ se afirma por un lado. Lo cierto es que lo social en el hecho literario se alude en tres frentes mínimos. El primero consiste en resaltar al escritor como mediador entre dos sistemas: el literario y el social que confluyen en un mismo lugar, su obra. El autor sostiene una ideología, pertenece a una clase social y está inmerso en una cultura que se refleja en su obra; luego, se trata de "observar correspondencias parciales... entre tal mentalidad y tal aspecto de la obra". Al respecto Lukacs, quien protagonizó en la primera mitad del S. XX la corriente sociológica de la literatura, aportó su *teoría del reflejo* en la cual el autor recurre a su referente social para crear:

"El verdadero arte tiende por lo tanto a la profundidad y a la extensión. Intenta abarcar la vida en su totalidad polifacética. Esto significa que investiga, ahondando todo lo posible en profundidad aquellos elementos esenciales que se hallan escondidos tras las apariencias, pero no los representa de manera abstracta y abstrayéndolos de las apariencias... sino que precisamente configura un proceso dialéctico vivo... Por otra parte, estos momentos no sólo guardan en sí mismos un movimiento dialéctico, un mutuo entrecruzamiento, sino que se hallan igualmente en un ininterrumpido proceso de cambio. El verdadero arte representa por lo tanto una totalidad de la vida humana, configurándola siempre en su movimiento, en su desarrollo, en su evolución".⁸

Segundo. La llamada sociología del público descubrió otra línea alterna de repercusión social dentro del *arte de la palabra*. En relación con el consumidor, con la industria editorial y con el gusto del público. Escarpit, fundador del Instituto de

FERRERAS, J. *Fundamentos de la sociología de literatura* p.18

LUKACS, G. *Sociología de la literatura* p.220

Literatura y Técnicas Artísticas de Masas de la Universidad de Burdeos, encabeza este vínculo, el cual:

"Se propone atenerse al registro de los hechos socioculturales significativos: número de lectores, elenco de obras que conocen, tiempo de lectura medio por día y por año, movimiento de librerías y bibliotecas, circuitos de difusión del libro, origen geográfico y óptimo movimiento biológico (¿a qué edad se escriben las obras que sobreviven en las historias de la literatura?) del escritor, su grupo social de origen, el de sus padres, las condiciones de profesionalización, la industria editorial, el best-seller, sus técnicas, el éxito, etc."⁹

Tercero. La obra literaria contiene un valor histórico por ser, muy certeramente, un producto producido dentro de un sistema colectivo. La obra, al materializar una visión del mundo -la del autor-, supone el reflejo del mismo al copiar de él la necesidad de una estructura para ser un mensaje coherente. Lucien Goldmann defiende este tenor:

"Los elementos internos que configuran una obra se organizan, cuando la obra ha logrado su propósito, en una estructura significativa: su coherencia interna es la causa de que las obras existan como totalidades cuyas partes pueden comprenderse una a partir de otra y sobre todo a partir de la estructura de conjunto".¹⁰

En fin, los puntos de encuentro están dados. Literatura y periodismo situados en un mismo nivel socio-comunicativo es válida justificación para, por un lado, establecer un nexo entre ellos y, por el otro, para suponer que tal nexo responde a necesidades de esta época. Las tendencias contemporáneas, en ámbitos

⁹ FERRERAS, J. *op.cit.* p. 25

¹⁰ *Ibidem.* p. 21

del arte y sociedad, son eclécticas, arbitrarias e híbridas... pero antes de madurar hipótesis, es indispensable abordar las semejanzas, diferencias y correspondencias entre literatura y periodismo en cuanto a sus formas de expresión.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2.2 GÉNEROS, ESTILO Y RECURSOS PERIODÍSTICOS

El siguiente nivel, comprendido en este segundo capítulo, está dirigido hacia la diferenciación y la capacidad complementaria entre las formas periodísticas y literarias. Diferenciarlas no resulta, de ningún modo, una labor franca e inmóvil. En periodismo y en literatura los géneros, los recursos y los estilos se transforman con el paso del tiempo, se modifican para cubrir nuevas necesidades o se entremezclan con otras disciplinas para enriquecerse... Así, lo único absoluto es la dinámica.

A pesar de ello, la naturaleza subsiste. Dentro de la literatura y del periodismo existen prioridades; prioridad por crear y prioridad por informar. Pero también hay rasgos comunes: géneros híbridos y estrategias narrativas para alcanzar un mismo fin: relatar una historia por medio del lenguaje escrito. De eso se trata, de hacer una breve revisión de los géneros, estilo y recursos periodísticos así como de los géneros, estilo y recursos literarios para después entender cómo se enriquecen en el marco de una cercana relación.

GÉNEROS PERIODÍSTICOS

Al hojear un periódico o una revista el lector se percata que la información está contenida en una forma, que no está reunida en carácter de masa indefinida ni al azar. De hecho, la información es sometida deliberadamente a una técnica y a una forma. El periodismo tiene formas de expresión propias para producir su discurso informativo, dichas formas se denominan *géneros periodísticos*.

Los géneros periodísticos son construcciones lógicas escritas en prosa "que busca el periodista para expresarse debiendo hacerlo de modo diferente, según la circunstancia de la noticia, su interés y, sobre todo, el objetivo de su publicación".¹¹

La polémica en torno a los géneros periodísticos hace posible la construcción de varios modelos con el afán de identificarlos y clasificarlos:

John Hohenber identificó y clasificó los géneros periodísticos en: nota básica, noticia de interés humano, entrevista, biografía popular, noticia interpretativa, reportaje especializado, columna, reportaje investigador y reportaje de cruzada.

El brasileño, Luiz Beltrão, identificó cuatro grandes géneros: noticia básica, entrevista, crónica y reportaje.

Martín Vivaldi, periodista español, propuso ocho géneros: noticia, reportaje, gran reportaje, entrevista, comentario, crítica, crónica y artículo.

Por su lado, el boliviano, Rivadeneira, ubicó tres áreas de géneros periodísticos. De información: gacetilla, suelto, artículo, crónica, nota de redacción y entrevista. De opinión: editorial, campaña y crítica. Y de entretenimiento: caricaturas, tiras cómicas e historietas, nota policial, deportes y notas sociales.

Finalmente, en México quienes establecen autoridad en cuanto a periodismo se refiere, Vicente Leñero y Carlos Marín estiman que los géneros periodísticos se distinguen por su carácter informativo (nota informativa, entrevista y reportaje); opinativo (artículo y editorial) e híbrido (crónica y columna).

¹¹ G. ARGÜRENICH, J. *Géneros periodísticos* p. 11

Como se observa, la identificación de los géneros periodísticos se halla en relación directa con las características de una determinada tradición periodística (alemana, brasileña, mexicana, etc.) lo cual, no necesariamente deja de insistir en el consenso en cuanto a los elementos afines que involucra la labor periodística -a pesar de la variedad es imposible confundir, por ejemplo, una nota informativa con un reportaje-. Y por el lado de la clasificación, todos los modelos coinciden en una jerarquización gradual, de lo menos subjetivo a lo más subjetivo. Ambas consideraciones se suman a otras tres condiciones mínimas para señalar la naturaleza de los géneros periodísticos: el tema y la importancia de la información con que cuenta el periodista; la intención que se busca, ya sea del periodista o de la línea editorial de la institución periodística, y las técnicas con que se manipula o se destila la información.

Siguiendo la tradición periodística mexicana y los apuntes de Vicente Leñero y Carlos Marín, se establece a continuación la exposición de los géneros periodísticos y de sus rasgos más peculiares que cubren necesidades diversas y específicas dentro del diario acontecer:

Los géneros informativos

- **Noticia o nota informativa**

La noticia, como hecho relevante y de constante interés social, es el punto de partida del periodismo. La nota informativa da fe sobre lo acontecido en la actualidad (es oportuna) de la manera más honesta posible (es la menos subjetiva), al grado de poder ser registro histórico de una realidad (es veraz). Su redacción es breve, sencilla y los juicios valorativos del periodista no tienen lugar en ella. "Hay que narrar sin entrometerse entre los acontecimientos y el lector; lograr que el

periodista pase inadvertido para aquél".¹² En consecuencia, la noticia se redacta de manera impersonal, con el respaldo de datos precisos, con carencia de adjetivos y de adverbios que puedan delatar la opinión del periodista, con un lenguaje accesible para todo tipo de lector y con la agilidad para informar en pocas palabras.

La nota informativa es el género que más abunda en el periódico debido a su predisposición de informar lo más sobresaliente de un hecho; va al 'grano', responde a: *qué* ha sucedido, *quién* realizó la acción, *cuándo* sucedió, *dónde* se llevó a cabo, *para qué* o *por qué* se efectuó y *cómo* se realizó.

La clasificación más precisa de notas informativas es en relación a su fuente:

- a) Noticia oficial.- Es aquella información proporcionada por una institución pública o privada.
- b) Noticia extra oficial.- La información se origina gracias a un informante digno de credibilidad que autoriza su publicación, pero de manera confidencial.
- c) Noticia de observación directa.- Es aquella en donde el periodista obtiene información al presenciar el hecho.
- d) Noticia de ambiente.- La información tiene lugar al situarse en una época específica como vacaciones, lluvias, fiestas tradicionales, etc.

• Entrevista

La entrevista es la conversación realizada entre un o varios periodistas y un o varios entrevistados. Este género se utiliza en casi todos los demás géneros como recurso para obtener información adicional. Contrario a lo que se cree, la entrevista

MARIN, Carlos. *op. cit.* P. 54

no es un 'bombardeo' de preguntas ni una 'avalancha' de respuestas, "la verdadera entrevista es un diálogo, un diálogo razonado".¹³

Lo periodístico intenta abordar temas de interés actual y de interés permanente desde una perspectiva atractiva para el lector. Al entrevistar a un personaje, el periodista lanza preguntas precisas para hallar respuestas precisas. Es decir, se requiere antes de cada entrevista una investigación y una reflexión previa por parte del periodista y, después, se requiere de una labor de edición al redactar la entrevista (ordenar la estructura del diálogo, sintetizar declaraciones, describir acciones u objetos, agregar narración para darle continuidad al texto, etc.).

Dicho trabajo de edición dependerá de la naturaleza y de la intención de la entrevista. Existen tres tipos de entrevista:

- a) Entrevista noticiosa o de información.- La cual se realiza con el único propósito de recabar información que constituye o amplía un hecho noticioso; este tipo de entrevista se redacta como si fuera una nota informativa y se origina en conferencias de prensa, ruedas de prensa, encuestas, etc.
- b) Entrevista de opinión.- Se realiza para recoger comentarios, juicios y opiniones de un personaje notable o de algún especialista sobre un tema actual; este tipo de entrevista es más flexible que la anterior, puede redactarse como entrevista noticiosa o con mayor participación del periodista aunque se debe evitar la primera persona del singular, se puede redactar en forma de diálogo sin opacar la actuación del personaje y es factible manipular el orden de importancia, el orden cronológico, etc.
- c) Entrevista de semblanza.- Se realiza a un personaje importante para captar sus datos biográficos, anecdóticos, ideológicos, emocionales, etc...

DALLAL, A. *Lenguajes periodísticos* p. 71

"para hacer de él un retrato escrito".¹⁴ Es la más flexible de las tres, pues el periodista emite juicios para interpretar la personalidad del entrevistado, puede valerse de la primera persona del singular y suele emitir valoraciones subjetivas, diálogos, etc.

- Reportaje

"El reportaje es el género mayor del periodismo, el más completo de todos".¹⁵ A través del él, la auténtica labor periodística se hace efectiva, pues dinamiza las actividades del periodista. La complejidad lo hace un género integrador; ya que abarca todos los demás géneros al establecerse como una investigación documentada, detallada y profunda de un hecho de interés público.

Dentro de él hay elementos noticiosos; exige al reportero desplazarse para *cubrir la fuente* y recoger datos y hechos fehacientes. También contiene elementos opinativos al desarrollar una interpretación de los hechos con base a argumentos, juicios y valoraciones y, por supuesto, incluye un rasgo híbrido entre literatura y periodismo al valerse de la re-creación de un acontecimiento con el uso de técnicas narrativas y descriptivas. "El reportaje tiene posibilidades de trascendencia (en el tiempo y en el espacio), pero con características de un género literario".¹⁶ Ello equivale a aceptar que el reportaje incluye un estilo más flexible, más *literario* , con la condición de no desvirtuar ni negar la realidad y la relevancia del hecho social.

¹⁴ MARÍN, Carlos. *op.cit.* p.98

¹⁵ *Ibidem.* p.185

¹⁶ DALLAL, A. *op.cit.* p.64

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Los géneros opinativos

- Editorial

El periodismo escrito ejerce su función opinativa a través de dos géneros específicos: Editorial y Artículo. El editorial es el género mediante el cual una publicación expone sus puntos de vista sobre un acontecimiento de interés. Este texto de lugar fijo, es contundente, ágil y convincente. Ambos (artículo y editorial) "son los géneros subjetivos por antonomasia y definen con claridad las posiciones políticas e ideológicas de los periodistas en lo individual, y de las empresas periodísticas, en lo institucional".¹⁷

- Artículo

Quizá el rasgo que más pesa en este género sea la personalidad. El artículo es una pieza inserta en un contexto coyuntural destinada al comentario, a la interpretación y a la aportación de soluciones o perspectivas; no obstante, debe ir acompañada de aspectos objetivos para validar la opinión emitida y para que el género pertenezca al ámbito periodístico. La personalidad también se manifiesta en el estilo y la experiencia de cada articulista.

Hay varios tipos de artículo:

- a) Artículo editorial.- Se ocupa de los sucesos más importantes del momento; su única diferencia con el editorial es que las opiniones vertidas en él son responsabilidad del articulista.
- b) Artículo de fondo.- puede abordar temas que no sean de actualidad pero sí de interés permanente como pueden ser temas religiosos, históricos, educativos, etc.

¹⁷ MARÍN, C. *op. cit.* p. 287

- c) Artículo reseña-crítica.- Como su nombre lo indica, reseña y critica una actividad específica, generalmente del ámbito artístico: pintura, teatro, literatura, etc.

Los géneros híbridos

- **Columna**

La columna es un texto que reúne las siguientes características: un título la identifica, un lugar fijo, de determinada periodicidad, de autoría definida, se dedica a ofrecer, ante todo, comentarios sobre información seleccionada por el periodista. Los tipos de columnas son:

- a) Columna informativa.- Es elaborada, en su mayoría, por la misma redacción con el fin de exponer noticias que "no alcanzan a darse en lugar propio dentro del periódico".¹⁸ Es una columna elaborada con notas seleccionadas y sintetizadas ya sea de un tema en específico o de varios.
- b) Columna comentario.- Es aquel texto en el cual el periodista comenta, opina sobre la información noticiosa. "Su función, por regla general, es aportar interesantes pero no necesariamente los más importantes datos de un hecho de actualidad";¹⁹ para ello es indispensable que el columnista conozca del tema pues lo único que respalda su alocución es su prestigio.

MARIN, C. *op.cit.* p.260
Ibidem p. 263

- Crónica

Cronos, en la voz griega significa tiempo -en este caso, no equivale a la estricta exposición de un hecho en el orden tal como sucedió, sino a su registro como un hecho que aconteció realmente en el tiempo-. En nuestros días, la crónica es aquella narración de un hecho redactada bajo la lógica del mismo.

Por otro lado, la crónica como género híbrido aparece, como bien lo explica Gargurevich: *Cuando el periodismo se convierte justamente en 'periódico', (...) el antiguo cronista, recolector de 'aquello que pasó', se traslada a la especialización periodística. La crónica se transforma y asimila las nuevas técnicas de escribir, de narrar sucesos y mediante la sistematización para el estudio, se fijan límites y surge como género periodístico.*

Lo ambivalente de este género implica un equilibrio entre lo informativo (al registrar y dar a conocer un suceso de relevancia social), lo opinativo (al asumir la actitud y las impresiones del cronista) y lo valorativo (al valerse de las capacidades creativas del cronista). Este género periodístico gira en torno al *cómo* sucedió el acontecimiento. "Más que retratar la realidad este género se emplea para recrear la atmósfera en que se produce un determinado suceso",²⁰

Por lo mismo, la crónica es parte complementaria de la nota informativa que no necesariamente exige actualidad inmediata, pero sí vigencia. Al ser un relato pormenorizado del hecho noticioso, dirigido al lector que dispone de tiempo para leer lo ocurrido, mantiene un estilo libre. "Lo que distingue a la verdadera crónica de la información es precisamente el elemento personal..."²¹ En la crónica hay una amplia libertad expresiva que se apoya en el recurso del interés humano para captar la atención del lector por medio de su sensibilidad y de paso movilizar sus

²⁰ Ibidem, p. 43

emociones. Como parte de dichos recursos, Carlos Marín menciona seis que el reportero debe considerar en su labor descriptiva: los antecedentes del acontecimiento (causas), la localización (lugar donde se efectúa), el registro del tiempo, los participantes, el auditorio (quienes acuden al evento) y el texto (información). Tal vez la única limitación para escribir una crónica sea la obligatoria sujeción a la labor periodística, sin desvirtuar o tergiversar intencionalmente el suceso noticioso.

Aunque se distinguen varios tipos de crónica según el asunto (policíaca, deportiva, taurina, política, viajera, de guerra, de remembranza, artística, de espectáculos, etc.), hay tres generalidades de crónica:

- a) Crónica informativa.- Es la exposición informativa redactada en orden cronológico de un acontecimiento relevante en donde la expresión valorativa del periodista es escasa porque sólo interviene para matizar o resaltar algún detalle; a diferencia de la nota informativa, la crónica es más extensa.
- b) Crónica opinativa.- Es la narración de un suceso pero con mayor carga opinativa; el periodista informa y opina al mismo tiempo que va narrando; la libertad del periodista consiste en variar el orden del desarrollo del acontecimiento y utilizar un estilo literario propio.
- c) Crónica interpretativa.- En ella lo que pesa más es lo subjetivo; el periodista enjuicia, valora e interpreta los fenómenos sociales para orientar al público, sin embargo, no puede soslayar el hecho noticioso; el periodista al redactar este tipo de crónica lo hace con amplia libertad de estilo, incluso recurre a los recursos literarios.

ESTILO PERIODÍSTICO

De inmediato, otro factor importante dentro de la prensa escrita que atiende a su propia identidad es el estilo, el estilo periodístico. Por estilo debe entenderse aquel carácter propio de un autor, de un género, de una lengua o de una época que se manifiesta a través de una forma. Dicho de otra manera, el estilo se define como el conjunto de ideas y recursos de expresión dirigidos a exaltar las intenciones del sujeto que habla o escribe.

El estilo periodístico tiene su propio perfil frente al estilo literario, pues dispone de medios de expresión (géneros) y, ante todo, de un espíritu independiente: "... se caracteriza principalmente, porque su objetivo es el traslado de información y no necesariamente el placer estético, cual es el caso de la literatura..."²² La expectativa del destinatario, es el factor fundamental que caracteriza al estilo periodístico, pues el propósito de este fenómeno informativo consiste en "captar al lector, de interesarle en la lectura, retenerlo por la eficiencia de la forma y no soltarlo hasta que esté dicho lo que había que decir".²³

Si el periodismo escrito se hace pensando en el destinatario, en el lector, la redacción de la información noticiosa debe ser, a causa de la falta de tiempo para leer y de espacio para escribir, rápida, eficaz y atractiva. Martín Vivaldi afirmó que no sólo interesa lo *qué* se escribe sino también *cómo* se escribe; por ello, la claridad del mensaje está contemplada para alcanzar la comprensibilidad de todo tipo de lectores.

²² GARGOREVICH, Juan, *op cit* p. 11

²³ DOUBIAT, Emil, *Periodismo* p.123

Ello le ha valido al lenguaje periodístico ser considerado vulgar²⁴ y de estilo rígido. Tales consideraciones surgen de una constante comparación entre el estilo periodístico y el estilo literario que, como resultado arbitrario, suelen reducirlos en extremos opuestos. Lo periodístico es coloquial y utilitario. En cambio, lo literario se tiene como *noble* por encerrar en sí mismo un desvío artístico cuyo fin es gratuito.

Lo cierto es que el periodismo es terreno híbrido y conciliador. No por estar más cerca del lenguaje hablado, a causa de su exposición continua con la vida coloquial, significa que sea una disciplina menor. El periodismo escrito es "un arte literario distinto"²⁵ que ha nacido en torno a la necesidad, a la actualidad y al interés colectivo. Además de lo *hablado* de su discurso, el periodismo escrito comparte con la literatura la palabra escrita la cual renuncia a la espontaneidad (gesto/entonación) de la palabra oral para cubrir su función informativa, referencial y opinativa.

A pesar de todo, la polarización del estilo literario y del estilo periodístico está rebasada por el nivel de complejidad social. La cuestión no es unilateral, ya que los criterios de valoración literaria tienden a ser indeterminados y sujetos a un movimiento pendular. Este movimiento hace en algunas ocasiones, coincidir los modos de expresión del lenguaje coloquial y artístico; pero de igual suerte en ocasiones los hace divergir. A lo que se pretende llegar con lo anterior es a reconocer que existen periodos históricos en donde es posible reunir periodismo y literatura en términos de equilibrio expresivo-informativo; al grado de poder aseverar que: *el periodismo es hoy en día la más alta forma de literatura*;²⁶ o bien, en donde incluso los periodistas reciben premios Nobel de Literatura.

²⁴ Para muchos el fin pragmático del periodismo, así como la rapidez con que se concibe, es sinónimo de *vulgar*.

²⁵ XIV ALDI, Martín, *op. cit.* p. 247

²⁶ Georges Bernard Shaw

Por otro lado, este espacio está contemplado a las generalidades del estilo periodístico para identificar los aportes periodísticos y literarios en la construcción de un texto. Teóricos y periodistas concurren en que las cualidades y requisitos de un buen estilo periodístico abarcan un poco de disciplina formularia y un mucho de creatividad. Los fundamentos básicos son los siguientes:

- *Claridad.* Es la condición indispensable para la construcción de una prosa vacía de ambigüedad, cultismos y abstracciones pero, eso sí, llena de claridad en las ideas y transparencia expositiva. Para lograrlo, el periodista elige palabras accesibles, sencillas y comprensibles para una mayoría. "La eficacia y la univocidad comunicativa se consigue por el uso de verbos adecuados, en forma activa y tiempo indicativo".²⁷
- *Concisión.* Es la utilización económica de palabras -que no sobran que no faltan- para exponer un hecho. La exposición de un tema concreto se hace con las palabras exactas, directas y con hechos objetivos. La concisión es contraria a la redundancia; se logra con frases breves y activas que implica rapidez y viveza en la lectura.
- *Precisión.* La exposición de un tema requiere un orden y un sentido lógico para facilitar su comprensión y evitar divagar o expresarse con términos poco exactos. En otros términos, precisión es "darse cuenta cabal de todos los detalles importantes y secundarios de un hecho noticioso, con exactitud y fidelidad".²⁸
- *Originalidad.* Periodísticamente, el estilo debe variar según el tema y encontrar nuevos ángulos para exponerlo, narrar los sucesos tal como los percibimos utilizando estructuras gramaticales variadas para atraer al lector y no cansarlo.
- *Brevedad.* Es impuesta por limitaciones espaciales. Todo texto periodístico es contundente, dice lo que es necesario decir y no más.

²⁷ HERNÁNDEZ, B. *Lenguaje de la prensa* p.53

²⁸ MARÍN, C. *op.cit.* p. 49

- *Oportunidad.* Así como el periodismo es constante, los temas que aborda son oportunos, es decir actuales y de interés colectivo.

En síntesis, el estilo periodístico exige ciertas limitantes como consecuencia de su finalidad informativa. El periodismo escrito es impersonal en el sentido que expone contenidos dados por un contexto específico; aquí, el periodista es un mediador entre el acontecer y el lector, él no puede expresarse *a capricho* sin antes justificar su relevancia social. Objetividad y lógica son asimismo condiciones del estilo periodístico para atender a la realidad social y para conservar la confianza del lector. Y, finalmente, el lenguaje utilizado en el texto periodístico tiende a la sencillez, a la claridad y a la brevedad porque se intenta informar con agilidad y con transparencia a un público heterogéneo y anónimo.

RECURSOS PERIODÍSTICOS

Así como cada autor nutre su estilo conforme a sus medios particulares (conocimiento académico, experiencia, intención, etc.), el periodismo también se sostiene de sus propios recursos.

No todos los instrumentos periodísticos se originaron en la *tradición*, otros mas bien se adoptaron en la medida que cubrían necesidades periodísticas. Con el paso del tiempo, se han 'importado' de otras disciplinas sociales (antropología, historia, sociología, etc.) e incluso de la literatura con el fin de preservar la eficacia tanto en el contenido como en la forma.

En los inicios del periodismo, la estructura de todo texto no postulaba como necesidad el informar rápidamente. "El aspecto informativo estaba subordinado al estilo, al manejo del idioma y sólo al final, en el desenlace, se enteraba al público de

cuál era la noticia".²⁹ En tales términos, la manipulación de la información era equiparable con una *pirámide normal* en donde la exposición de los hechos se ejecutaba en orden creciente (de lo menos a lo más importante).

Actualmente, se prevé que el lector tiene urgencia y poco tiempo de informarse. La *pirámide invertida* ofrece varias ventajas entre las que destacan: posicionar desde el primer párrafo del texto los elementos más significativos de un hecho; exponer la información de manera breve y, dentro del proceso de elaboración, permite 'cortar' los últimos párrafos del texto, en caso de que el espacio sea insuficiente.

Este modelo facilita tanto la elaboración del texto periodístico como la lectura gracias al ensamblaje de tres elementos:

- *Entrada*. En todo género periodístico la entrada es la parte más importante, pues desde el inicio se ofrece un panorama integral del acontecimiento. Dentro del primer y segundo párrafo se condensan los tópicos más importantes y, a través de ellos, el periodista se asegura de "seducir al lector y de persuadirlo para que continúe la lectura".³⁰
- *Desarrollo*. El desglose de la información, además de situar los datos de la noticia en orden decreciente (de lo más a lo menos importante), también incluye datos documentales para que el receptor pueda comprender mejor la importancia del hecho y captar los detalles que lo conforman.
- *Remate*. En el último párrafo del texto periodístico se 'cierra' la información. Dado que a veces se suprime por cuestiones de espacio, el remate no debe reflejar inconstancia en el estilo. Al contrario, para inducir hasta el final del texto, se requiere aprovechar algún dato interesante y dar fuerza a la narración

²⁹ MARÍN, C., *op.cit.* p.75

³⁰ *Ibidem*, p.62

ya que, como dijera Neale Copple, "los escritores organizan al mismo tiempo la entrada y el final, aun a sabiendas de que el final debe sortear las tijeras del corrector".

Por otro lado, Martín Vivaldi asegura que la diferencia de fondo entre periodismo y literatura consiste en que la segunda "puede pasar de la realidad a la fantasía, yéndose más allá o quedándose más acá del mundo circundante". Mientras que el periodismo siempre se desarrolla y se enfrenta a la realidad, a la objetividad y a la honradez del periodista.

Cubrir la fuente, registrar la noticia, confirmar los hechos, respaldar la información son, en pocas palabras, las obligaciones diarias del periodismo que lo encadenan a la realidad social. Entre las herramientas que garantizan la veracidad de la labor periodística se destacan:

- *Observación directa.* El reportero acude a los acontecimientos y registra lo que observa mediante notas o grabaciones.
- *Consulta de documentos.* La información que obtiene el reportero proviene de libros, boletines, archivos, red informática, grabaciones, videos, etc.
- *Contacto con informantes.* El acercamiento con la gente permite al reportero recolectar información, opiniones o datos vitales sobre los sucesos, el acercamiento puede darse con los protagonistas, voceros, agencias de prensa, periodistas, etc.

Por último, al momento de redactar se concreta la labor más apremiante del periodismo: "Reducir la complejidad de los datos informativos a un cuadro sencillo y comprensible".³¹ Para ello se requiere, además de conocimiento sobre el tema, redactar con base a ciertas construcciones gramaticales correctas: utilizar

³¹ MARTÍNEZ, Albertos. *op.cit* p. 39

verbos en pretérito; evitar a toda costa los gerundios; no exceder los vocablos técnicos; no abusar de adjetivos; no repetir un mismo término varias veces; evitar cacofonías; escribir párrafos breves y directos; escribir con el menor número posible de comas; la narración estructurarla conforme a un estilo indirecto (tercera persona del singular, preferentemente); intercalar, para imprimir mayor agilidad e interés, frases textuales de una declaración; interpretar cifras estadísticas, entrever, cuando sea necesario, detalles descriptivos; la precisión se consigue con la cita de las fuente, situaciones, datos, etc.

Ya revisado el contexto periodístico es indispensable abordar el contexto literario para después indagar, con base al análisis estructural, cómo y bajo qué principios se reúnen literatura y periodismo.

2.3 GÉNEROS, ESTILO Y RECURSOS LITERARIOS

GÉNEROS LITERARIOS

Al igual que el periodismo, la literatura contiene un conjunto de códigos discursivos diferenciados que la sostiene en calidad de sistema. "El género literario es para nosotros esa 'suma' particular de códigos, formas de contenido (tematizaciones) y mecanismos cuya presencia productiva ofrece el primer 'marco' de referencia"³² del texto artístico. Sin embargo, el estudio en torno a los géneros literarios, a diferencia de los géneros periodísticos, tiene raíces muy vastas. Desde la antigüedad helénica hasta las teorías más arduas de nuestros días, el concepto y la reflexión sobre los géneros literarios han sufrido numerosas interpretaciones.

Como bien apunta Prada Oropeza, el género no es un algo que pueda ser definido y tipificado universalmente. Al contrario, "se halla en merced, a su vez, del conjunto de relaciones 'literarias' que mantiene el discurso, de los discursos literarios entre sí, de los avatares que sufra esta manifestación en relación con las otras series socio-culturales y en su evolución histórica".³³ Es decir, la identificación de los géneros literarios es una cuestión que depende de las propiedades internas (lingüísticas) y externas (estructura) de la obra, de la historia del género, del carácter del discurso, de la tradición literaria específica, de la coyuntura histórica, de la recepción (lectura) del texto, etc.

Debido a la infinidad de elementos a considerar, los teóricos sugieren que el valor de los géneros es inclasificable. A pesar de ello y conscientes de la temporalidad, un breve repaso diacrónico de las propuestas más sobresalientes

³² PRADA Oropeza, Renato. *Literatura y realidad*. p. 223

ayudará a crear una perspectiva que remarque la distancia y la cercanía entre el plano literario y el plano periodístico en la actualidad:

El primero en ofrecer una clasificación con tres divisiones de la poesía fue Platón en el libro III de la *República*, la cual consiste en: a) Poesía mimética³⁴ o dramática, b) Poesía no mimética o lírica y c) Poesía mixta o épica. Pero más adelante, en el libro X, el filósofo terminó por considerar como mimética toda poesía en razón de que la imitación "sea aquello que les conviene adquirir desde la infancia" (valor, templanza, piedad, liberalidad, etc.) a los jóvenes y guardianes de su República Ideal.

Para el autor portugués, Vítor M. De Aguiar e Silva, la primera reflexión honda sobre el tema es la de *Aristóteles* contenida en su *Poética*. Este filósofo estableció las siguientes variedades de poesía: a) Según los diversos medios con que se realiza la mimesis.- La poesía ditiirámica, la tragedia y la comedia hacen uso del ritmo, de la melodía y del verso. b) Según los diversos objetos de la mimesis.- La poética se identifica a partir de los objetos imitados, por ejemplo, la comedia representa a los hombres peores y la tragedia a los personajes mejores. c) Según los diversos modos de la mimesis.- Aunque aborden un mismo objeto, en los modos narrativo y lírico es el poeta quien narra a nombre propio o asume personalidades diversas; en cambio, en el modo dramático los actores asumen y representan la acción.

En *Epistula ad Pisones*, *Horacio* aseguró que el género se define según dos elementos: el metro y el contenido. La influencia del poeta latino sobrevivió

³⁴ *Imitatio*

³⁵ El término mimesis goza, al ser tan difícil de traducir, de varios sentidos. En el sentido platónico se refiere a la imitación; en *Aristóteles* equivale, más bien, a la representación ficticia de la acción. "Ricœur dice que al menos entraña 3 sentidos: remisión a la pre-comprensión familiar que tenemos del orden de la acción, ingreso en el orden de la ficción, y, finalmente, configuración nueva por medio de la ficción del orden pre-comprendido de la acción. *Lease Prada op.cit* p. 229-230

durante los siglos XVI, XVII y XVIII al pronunciar que los géneros son "entidades perfectamente distintas, correspondientes a distintos movimientos psicológicos, por lo cual el poeta debe mantenerlos rigurosamente separados, de suerte que evite, por ejemplo, todo hibridismo..."³⁵ El *horacionismo*, basado en los helénicos, defendió la tripartición de la poesía³⁶ (dramática, épica y lírica) y cada uno de estos grandes géneros se subdividían en *mayores* y *menores* en base a un rigor sometido a reglas, estilos y contenidos inflexibles.

Ya en el siglo XVII las polémicas iniciaban entre los *clásicos* y los *modernos*. Mientras el clasicismo francés concebía lo inmutable de las formas, el barroco aspiraba a mayor libertad artística, a la posibilidad de crear nuevos géneros y a legitimar el hibridismo de los mismos.

Los autores nunca dejaron de debatir: Hegel, partiendo de la dialéctica entre sujeto/objeto, estableció que la lírica es un género subjetivo, la épica es un género objetivo y la dramática es un género subjetivo-objetivo. En tanto, el francés Brunetiére aplicó las teorías evolucionistas de Darwin al ámbito literario y presentó al género literario como un organismo que nace, crece, envejece y muere o se transforma. En Italia, Benedetto Croce identificó a la poesía como una actividad de intuición-expresión, opuesta al conocimiento lógico. Para él, la normatividad de los géneros provoca imperfección en los mismos. "La obra poética, consecuentemente es una e indivisible, porque cada expresión es una expresión única".³⁷

En otros términos, los géneros literarios son un despliegue creativo de la experiencia y del tiempo. Es una perspectiva individual del mundo expresada a

³⁵ AGUIAR e SILVA, V. *Teoría de la literatura*, p. 162

³⁶ *Poesía* que del griego significa hacer o crear (es un quehacer creador), también se le otorga la consigna: "el arte que se forma con las mejores palabras".

³⁷ *Ibidem*, p. 172

través de la elección de una técnica, un estilo, un tema... A continuación, los autores y teóricos contemporáneos que, más allá de elaborar una tabla taxonómica de los géneros, profundizan en su configuración interna a pesar de su estructura física.

Bajtín en *Estética de la creación verbal* sostiene que el discurso -la forma viviente del lenguaje ya sea oral o escrita- es la unidad primaria que distingue a las formas genéricas. Lo variado del discurso, que además se reconoce en la existencia de varios estilos (científico, periodístico, literario, cotidiano, etc.), provoca una gama heterogénea de géneros, ya que son las condiciones específicas de la comunicación (a través de la finalidad del emisor y la función dominante del lenguaje) quienes originan la presencia y la necesidad de amplias manifestaciones expresivas.

El enunciado, que a su vez es la unidad de la comunicación discursiva, es quien determina el carácter, la orientación -del emisor hacia el receptor- y la intencionalidad de todo discurso. El enunciado que emite todo emisor retoma reglas que la lengua dispone (gramática) y también adopta formas típicas o formas genéricas para estructurar la totalidad del mensaje de manera eficaz. Es decir, el género es la relación efectiva en donde se conjuga el significado, el tema, el marco socio-cultural y la correspondencia entre emisor y receptor; o como apunta el autor, "todo género discursivo en cada esfera de la comunicación discursiva posee su propia concepción del destinatario, la cual lo determina como tal".³⁸

En ese mismo sentido, la investigadora Käte Hamburger, en su libro *Logique des genres littéraires*, intenta esbozar una lista de géneros literarios que sea aplicable 'para siempre y en cualquier latitud socio-cultural'. Ella parte de una fenomenología de la literatura que "sólo se refiere a la descripción de los mismos

³⁸ BAJTÍN, Mijail, *Estética de la creación verbal* p. 285

fenómenos: no en un sentido puramente descriptivo, sino en el de un método de descripción sistemático".³⁹

En primer lugar hace una distinción entre el lenguaje no literario y literario según el uso, la función del lenguaje, el objeto y el sujeto de la enunciación. Dentro del lenguaje no literario ubica: el enunciado histórico (que incluye un valor personal como *Yo soy profesor*), el enunciado teórico (que anuncia un hecho independiente de su propia existencia como *Las líneas paralelas se unen en el infinito*) y el enunciado pragmático (que se dirige hacia la acción y a la movilización del otro por medio de preguntas, órdenes, etc.). Ya en el lenguaje literario, expone su clasificación de los géneros. Los dos grandes géneros que propone son: la ficción y la poesía. La ficción incluye la narrativa y la dramática en tanto que ambas construyen una *experiencia vivida* en donde los personajes son los sujetos dotados de autonomía. En contraste, la poesía se construye gracias a que el poeta siempre ejecuta el rol de sujeto real.

Para la autora, la ficción "es una realidad que dura tanto como nos dedicamos a su lectura, pero no como si fuera una realidad".⁴⁰ En otras palabras, la ficción, como ya hemos mencionado, es ilusión de realidad, la *aparición de vida* no se crea únicamente con la existencia de un personaje, sino en cuanto que él es un Ego que vive, habla, siente y piensa.

Por su parte, Robert Scholes en *Structuralism in Literature* propone un estudio inductivo y deductivo al mismo tiempo; en donde reserva el término genero para el estudio de obras individuales las cuales, bajo una tradición literaria específica, puede ser fácilmente identificado, mientras que para hallar los *tipos ideales*, es decir, los tipos generales y de conjunto, ofrece su teoría de los *modos* que

HANNU RIGER, Kltte. *Logique des genres littéraires* p. 24
Idem p. 71

configuran a las manifestaciones literarias. Él propone siete *modos* que se implican en el mundo ficticio: romántico, satírico, realista, picaresco, cómico, trágico y sentimental.

Uno de los más importantes narratólogos y teóricos de la literatura, Gérard Genette aborda en *Introduction à l'architexte* el problema de los géneros literarios. En principio, argumenta que la vigencia de la tripartición de los géneros de Aristóteles (lírico, épico y dramático) no puede seguir operando en razón de que es imposible mantener en la práctica su pureza. Sin embargo, postula que "la triada canónica se constituye en verdaderos archigéneros". Es decir, los tres géneros tradicionales que se identifican en la teoría se ponen en constante relación en un plano empírico-pragmático dentro de una delimitación espacio-temporal específica. Tal combinación de rasgos permite que con el tiempo, las formas híbridas, se vuelvan neutrales, comunes y lleguen a legitimarse.

Asimismo, el autor señala que una obra tiene la capacidad intrínseca de sufrir lo que él llama transtextualidad o intertextualidad. Se refiere a que los textos, como formas, trascienden de la delimitación espacio-tiempo, de la herencia cultural y hasta del mismo sistema literario en vigencia. La trascendencia del texto también se sustenta por medio de una combinación inesperada de carácter literal, es decir, se sitúa en relación con otros textos. Esta relación literal la denomina architextualidad y es así como este teórico aclara que, a pesar de la vigencia a lo largo de toda la historia de la literatura de estos tres géneros, existe una no homogeneidad, pues en lo empírico siempre está constante una red de relaciones en donde giran las formas literarias, el contexto socio-cultural, el espacio estético...

Llegado a este punto es pertinente seguir la advertencia de Todorov en vez de buscar una taxonomía, pues resulta mucho más enriquecedor enfrentarse a la frontera entre el discurso y las posibilidades semánticas. En esa dialéctica, la obra

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"manifiesta propiedades que le son comunes con el conjunto de textos literarios o con uno de esos sub-conjuntos de la literatura (que se llama, precisamente, género); y que un texto no es solamente el producto de una combinatoria preexistente (combinatoria constituida por las propiedades literarias virtuales); es también una transformación de esa combinatoria".⁴¹

Con la certeza de que la discusión no termina ahí, sino que continuará; no se puede cerrar este apartado sin esclarecer ciertos detalles neurálgicos.

Deliberadamente, esta sección se elaboró con una dinámica diferente a la destinada a los géneros periodísticos. ¿La razón? Con el objeto de ofrecer –a partir de brevisimas exposiciones- el panorama tan poco certero pero, eso sí, tan lleno de innumerables posibilidades de las cuales sobrevive la institución literaria. Tal vez resulta más fácil llegar a definiciones y consensos en el periodismo en donde, inclusive, hasta los mismos periodistas los ejercen diariamente desde sus medios. Sin embargo, en la literatura no es así. Los teóricos, los escritores y los críticos nunca llegan a un acuerdo único, ya que el arte es un acto original, inventivo, de *técnica* y de constante trasgresión.

La institución literaria se reconoce en cada obra; el género, como espacio de configuración creativa, se reconoce en la red de relaciones que los teóricos han llamado *discurso*. La existencia de un abstracto es difícil de comprobar. Asimismo, resulta polémico hablar de la existencia de los géneros literarios que oscila entre la negación y la afirmación a la *n* potencia de los mismos. Maurice Blanchot, por un lado, asevera que nadie posee autoridad para decidir que una obra pertenece a un género; la obra, dice, pertenece únicamente a la literatura. Por el otro, Ortega y Gasset piensa que hay tantos géneros literarios como 'temas básicos irreductibles entre sí'. ¿Quién tiene razón? ¿Uno, el otro, los dos o ninguno?

⁴¹ PRADA Oropeza, *op. cit.* p. 327

La literatura, al igual que toda actividad artística, como apunta el propio Bajtin se reinventa a sí misma. "El género es siempre el mismo y el otro, simultáneamente; siempre es viejo y nuevo. Renace y se renueva en cada etapa del desarrollo literario y en cada obra individual". Y en consecuencia, si se quiere abordar los géneros literarios para equipararlos con los géneros periodísticos, hay que arriesgarse un poco, pues como señala Helena Beristáin "la abstracción del género, y la de los subgéneros que de él se derivan, deben realizarse nuevamente en cada momento histórico".¹²

A eso se arriesga esta investigación. Y aunque en esta primera parte se llegue a la conclusión de que no hay conclusiones en el dominio literario, más adelante se retomarán algunas propuestas de autores contemporáneos aquí expuestos para señalar las diferencias y las similitudes entre periodismo y literatura; pero antes avancemos en otras cuestiones relacionadas con el estilo y los recursos literarios.

ESTILO Y RECURSOS LITERARIOS

Si la literatura es, en primer instancia, una configuración significativa cuya dinámica a nivel estructural la propone como un acto de alcances potenciales; entonces el análisis de sus elementos debe establecerse en función al ensamblaje del sistema para aprehender su compleja dimensión.

Por ello, hablar de estilo y recursos literarios implica -automáticamente- abordar el carácter del discurso literario. Dicho en otros términos, es inviable y, al mismo tiempo, poco certero tratar de exponer esta mancuerna (estilo/recursos) por separado pues, como se vio antes, el discurso es la unidad que contiene los elementos expresivos de toda comunicación.

¹² BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética* p. 234

Dentro del ámbito artístico, los modelos discursivos no se rigen por la imitación, no siguen fórmulas fijas (más que la ruptura) y, por tanto, no pueden ser descritos como prototipos estáticos. A pesar de ello, se puede afirmar que el discurso literario se *con-forma* a partir de la lengua y se distingue de otros tipos de discurso por su *intencionalidad sistémica estética*.

Tal intención estética "corresponde a una práctica particular, generadora de nuevos sentidos que los ofrecidos por la lengua común o cotidiana".⁴⁵ De ello se desprenden varios rasgos fundamentales del discurso literario. Primero, la función predominante del lenguaje dentro del discurso literario es la poética (véase el apartado de *Autores y narratología* del primer capítulo). Segundo, al ser el lenguaje un medio predispuerto a producir fenómenos artísticos, el discurso literario dispone de él para proponerse -más allá de reproducir una realidad socio/cultural- abrir significaciones y reformulaciones alternativas del mundo cotidiano. Tercero, esta riqueza semántica se manifiesta en las *formas simbólicas* con las cuales la literatura modela el lenguaje. Por ejemplo, el signo *rosa* va ligado al símbolo (el valor metafórico) de la inocencia, ingenuidad, vida breve, etc.

En síntesis, las dos diferencias más sobresalientes del discurso literario son su carácter: simbólico y polisémico. Ello no significa, necesariamente, que el discurso literario sea ajeno a lo real o a lo lógico. Pero tampoco que sea netamente referencial o copia fiel de lo real, ya que lo literario es una convergencia entre, por lo menos, tres intensidades: la elección intencional del autor implícito (creador), el sistema estético (el lenguaje es una configuración/desplazamiento de lo real) y del lector-receptor que ejerce el acto de interpretación de una realidad que resulta, tal vez, en gran medida verosímil pero no verdadera.

⁴⁵ PRADA O. R. *op.cit.* p. 40

El discurso literario es un constante *efecto oblicuo de realidad*, no como una fotografía sino en cuanto que se articula con estructuras coherentes y dotadas de sentido dentro del mundo ontológico. Este efecto de realidad se da, no únicamente gracias a la capacidad de un texto de determinar objetos o estados reales, también al incluir la percepción y el desciframiento de connotaciones que están íntimamente ligadas a la configuración de la realidad y a las representaciones mentales del lector.

Regresemos al ejemplo anterior y al mismo tiempo expliquemos un recurso literario para aclarar más esta idea. La metáfora, como estrategia del lenguaje, transfiere un término de lo literal a lo simbólico-estético gracias a una facultad cognitiva que parte de "una similitud que va más allá de las similitudes simples entre dos dominios de experiencia. Esta similitud adicional es estructural. Concierno la manera como las experiencias que pone en relieve forman un todo coherente... Sólo esta estructura coherente nos permite comprender las relaciones que las experiencias puestas en relieve tienen unas con otras y de qué manera sus implicaciones se relacionan entre ellas".⁴⁴ Y así la *rosa*, dentro del discurso literario, funciona como referente y a la vez como un *plus* intelectual de valor hermenéutico.

Por otro lado, la intencionalidad estética corresponde a la finalidad significativa (a la creación-producción simbólica) que se materializa gracias a la praxis que ejecuta el *homo faber*, pues el estilo consiste prácticamente en determinar la expresividad de lo que se desea externar... *Ajouter à une pensée donnée toutes les circonstances propres à produire cette pensée*".⁴⁵

Una acción concertada como estética se vale de mecanismos de expresión y de códigos del lenguaje que se van actualizando a la par del contexto socio-

⁴⁴ LAKOFF. *Les métaphores dans la vie quotidienne* p. 160

⁴⁵ Añade a un pensamiento dado todas las circunstancias apropiadas para producir todo el efecto que debe producir este pensamiento (Stendhal).

cultural. Producto de la articulación de varios efectos, la totalidad de una obra literaria se asume como una cadena de elementos varios. Entre los cuales sobresalen: un trabajo particular sobre el lenguaje para crear una *historia* que es asumida por uno o varios *personajes* dentro de un *escenario* y en un *plano temporal* propios.

Sin embargo, el discurso literario escrito en prosa,⁴⁶ cuenta con dos recursos fundamentales para producir el *efecto de realidad*:

- Uno. El código accional o narrativo, el cual revela la existencia de sucesos relatables, son acciones que se desarrollan en el tiempo y se derivan unas de otras, ofreciendo un efecto de consecutividad (antes/ahora/después) y una relación lógica entre ellas (causa/efecto).
- El otro. El código descriptivo mantiene al ambiente. La descripción trata de crear un estado de ánimo, documentar y soportar el efecto de realidad caracterizando los lugares, los objetos, los personajes, las épocas, los conceptos, las situaciones, etc.

Ambos, permiten la comparación del mundo de *ficción* con otros o, bien, recurrir al mundo que se experimenta diariamente. No obstante, dentro del discurso literario escrito pueden alternar otras estrategias o recursos discursivos que se desprenden de las ya expuestas. Por mencionar sólo algunas:

- La *inversión sintáctica*, como Ullman la llama, que es un tanto ajena a la construcción del lenguaje oral, dado que la mayoría de las oraciones se construyen siguiendo un mismo modelo: sujeto + verbo + complemento = el perro ve al gato. La posibilidad de elegir una construcción que

⁴⁶ La prosa o narrativa, es la modalidad literaria que más interesa a esta investigación para poder equipararla con la modalidad periodística.

rompa ese esquema puede significar un mismo concepto o idea, pero cambia la perspectiva expresiva y, así, el creador escoge "aquella que comporte el grado conveniente de emoción y de énfasis, aquella cuyo tono, ritmo, estructura fonética y registro estilístico sean más adecuados para el propósito de la frase y para la situación en que ésta tiene lugar".⁴⁷

- El carácter y la combinación de *elementos enunciativos* se refiere al uso del discurso indirecto (en donde el narrador relata y describe las acciones de los personajes y presenta sus parlamentos -ello provoca un efecto de objetividad-); del discurso directo (presenta el parlamento en labios del personaje -ello provoca un efecto de subjetividad-) o del discurso indirecto libre (con posibilidad intermedia entre los dos anteriores, reproduce parlamentos propios y ajenos con gran independencia).
- La entera *libertad* del creador. El escritor puede referir su historia en primera, segunda o tercera persona a través de monólogos, diálogos situados en la época o lugar que se prefiera bajo los argumentos y motivos que más le convengan... en fin, el creador puede emplear todas las estrategias posiblemente imaginables para asegurar la eficacia de su comunicación.

Para concluir, "la literatura ha de ser siempre interesante; ha de tener siempre una estructura y un propósito estético, una cohesión y efectos totales".⁴⁸ Esta reflexión nos remite nuevamente a considerar que la literatura es un *juego del lenguaje*, "una re-formulación de los valores (significaciones) del discurso cotidiano y no una utilización parasitaria"⁴⁹ pues, aunado a ello, la obra literaria se conforma como una realidad autónoma no sólo en el precedente de que no se puede

⁴⁷ ULLMANN, *Lenguaje y estilo* p. 123

⁴⁸ WEILBCK, *Teoría literaria* p. 254

⁴⁹ PRADA O, R. *op.cit.* p. 114

cambiar una sola palabra del texto, sino en tanto que la obra por sí misma sustenta su propia verdad, orden y presencia.

Conforme al desarrollo de esta investigación avanza tal parece que, en ámbitos de lo periodístico y lo literario, existen pocas certezas. Se transforman a gran velocidad y tan complejamente que sólo un breve hilo los separa. Con gran naturalidad se confunden, se conjugan, se multiplican al grado de resultar extremadamente difícil distinguir entre la ficción creativa y la realidad insólita; pues así como la ficción puede narrarse como verdades, "la realidad supera continuamente a nuestros talentos y la cultura lanza a diario personajes que son la envidia de cualquier novelista".⁵⁰

Sin embargo, debido al carácter de esta investigación, es necesario arriesgarse para cubrir los objetivos planteados. A partir de la *teoría* ya expuesta, se puede iniciar un ejercicio de reducción para señalar de manera más transparente en qué consisten las conjunciones y las disyunciones de forma entre periodismo y literatura. Adelantar un poco las conclusiones coadyuvará aún más en esta exposición: podrán identificarse un sinnúmero de similitudes y diferencias, lingüística y estilísticamente hablando, pero sólo una similitud y una diferencia de fondo las hace ser disciplinas únicas.

- La primer similitud

El periodismo y la literatura se desprenden de una misma praxis, de aquélla que se vale del lenguaje para materializar un esfuerzo humano. El lenguaje verbal se manifiesta en dos códigos discursivos: el oral y el escrito. Y ya que nos interesa equiparar el periodismo escrito con la literatura escrita, es indispensable –aunque se peque de obvio– considerar a la Palabra Escrita el punto de partida de ambas disciplinas. El producto de esta praxis es un mensaje, una configuración

⁵⁰ Phillip Roth, citado por Tom Wolfe en *Al acecho de la bestia*.

alternativa, compuesto con signos que afirman la existencia de un sistema de significaciones accesibles y traducibles en la mente de cada lector. Este ejercicio de la escritura hace del periodismo y de la literatura una actividad cognoscitiva-práctica que se manifiesta mutable en cada momento social y en cada geografía cultural.

- La primer diferencia

El discurso literario y el discurso periodístico se asumen según su intencionalidad estética (producción poética) y su intencionalidad social (producción referencial), respectivamente.

La producción poética, al igual que los géneros literarios, responden a las necesidades expresivas del autor, pues representan objetos y estados de cosas valiéndose de la ficción o del realismo indistintamente, "sin preocuparse para nada por producir efectos sobre otro".⁵¹ En cambio, la producción referencial, al igual que los géneros periodísticos, existen para responder y cubrir las necesidades informativas del receptor y, como el mensaje va deliberadamente dirigido a él, su intención "es producir ciertos efectos sobre el otro".⁵²

- Otras similitudes y otras diferencias

A partir de ello, las diferencias y las similitudes del discurso literario y del discurso periodístico tienden a ramificarse no sólo por cuestiones convencionales de origen socio-cultural, sino también en razón de propiciar la eficacia de su intencionalidad.

Por ejemplo, dentro de la manifestación estética-literaria, como establece Prada Oropeza, hay tres modos de discurso: el modo narrativo (que relata una

⁵¹ SEARLE, E. *Intencionalité* p. 201
Dubem.

serie de situaciones por medio de la acción de uno o varios personajes), el modo expositivo (un argumento lógico que sostiene un postulado) y el modo dramático (que cuando se ejecuta en un escenario, con actores y frente a un público, se le considera un discurso sincrético⁵³ ya que no sólo incluye *palabras* sino actividades diversas como el movimiento, la música, el diseño, etc.). Dentro de la manifestación periodística también el discurso tiene tres modalidades: el informativo, el opinativo y el híbrido, de los cuales ya se habló anteriormente.

Estos modos -ya sean periodísticos o literarios- se subdividen en géneros según el efecto que se intenta producir. A cada uno de ellos le corresponde un metalenguaje y una estructura específica para hacerlo. Así, por un lado, el modo narrativo toma forma en la novela y en el cuento; el modo expositivo retoma a la poesía y al ensayo; finalmente, el modo dramático se identifica con el teatro, el cine, el performance,⁵⁴ etc. Por otro lado, el periodismo también adopta sus propias formas, como ya se ha mencionado. El modo informativo incluye la nota informativa, el reportaje y la entrevista; el modo opinativo abarca al artículo y a la columna; por último, el modo híbrido estipula a la crónica.

Otra diferencia que nace de la intencionalidad es la función del lenguaje. "Todo depende del propósito, el contexto, la atmósfera total en que se escribe".⁵⁵ En ocasiones, la cualidad de un lenguaje (literario, periodístico, científico, etc.) no depende tanto de las unidades del idioma (del *qué*) sino del movimiento y de las interrelaciones que inauguran (del *cómo*).

⁵³ Fenómeno de acumulación, donde una forma asume diversas funciones de competencia lingüística. Su construcción enunciativa arranca de la participación de varias esferas de acción que convergen en un solo esfuerzo.

⁵⁴ Expresión artística temporal de vanguardia, cuya manifestación retoma rasgos teatrales (representación física, plásticos (arte objeto o instalación) y expresiones contemporáneas (video, CD). Sus temas son, principalmente, psico-sociales enunciados con gran base simbolista.

SOL TO, Arturo *El lenguaje literario* p. 13

Apuntalada la intencionalidad que se persigue, se puede señalar que el lenguaje literario tiende hacia la función poética, o como dijera Jakobson, hacia la desviación. En alternativa, la función del lenguaje periodístico es más referencial. A ello se le suman características derivadas de lo anterior, por ejemplo: el lenguaje literario tiene mayor predisposición a ser considerado el más *original* y el más *personal*, dado a que es una arquitectura de elementos seleccionados que posee diversas y numerosas líneas interpretativas (musical, afectiva, evocativa, conceptual, etc.). En otras palabras, su valor simbólico lo hace un lenguaje connotativo. En tanto que en el lenguaje periodístico, las palabras son transparentes, inmediatas con un o pocos sentido(s) de interpretación, es decir, tiende hacia lo denotativo.

No obstante que la intencionalidad los separa, incluso entre géneros, el periodismo y la literatura mantienen ciertos rasgos comunes que permiten entrever una equivalencia:

Cuento	→	Nota informativa
Novela	→	Reportaje
Ensayo	→	Artículo
Dramática	→	Entrevista

En principio, ambos grupos genéricos (literarios y periodísticos) son variedades narrativas escritas en prosa en donde predomina —excluyendo de momento al ensayo y al artículo— la construcción de una unidad lógica en base a las relaciones entre sus elementos asumidas por la acción.

El cuento, por lo general, es un relato breve que admite “una intriga poco elaborada, pocos personajes cuyo carácter revela esquemáticamente, unidad en

torno a un tema, estructura episódica, un solo efecto global de sentido..."⁵⁶ Asimismo, la nota informativa es un texto que no profundiza en una problemática sino que sólo informa de manera concisa y oportunamente sobre un hecho que ocurrió. La noticia o nota informativa, es una pequeña *historia* cuyo mérito no se fundamenta en la articulación de un todo o de un conflicto global. Se centra, más bien, en la revelación de un elemento trascendente con repercusión dentro del contexto social. Por ello, de manera un tanto informal, se afirma que en el cuento y en la noticia se gana al igual que en el box: por *knock-out*...

Y es en la novela y en el reportaje donde se gana por *decisión*. En oposición al cuento, la novela es un relato completo, generalmente extenso, que manipula con mayor complejidad las relaciones temáticas y composicionales. "El designo central por el que se rige la novela es la voluntad de objetivar un mundo que posea clara independencia frente al novelista".⁵⁷ De lo cual se interpreta que la novela es una totalidad que se vale de la una combinación complicada de elementos estilísticos, lingüísticos, temáticos, ideológicos, emocionales, etc. También el reportaje se reconoce por su complejidad, al integrar a todos los demás géneros periodísticos. Expone una realidad objetiva -traducida en datos cuantificables y comprobables- pero incluye, además, una estructura composicional flexible al admitir rasgos literarios para re-crear o configurar la totalidad de una problemática específica.

Después, el ensayo se constituye como la exposición aguda y original sobre un tema (científico, filosófico, artístico, literario, religioso, político, etc.). Esta reflexión consiste en componer un texto de carácter *diléctico* que puede ser potencialmente subjetivo pero, al defender una tesis, debe sustentarse asimismo con un trabajo de investigación. En ese mismo sentido se encuentra el artículo,

⁵⁶ BERISTÁIN, H. *Diccionario de retórica y poética* p. 129
⁵⁷ DE AGUIBAR e Silva, V. *op.cit.* p. 187

pieza destinada a la interpretación de los hechos noticiosos o de problemas de interés permanente y, como ya se señaló,⁵⁸ lo que más pesa en este género es la experiencia, la originalidad del articulista, así como la capacidad del articulista para generar la reflexión y, con ello, generar opinión.

Finalmente, la dramática además de relatar un conflicto está dominada por el movimiento. "En la estructura del drama desempeñan función importante los elementos *progresivos*; en la de la novela, los elementos *regresivos*".⁵⁹ Es decir, el carácter dinámico del drama se satisface con la presencia física de los personajes en un tiempo continuo, hacia delante y actual para el espectador. Mientras que la entrevista cumple con una función testimonial al ser el personaje quien se manifiesta por sí mismo y el periodista es quien edita el ambiente, los temas y la continuidad de la charla.

⁵⁸ Véase *Géneros periodísticos* en este mismo capítulo.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 194

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Capítulo III

ANÁLISIS DE CRÓNICAS

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

77

ANÁLISIS DE CRÓNICAS

3.1 BREVE CONTEXTO HISTÓRICO DE ENERO DE 1994, EL LEVANTAMIENTO ARMADO DEL EZLN

Este capítulo -tal vez el más amplio- es el crisol de los dos capítulos anteriores. Aquí se sintetizan los argumentos teóricos, se someten a examen las crónicas seleccionadas y se despejan las interrogantes. En primer término, se expondrán las circunstancias del momento (el nivel ideológico) en que fueron producidas tales crónicas; es decir, el contexto político de los primeros días de enero de 1994, particularmente sobre el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). A continuación, se explicará la dinámica y los niveles del análisis propuestos por Helena Beristáin. Finalmente, este capítulo se cerrará con el análisis de las crónicas seleccionadas del periódico *La Jornada* y la revista *Proceso* que será el principal instrumento para alcanzar respuestas precisas sobre la real aportación de los elementos ficticios al periodismo escrito contemporáneo.

ENERO DE 1994

Antes de 1994, México se aferraba a su propia imagen de solidez crecida por un discurso que empezaba a tenerse como cierto. La estabilidad socio-política, aprovechada por el entonces presidente Carlos Salinas de Gortari, le valió al país un acuerdo de libre comercio con Estados Unidos y la cada vez más cercana posibilidad de un mejor futuro económico. En ese momento, la Bolsa Mexicana de Valores se mantuvo a la alza; la inflación descendió al 8%; se inauguró, contra la costumbre petrolera, la manufactura como primera fuerza de exportación; la secuencia de privatizaciones de empresas estatales daba excelentes resultados; se captaban suficientes inversiones extranjeras e inclusive la revista *Forbes* insertaba a 13 mexicanos en su lista de las personas más ricas del orbe y el futuro expresidente

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Salinas aspiraba, respaldado por Estados Unidos, al mando de la Organización Mundial de Comercio. En fin, el primer mundo se vislumbraba para los mexicanos y la inversión extranjera confiaba totalmente pues "México era considerado como uno de los países más estables del mundo, un lugar donde nunca pasaba nada".¹

Después, durante las primeras horas de 1994, los titulares de prensa anunciaban el primero de los muchos descalabros² que sucederían en ese mismo año: TOMA EL EZLN 4 POBLADOS DE CHIAPAS, CORDURA PIDE LA SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN, *Excelsior*; INDÍGENAS ARMADOS TOMAN CINCO POBLACIONES EN CHIAPAS, *El Financiero*; RECHAZAN SOCIEDAD, IGLESIA Y GOBIERNO EL USO DE LA VIOLENCIA, *El Nacional*; SUBLEVACIÓN EN CHIAPAS, *La Jornada*... Y así, de un día a otro, la ilusión salinista comenzaba a resquebrajarse frente a lo que era inevitable.

En Chiapas, a primera hora del '94, un grupo armado -de mayoría indígena-autodenominado Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) tomó la ciudad de San Cristóbal de las Casas y los poblados de Ocosingo, Chanal, Altamirano y Las Margaritas. Los combatientes que irrumpieron en dichos poblados bloquearon las carreteras que comunicaban con el exterior; ocuparon y destruyeron oficinas de gobierno; secuestraron a algunos personajes prominentes del estado; 'expropiaron' locales en busca de provisiones; hicieron frente a los encargados del orden; izaron en La Plaza de Armas de San Cristóbal una bandera negra con una estrella roja al centro que tenía inscritas las siglas del movimiento: EZLN; transmitieron, en lengua tzeltal, desde las instalaciones tomadas de la radiodifusora oficial XEOCH, sus proclamas y sus consignas en contra de la 'dictadura' encabezada por Carlos

¹ OPPENHEIMER, A. *México en la frontera del caos* p.14

² El término *descalabros* es en clara referencia a los acontecimientos que provocaron la mayor crisis política en recientes años. Es decir, los asesinatos de Luis Donaldo Colosio quien fuera candidato presidencial del PRI y de José Francisco Ruiz Massieu, secretario general del PRI; así como la devaluación de diciembre y posteriormente, el arresto de Raúl Salinas de Gortari, el *hermano invadido*, como presunto autor intelectual del asesinato de Ruiz Massieu, también acusado de enriquecimiento ilícito.

ESTA TESIS NO SALE
79
CON LA BIBLIOTECA
FALLA DE ORIGEN

Salinas y por su pilar básico, el Ejército; y hacia las 6 de la mañana un hombre encapuchado de tez blanca, envuelto en un *chuj* negro, provisto de una metralleta ligera -una *Uzi*- y de carrilleras cruzadas sobre el pecho, iniciaba sus primeras declaraciones frente a la prensa: "Todo empezó hace diez años en la montaña. La lucha armada tiene sentido en la medida en que se agotaron los causes legales...", comunicó aquel a quien su gente lo llamaba subcomandante Marcos. Aparentemente con sorpresa de las autoridades, pues según varias fuentes del gobierno desde 1993 se tenía conocimiento de la existencia de grupos guerrilleros en la selva chiapaneca, México empezó el '94 en guerra, con un ¡BASTA! interno. El discurso del EZLN fue directo: le declaraba la guerra al 'gobierno ilegítimo' de Carlos Salinas de Cortari y al Ejército Mexicano para legitimar 500 años de lucha indígena.

Así se inició la historia contemporánea de un país llamado México. Un país que alberga en su seno la paradoja como premisa de su propio orden. Pues, por un lado, el 1° de enero entró en vigor el Tratado de Libre Comercio que procuraría, según las proyecciones oficiales, elevadísimos beneficios al país y a sus habitantes. En tanto que en el sureste del país, ese mismo día estalló una guerra de guerrillas que puso en entredicho la estabilidad que se pronunciaba en los discursos. Pero también -y he aquí lo que motivó la selección de este momento histórico para elaborar este trabajo de tesis- se replanteó el poder de los medios informativos y la necesidad de nuevas técnicas periodísticas frente a las recientes circunstancias sociales.

A lo largo de la primera semana del conflicto sucedieron hechos que validaron al levantamiento armado del EZLN-a pesar de las declaraciones en donde sólo "las fuerzas de la policía, reforzadas en diciembre, bastaban para

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

sofocar el alzamiento de los indios³ como la más importante insurrección indígena después de la Revolución Mexicana. A continuación un breve resumen de lo acontecido en la primera semana de enero del '94:

2 de enero. Tras el incendio del Palacio Municipal de San Cristóbal de las Casas, el EZLN abandonó la ciudad. Se iniciaron los combates entre el Ejército y los guerrilleros en Rancho Nuevo. El grupo armado dinamitó 2 puentes (La Florida y La Virgen) y posteriormente asaltó la cárcel del San Cristóbal donde quedaron libres sus 179 ocupantes. En Las Margaritas fue secuestrado el exgobernador Absalón Castellanos. Según la información dada por la Secretaría de la Defensa Nacional (SEDENA), hubo 29 muertos ese día.

3 de enero. Llegaron a Chiapas, principalmente desde la Ciudad de México, elementos del Ejército Mexicano. Una caravana de periodistas sufrió el hostigamiento de ambos bandos cuando se dirigía a Ocosingo. Por la noche, la SEDENA declaró que ya se habían liberado los 4 municipios ocupados por el EZLN.

4 de enero. Continuaron los combates en la base militar de Rancho Nuevo. Los poblados afectados iniciaron el éxodo en dirección de lugares ajenos al conflicto. Para ese entonces, llegaron tanques de guerra mientras aviones y helicópteros atacaron las colonias: El Carrizal, San Antonio y El Corralito, al sur de San Cristóbal. Se intensificó la protección de las 3 presas hidroeléctricas (Angostura, Chicoasén y Malpaso) así como los pozos petroleros ubicados en la selva.

5 de enero. Según la Iglesia Católica, el número de muertos rebasaba ya los 500. El gobierno puso 4 condiciones para el cese del fuego al EZLN: la deposición y

³ TELLO, Carlos. *La rebelión de las Cañadas* p.19

entrega de armas, la devolución de rehenes, el cese de hostilidades y la identificación de los dirigentes. En respuesta, se intensificó el bombardeo en San Cristóbal. Llegó a Chiapas la Comisión Nacional de Derechos Humanos (representada por Jorge Madrazo, titular de aquel entonces), Amnistía Internacional y los Abogados de Minnesota. Ese día se empezó a hablar de las condiciones para el diálogo.

6 de enero. Los retenes militares colocados alrededor de San Cristóbal impidieron a la gente la salida, incluidos los periodistas. Así, "los reporteros quedaron atendidos exclusivamente a la información oficial".⁴ Miembros del EZLN entraron con machetes a la población de Huixtán.

7 de enero. Continuaron los combates en la periferia de San Cristóbal. Las carreteras permanecieron cerradas hacia Comitán y Ocosingo. Se abrió el fuego en San Felipe Ecatepec y los guerrilleros intentaron destruir las torres de microondas y las repetidoras de radio y televisión en el cerro Huitepec. Se continuó con la aprehensión y ejecución de militantes del EZLN en Altamirano y Morelia. Se consideraba que eran ya entre guerrilleros, Ejército y población civil 1000 muertos.

Sin soslayar el retraso histórico de esta zona⁵ —que se intentó, por cierto, de enmendar tiempo después con programas sociales como el Pronasol y con partidas presupuestales equivalentes a 170 millones de nuevos pesos—, un fenómeno infopublicitario se originó también en esos primeros días. La amplia movilización y cobertura periodística del conflicto zapatista además de revelar ciertas carencias del periodismo mexicano —como la falta de *entrenamiento* para cubrir un choque bélico, la evidente parcialidad de sus políticas editoriales y la eterna rivalidad entre

⁴ CORREA, Guillermo, et. al. *El estallido que estremece a México* Revista Proceso p. 14 (10/1/94)

⁵ En Chiapas, justo en ese momento, se registraba una contradicción inaudita entre pobreza/riqueza. Por ejemplo, el Estado suministraba cerca del 60% de energía hidroeléctrica al país mientras la mitad de la población chiapaneca no tenía acceso a agua potable y en pequeñas poblaciones, como Ocosingo, el 70% de los hogares carecían de electricidad.

los reporteros- también se subrayó el poder que éste juega en la dimensión de un conflicto de tal magnitud.

Los medios informativos nacionales e internacionales no se limitaron a informar sobre un levantamiento armado originado en algún lugar del Planeta Tierra; sin importar sus tendencias, también crearon una imagen rentable a base de especulaciones destinadas a estimular el *rating* y de realidades innegables que en pleno siglo XX podrían parecer anacrónicas⁶. Así, las imágenes del *Sub. Marcos* y de sus jóvenes guerrilleros con fusiles de madera le dieron la vuelta al mundo y se ganaron la simpatía de muchos en un tiempo mínimo. Pues como explica Andrés Oppenheimer, periodista argentino, "era difícil no simpatizar con un ejército rebelde tan mal armado y tan justamente hambriento de justicia".⁷

Esto, sin desechar de tajo el carisma natural del subcomandante Marcos, fue gracias a la manipulación de los medios de comunicación que el efecto del EZLN fue inmediato: se granjeó el apoyo político, publicitario y financiero de grandes sectores sociales aquí y en el exterior, lo cual cambió el destino del movimiento. Ya que lo que se preveía como un movimiento pasajero resultó ser un levantamiento armado que ha sobrevivido a casi 10 años con momentos de exaltación: marchas, camisetas propagandísticas, congresos *intergalácticos*, intensificación de la actividad paramilitar, pintas, apoyos internacionales, encarcelamientos, diálogos bilaterales, comisiones de concordia, muertos en Acteal, desencapuchados, promesas de solución en 15 minutos, caravanas cuasi presidenciales por territorio nacional...

Durante estos 9 años, los medios de comunicación han jugado un doble juego que se encarga de minimizar y engrandecer al levantamiento zapatista, pero siempre lo hace a su favor. En este caso, han sido ellos quienes han determinado la

⁶ Estas eran primordialmente las necesidades básicas que el mismo movimiento zapatista demandaba: trabajo, tierra, techo, alimentación, salud, educación, independencia, libertad, democracia, justicia y paz.
OPPENHEIMER, A. *op.cit.* p. 39

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

permanencia, el desgaste y la reivindicación de la causa zapatista pues, justificados en su poder de amplia cobertura, son ellos quienes deciden qué debe ser o no noticia. Porque "los medios son crueles y abandonan a sus criaturas cuando éstas dejan de ser noticia y, como en el mundo contemporáneo surgen tantos asuntos candentes (Ruanda, Haití, Cuba), con la misma rapidez con que se crea un personaje, se olvida".⁸

En materia informativa, durante los primeros meses del conflicto chiapaneco, el comportamiento de los medios informativos se resume de esta forma: Según los críticos, la mayor deficiencia de los noticieros televisivos mexicanos frente al conflicto zapatista fue su deliberada parcialidad. La magnitud del hecho se minimizó, actitud que en todo momento prevaleció en las autoridades federales, al depender casi exclusivamente de fuentes oficiales para reunir información. Sin embargo, a través de la televisión se conocieron las imágenes más dramáticas del conflicto aunque "si hubiéramos dependido solamente de la televisión, los mexicanos nunca habríamos sabido las dimensiones de ese conflicto... tendríamos que haber creído que la guerra ya no era tal, o quizá que nunca había existido".⁹

En cuanto a noticieros radiofónicos se refiere, la cobertura del conflicto fue mucho más amplia, plural y oportuna pero no estuvo a salvo de la confusión. Sin la lentitud que implica la prensa escrita y la televisión, la radio frente al levantamiento armado encontró un sinnúmero de ocasiones para informar y difundir versiones antes de ser confirmadas, así "la radio mexicana en el asunto Chiapas, si bien con más flexibilidad y así con mayor posibilidad de búsqueda y creatividad que la televisión, no dejó de estar libre de rumores".¹⁰

⁸ ET. AL. *África, el voto por la democracia* p. 41

⁹ FREJO, Raúl. *Chiapas: la comunicación enmascarada* p. 62

¹⁰ *Ibidem*, p. 69

Finalmente, la prensa mexicana fue la mejor alternativa para obtener mayor información del conflicto armado. No obstante, no bastaba consultar un solo periódico sino varios y de diferente perfil editorial. Dentro de las páginas de la prensa escrita confluían muchas más dimensiones entorno a la misma crisis. Se publicaba el punto de vista o la postura del Ejército Federal, de los tres candidatos presidenciales (Cárdenas, Colosio y Cevallos), de la Iglesia, de la Secretaría de Gobernación, del EZLN, de la población civil, de los académicos, del presidente, de los organismos no gubernamentales, de los politólogos, de los mismos reporteros, etc. Mas no estuvo exenta de culpas. En general todos los medios informativos –sin descartar a los reporteros– “buscaban el reflector más que la noticia”¹¹ lo cual también se reflejaba en su calidad –según el enfoque editorial– de apologistas o inquisidores del movimiento armado.

Lo anterior es un argumento que confirma la subjetividad periodística a pesar de los *slogans* editoriales (*Nuestro único compromiso con usted es la verdad*, como dicen algunos). Asumir una actitud que poco tenía que ver con la búsqueda de la verdad fue originada por la batalla del *rating*. Pues así como hubo medios que elogiaron el surgimiento y la causa zapatista, hubo otros que se ocuparon de omitir información o bien, de condenar y exigir la represión del movimiento; pero así como la creatividad hizo comercialmente exitosas las muñecas de trapo encapuchadas, así también los medios recurrieron al amarillismo para aumentar sus ventas y elevar su circulación.

De forma muy general, eso ocurrió en las primeras semanas de enero de 1994. La popularidad del grupo guerrillero se vio con cierta melancolía desde su inicio, pues hizo recordar a las generaciones pasadas la gloria de la lucha social latinoamericana, pero también desenmascaró ante las actuales generaciones otras realidades que no desaparecen con el simple hecho de negarlas, tal es el caso de la

¹¹ *Ibidem* p.77

pobreza y del rezago histórico. Después, durante el gobierno de Ernesto Zedillo, vino el derrumbe. México no podía sostener la ilusión de pertenecer al primer mundo sin antes saldar la paz y la justicia social que demandan millones de mexicanos; es más, ni siquiera se pudo mantener un diálogo bilateral para la pacificación verdadera. *Nos estamos quedando solos*, escribió en alguna ocasión el subcomandante Marcos cuando los medios de comunicación se olvidaron del conflicto chiapaneco y cuando del lado político se practicaba como única salida la inacción.

Después del arribo del gobierno de Vicente Fox, éste exhortó al EZLN a reiniciar el diálogo a partir de los Acuerdos de San Andrés Larrainzar. Por su lado, el EZLN respondió dándole la duda al nuevo gobierno, saludando la designación de Luis H. Álvarez como delegado del diálogo y organizando una caravana por algunas ciudades de la capital para finalmente, y a pesar de la negativa de los grupos parlamentarios del PAN y del PRI, entablar el diálogo desde la tribuna del H. Congreso de la Unión para promover la aprobación de la Ley de Cultura y Derechos Indígenas.

Luego de casi dos años de silencio, el EZLN realizó el primero de enero del 2003 una concentración en San Cristóbal de las Casas, se calcularon más de 20 mil indígenas procedentes de todas las regiones del estado. En dicho evento, el Comité Clandestino Revolucionario Indígena del EZLN respaldó al subcomandante Marcos y reiteró la lucha política de los pueblos indígenas. En términos generales, en estos últimos tiempos el EZLN ha reducido su actividad, su presencia en los medios de comunicación también se ha visto disminuida y, a través de comunicados, se ha proclamado contra el Plan Puebla Panamá, la actividad paramilitar en Chiapas, la expulsión de vascos, el *gobierno del cambio* de Fox, el terrorismo de Bush, etc.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Al parecer, la paz y la prosperidad de las comunidades indígenas está todavía lejos de resolverse. La discusión y la parálisis durará largo rato, pues nadie parece tener la voluntad de alcanzar el consenso sobre las modificaciones técnicas, conceptos y formas que fortalezcan verdaderamente la justicia social en nuestro país.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ANÁLISIS DE CRÓNICAS

3.2 CONSIDERACIONES SOBRE EL ANÁLISIS DE HELENA BERISTÁIN

El estudio de los relatos se realizará proyectando sobre ellos métodos tomados de la lingüística en un intento por formalizar los criterios y por rebasar los datos a los que se accede en una simple lectura comentada. Los instrumentos que de la lingüística se retoman coadyuvan a la identificación de todos los elementos que componen la historia relatada: *dramatis personae* (protagonistas), discurso, narrador, escenario, lector virtual... Además, el plan de Helena Beristáin concilia ofertas de los más importantes teóricos estructuralistas como Hjelmslev, Benveniste, Jakobson, Barthes, Bremond, Greimas, Todorov, Genette y el Grupo M de la Universidad de Lieja, lo que proporciona al análisis una visión amplia del relato en cuestión.

- Primero, es necesario señalar que se seleccionaron 2 crónicas sobre el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional del periódico *La Jornada* y de la revista *Proceso*¹², correspondientes al 3 de enero de 1994 y al 21 de febrero del mismo año. Ambas crónicas serán evaluadas bajo los mismos términos.
- Segundo, siguiendo la propuesta hecha por Helena Beristáin en *Análisis estructural del relato literario, teoría y práctica*, se concluye que dichos textos periodísticos caben dentro del concepto *Relato* establecido por Bremond en su ensayo *La lógica de los posibles narrativos*. "Un relato es un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de

¹² Ambas publicaciones retoman la imagen del periodismo moderno, anti gobiernista, con abierta simpatía por los grupos políticos-sociales de izquierda y minoritarios. Sus colaboradores y fundadores (Carlos Payán Velver, Julio Selinger García, Manuel Becerra Acosta, etc.) tuvieron años atrás la gran empresa de revitalizar el periódico *Excelsior* hasta que un revés pensado por el entonces presidente, Luis Echeverría, los despojó del periódico en 1976.

la misma acción". Así, la crónica periodística, como afirma Carlos Marín y Vicente Leñero¹³, es un relato secuencial de hechos en donde la consecutividad de acontecimientos evidencia el desarrollo de una situación planeada o rememorada sobre la cual obra la elección de quien la escribe.

- Tercero, se aplicará a las crónicas un análisis lingüístico que corresponde a los 2 planos inseparables de cualquier texto: la historia (sucesión de las acciones que constituyen los hechos relatados en una narración) y el discurso (proceso de enunciación que sirve de vehículo a los hechos narrados o representados). El siguiente plan engloba lo que se examinará de cada texto periodístico seleccionado:

a) El plano de la Historia o del hecho de lo relatado, se subdivide en 2 niveles destinados a descubrir la red de relaciones, el esqueleto, que da forma al relato. El primer nivel o de las funciones, está dedicado a determinar el carácter de: la *morfología narrativa* (identificación de las unidades que proporcionan el sentido lógico -causa/efecto- y temporal -antes/después- del relato) y de la *sintaxis narrativa* (que se encarga de descubrir la combinatoria de unidades lógicas y temporales e integrarlas en secuencias). El segundo nivel o de las acciones tiene por objetivo identificar la *matriz actancial* del relato; es decir, el desempeño de los actores y de los actantes¹⁴.

b) El plano del Discurso o del proceso de la enunciación, abarca al tercer nivel que se encarga de estudiar: la *espacialidad* (la representación del espacio en el discurso y la distribución del discurso en el espacio); la *temporalidad* (correspondencia entre la temporalidad de la historia y

¹³ Véase el capítulo anterior sobre los géneros periodísticos.

¹⁴ Véase el primer capítulo dedicado a Autores y Narratología.

la del discurso); la *perspectiva del narrador*; las *estrategias de presentación del discurso*; las *isotopías* (análisis semántico) y la *retórica*.

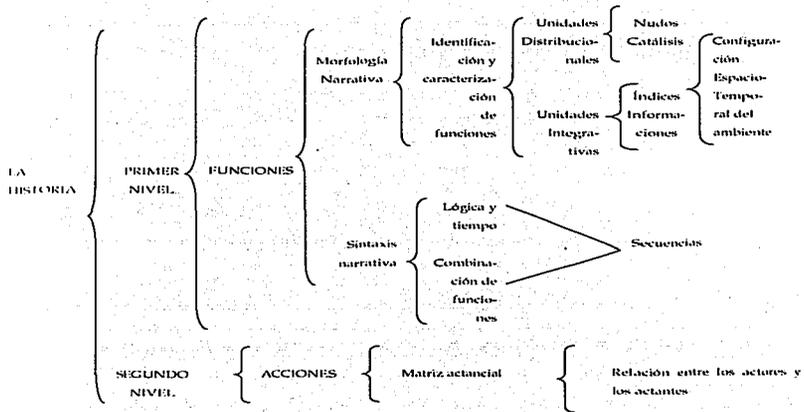
- Cuarto, para facilitar la aplicación de este análisis se decidió la siguiente dinámica metodológica:
 - a. Exposición íntegra de las crónicas en cuestión.
 - b. Identificación y descripción de las unidades lingüísticas contenidas en el relato, según lo propuesto por Helena Beristáin.
 - c. Interpretación formal de las crónicas en base a la red de relaciones descubierta en ellas.

Dicha metodología y el estudio de estos dos planos, el de la *historia* y del *discurso*, no sólo reiteran los principios del método estructuralista (delimitar los elementos a través de las relaciones que los unen), sino que también ponen al descubierto los tres códigos indispensables: el lingüístico, el retórico y el ideológico¹⁵ mediante los cuales es posible emitir un comentario sólido y alcanzar las respuestas que se buscan.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

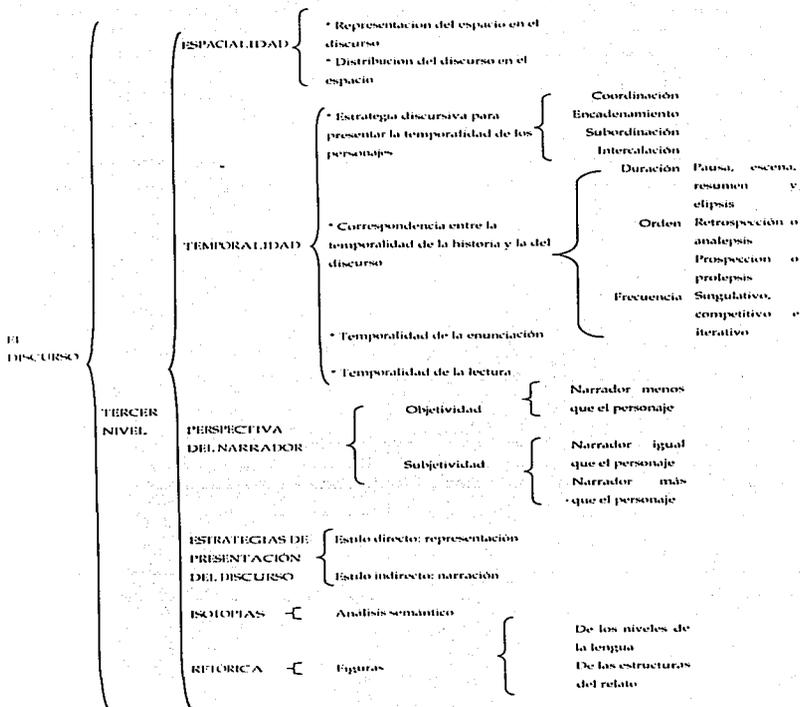
¹⁵ Este nivel, en parte, ya se expuso al tiempo que se presentó el contexto histórico de 1994.

ELEMENTOS Y NIVELES DEL RELATO



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ELEMENTOS Y NIVELES DEL RELATO



3.3 EXPOSICIÓN DE CRÓNICAS DE LA JORNADA Y PROCESO

□ "Volvimos a nacer", sintió Fabrizio León al ver los vehículos horadados

Hieren al reportero de *La Jornada* Ismael Romero al ser tiroteado un convoy de prensa □ Tres esquirlas le dieron en el hombro □ Minutos de angustia para Frida Hartz, atrapada en su auto

(1) Ismael Romero y David Aponte, enviados, El Aguaje, Chis., 3 de enero (1) La intensa lluvia de disparos comenzó a salpicar el asfalto de la carretera. Después, los impactos se escucharon resonantes, desafiantes, en la lámina de los vehículos.

(2) Era como una fuerte granizada. El Volkswagen blanco, que encabezaba la caravana de automóviles de prensa, se echó en reversa a unos cien metros de donde dos camiones cerraban el camino a Comitán y Ocosingo.

(3) La reportera gráfica Frida Hartz gritó: "¡Qué está pasando!", y se agachó de manera instantánea al piso del Volkswagen rojo, en el cual habíamos salido de San Cristóbal de las Casas.

(4) Atrás de nosotros se había parado el Tsuru blanco en el que viajaban Fabrizio León y David Aponte, compañeros de *La Jornada*.

(5) A ellos los seguía, mucho más atrás, una camioneta con una familia de salvadoreños, que pretendía llegar a Comitán.

La numeración que acompaña el inicio de cada párrafo es una marca que más adelante vamos a utilizar con el fin de facilitar las aplicaciones del análisis.

(6) Frida e Ismael iban a Las Margaritas, municipio que abandonaron los rebeldes, Fabrizio y David a Altamirano, ocupado por los insurgentes.

(7) El sedan blanco, en el cual viajaban Francisco Gómez Maza, de *El Financiero*, y Jorge Tamez, de la *Agencia Lemus*, retrocedió aún más. Las balas se incrustaban en el frente del vehículo. Su tripulante hizo una maniobra desesperada que lo arrojó a la cuneta derecha de la carretera Panorámica, a sólo un kilómetro de la zona militar 31, región en la que se libraron fuertes combates contra los rebeldes desde el domingo.

(8) A los tiros que salían de enfrente, de entre los vehículos atravesados en la carretera se sumaron otros provenientes del lado izquierdo, de la montaña, de entre los árboles.

(9) Los impactos alcanzaban las puertas del lado izquierdo. El ruido provenía de todos lados. Las balas las escuchábamos por todos lados. Sentíamos donde pegaban, pero no nos explicábamos de qué lugar salían.

(10) Gómez Maza pudo salir de la cuneta y se alejó del lugar de los disparos. Algunos impactos más alcanzaron la parte trasera del sedán blanco.

(11) Nosotros permanecíamos estáticos, al frente de la refriega. Las balas sacudían el Volkswagen rojo.

(12) Frida quedó agachada, casi en el piso. Ya no decía nada. Ismael no pudo hacer lo mismo. El volante se lo impidió. Aún con los golpes de las balas en la carrocería, abrió la puerta. No lo pensó y salió corriendo hacia el lado derecho, para cubrirse.

(13) Los disparos seguían y se hacían cada vez más fuertes.

(14) Ismael giró sobre su lado izquierdo y escuchó un fuerte impacto que pegó en el carro. Después sintió un golpe seco en el hombro derecho, que sacudió su camiseta color canario, la única que traía puesta para este viaje, la misma que usó durante tres días.

(15) En el momento, herido, intentó correr hacia el Tsuru blanco, donde estaban agachados Fabrizio y Aponte. Sin embargo recordó a Frida, inmóvil, en el silencio. Las balas zumbaban por todos lados.

(16) Entonces, corrió hacia la cuneta. Ahí se dejó caer. Un día antes había observado a los soldados tomar posiciones de esa forma cerca de San Cristóbal de las Casas. Recordó sus rostros de miedo pálidos, de incertidumbre.

(17) Posteriormente, cayó sobre un terreno cubierto por pasto y hojas secas y buscó la protección de un árbol.

(18) Ismael se llevó la mano izquierda al hombro, donde sintió un fuerte dolor. Fue como si hubiera recibido un puñetazo de alguna persona muy fuerte. En ese momento la sangre empezó a escurrir sobre su pecho. Los disparos continuaban.

(19) Uno de los disparos pasó muy cerca de donde se ocultaba el reportero de este diario, alborotando las hojas secas.

(20) Pasaron unos segundos. El Volkswagen rojo y el Tsuru blanco permanecía sin movimiento.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

(21) Fabrizio se quedó inmóvil. Frida tampoco se movía. Se hizo un largo silencio. Los disparos cesaron.

(22) "¡Mete reversa!", le gritaba David a Fabrizio, quien se encontraba al volante del Tsuru blanco.

(23) La camioneta de la familia salvadoreña se había retirado del lugar, cuando el conductor escuchó los primeros disparos. El carro en el que se encontraba Frida no se movía. Fabrizio gritaba: "¿A quién le dieron, a quién le dieron?" David se tocaba la pierna adolorida, pero no había rastros de sangre.

(24) Fabrizio también se encontraba completo.

(25) Durante el cese del fuego, Frida reaccionó y se pasó al volante. Lentamente se echó en reversa y después dio la vuelta en "u". Fabrizio decía: "¡Le dieron, le dieron!", cuando observó un cristal en pedazos del Volkswagen rojo.

(26) El Tsuru blanco seguía su carrera en reversa. En la cuneta, Ismael se incorporó cuando vio que Frida encendió el Volkswagen. Entonces, corrió por el lado derecho de la carretera, entre los árboles.

(27) Sin embargo, sintió temor de que por ahí saliera alguno de los agresores. De pronto, escuchó que el automóvil se acercaba, salió de la carretera e hizo algunas señas para que Frida se detuviera.

(28) Rápidamente subió al Volkswagen, en donde ella se encontraba pálida y nerviosa, más aun cuando vio la sangre en el pecho de Ismael. "Cálmate, vámonos de aquí", le dijo. Y ella pisó el acelerador a fondo para alcanzar a los autos que iban adelante.

(29) El Tsuru blanco seguía en reversa. Fabrizio volteó y vio a Ismael herido. "¡Te dije que les habían dado!", gritaba.

(30) Cinco minutos antes de la agresión, cuando el reloj marcaba las 10:05 horas, la caravana de periodistas salió de un punto de la carretera, donde los vehículos ya no avanzaban. Un salvadoreño comentaba que habían intentado cruzar el retén, pero que una persona no identificada le había hecho señas para que se retirara del lugar.

(31) A lo lejos se escuchaban algunos disparos esporádicos y el sobrevuelo de los helicópteros del Ejército. "Ya no se puede pasar", decían algunos pobladores, quienes difundían versiones sobre enfrentamientos durante toda la noche y la madrugada de este lunes.

(32) Varios reporteros consideraron que la situación podría ser controlada por el Ejército, dada la cercanía de la 31 zona militar, y que no sería difícil pasar el retén.

(33) El día anterior, tanto los soldados federales como los miembros del autodenominado Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) había permitido el paso tanto al municipio de Las Margaritas, ahora abandonado por la insurgencia, como a las regiones del conflicto.

(34) Los tres vehículos en los que nos dirigiáramos al retén iban perfectamente identificados con las palabras "prensa y tv" en los cristales, techos y cofres. Además portaban banderas blancas en las antenas del radio.

(35) Por eso más tarde, ya en el hospital general de San Cristóbal, todos los reporteros se extrañaron por la agresión; se sorprendieron cuando vieron 20

impactos de bala en el Volkswagen blanco y diez en el sedán rojo. El Tsuru blanco sólo recibió dos y ya no tuvimos información si el auto de los salvadoreños también fue alcanzado por los proyectiles provenientes de la montaña chiapaneca.

(36) Los periodistas preguntaban insistentemente que si habíamos visto a los agresores. Pero nunca los pudimos ver, estaban entre los árboles y detrás de los camiones atravesados en la carretera. Sólo escuchamos los disparos que venían de frente y del lado izquierdo de la cinta asfáltica.

(37) Los agresores no dieron la cara, se quedaron en el bosque y más tarde se retiraron. Otros reporteros cruzaron por El Aguaje sin que nadie recibiera balazos.

(38) En ese paraje, cercano a Rancho Nuevo, donde se han librado intensos combates entre el Ejército y los rebeldes, a sólo nueve kilómetros de San Cristóbal de las Casas, el Volkswagen rojo corría a toda velocidad. Frida hacía señales de que nos moviéramos. Por fin, Fabrizio dio la vuelta en "u", después de su loca carrera en reversa.

(39) "¡Le dieron a Ismael!", expresaba Fabrizio, quien velozmente se acercó al Volkswagen rojo. Adelante, Gómez Maza hacía señas de que lo siguiéramos. pronto entendió que alguien venía herido.

(40) Con la mano izquierda fuera del automóvil, Francisco guiaba a la caravana por las calles de San Cristóbal de las Casas. A pesar de su palidez y nerviosismo, Frida tocaba el claxon y se habría paso entre los automóviles. Ismael se apretaba el pecho con la bandera blanca.

(41) Por fin, a las puertas del Hospital General de la ciudad, el herido bajó y entró al inmueble caminando. Alguien lo tomó del brazo y lo llevó hasta una

camilla. En esos momentos, Gómez Maza palidecía y parecía desvanecerse. En ese instante se dio cuenta que su Volkswagen tenía 20 impactos de diferentes calibres.

(42) Las enfermeras del hospital cortaban la única playera de viaje de Ismael, cuando el periodista pidió un vaso con agua. "Tengo la boca seca", balbuceó.

(43) Después de las radiografías, el director del hospital, Víctor Jara, informaba a la prensa que tres esquirlas habían penetrado en el tejido blando derecho del hombro derecho de su colega, sin afectar la cavidad torácica.

(44) Afuera del hospital, Fabrizio veía los autos y concluía: "Volvimos a nacer".

(*La Jornada*, 4 de enero de 1994. Sección: EL País p. 5)

ANÁLISIS DE CRÓNICAS

LA ESPERA, LA DELACIÓN, LAS SOMBRAS, LAS LUCES Y EL MITO GENIAL

(1) Vicente Leñero. La respuesta llegó dos semanas después. Parecía fácil, inmediato, pero el enredijo de llamadas telefónicas, de conversaciones secretas, de gestos de sobreentendido y frases siempre brevísimas prolongó la espera cinco días más. Tal vez mañana. Tal vez pasado mañana. Tal vez el martes. Siempre tal vez. O: Puede no darse. Ellos tienen que calcular y medir sus tiempos, sus riesgos, la seguridad de usted. Manténgase alerta, siempre cerquita. No se lo cuente a nadie. No se aparte de su hotel.

(2) Una mala noticia:

--Va a ir otro periodista: Oscar Hinojosa, de *El Financiero*.

--¡Eso no fue lo que se pidió!

--Lo siento. Son las instrucciones... Y sin fotógrafo.

--¡No, sin Juan Miranda no! Necesitamos fotos, buenas fotos porque a lo mejor van en la portada.

--Lo siento.

(3) Por fin aparece el quinto contacto de carne y hueso: un hombre pajareando en un cafetín. Se reciben las primeras instrucciones y se responden

preguntas. Se pelea duro lo de las fotos por aquello de que puede ser portada. El contacto duda:

--Tal vez acepten al fotógrafo de *Proceso*, pero sólo podrá tomar dos fotos. Una será para *El Financiero*... Tal vez. El viaje será largo. Absoluta discreción. Hay que conseguir un vehículo de carrocería alta y llevar una cobija, una lámpara de mano, una gorra y... 'uy, no, esos zapatos no le sirven. Necesita botas.

(4) Todavía a la hora de la cita, en el momento de partir, se sabe que también irá Tim Golden, corresponsal de *The New York Times*. Ahí viene llegando, con traje de mezclilla.

--¡Una entrevista colectiva!

--Pero aceptaron al fotógrafo de *Proceso* para tomar dos fotos. Solamente dos... Lo que sí hay es un problema grave —advierte serio el contacto— y nos pueden regresar a la mitad del camino. ¿Leyeron la nota en *La Jornada*?

Más que una nota, es la cola de una noticia: *Llegó Riviello Bazán a San Cristóbal de las Casas*, publicada el miércoles 5 de febrero. Una delación de los reporteros Ricardo Alemán, Elio Henríquez y Víctor Ballinas, que dice:

Una fuente cercana del EZLN señaló, por otra parte, que en próximas horas el subcomandante Marcos concederá dos entrevistas: una a la revista Proceso y otra al matutino El Financiero.

--Nos pueden regresar.

(5) De todos modos se emprende la primera etapa del largo viaje, en la combi rentada. Convertido en chofer, el contacto va dando instrucciones y haciendo un

pacto con los periodistas sobre lo que no se puede decir ni describir para no dar pistas o datos que delaten a los zapátistas. Desde el principio: los ojos cegados, como si la vida fuera, de pronto, un oscuro total.

(6) No describir... De cualquier manera, cómo diablos describir el frío al descampado cuando ocurre el primer cambio de vehículos: es un vidrio que se mete entre la plantilla de las botas y el doble calcetín, que se convierte en viento para azotar orejas y temblaquear piernas y brazos o colarse en las ingles al descargar la urgente orinada que venía reventando la vejiga desde muchos kilómetros atrás. Ya es de noche cuando los ojos se abren a lo negro, interrumpido apenas, de momento, por las voces que se vuelven chasquidos, palabras sueltas en idiomas indígenas, murmullos, claves. Luego aparecen sombras entre matas, luces de linternas inventando veredas imposibles, ruidos de no sé dónde.

(7) --Pasen por aquí.

(8) Cómo describir el cuartucho con olor a pobreza de una vieja encobijada durmiendo en el suelo. Una botella llena de petróleo, con un tapón de cera y un pabilo ardiendo, es el candil de la única luz. Da como pena encender las propias linternas que se pidieron.

(9) Llegaron las sillas de madera y poyos para sentarse casi en el piso. Y a esperar. Nadie habla. Las sombras indígenas sólo miran. Todos son cómplices.

(10) Un hombre pide credenciales de periodista que examina con la linterna, y luego denme sus relojes.

--Para que no midamos distancias— deduce Tim Golden, muy bajito como si estuviera conspirando, al tiempo que reparte tabletas de chocolates *Herseys* y dulces de esos que vienen envueltos.

(11) Luego otra vez afuera. Qué carajos: la bufanda es un chiste contra el frío.

--Suban.

(12) Siempre órdenes así, de una sola palabra. Ni una sonrisa. Ningún intento de conversación. Algo muy grave andan haciendo.

(13) El camión tiene un cajón enorme detrás de la cabina que nunca se alcanza a ver. Es difícil saltar a la zona de carga apoyando la bota en un estribo altísimo. Uno se agarra de la puerta y se empuja a sí mismo para entrar como un fardo mientras crujen los huesos.

(14) El motor protesta al arrancar y sigue protestando al trepar por la brecha curvada. Debe ser un camino inaccesible porque trepida y se bandeja a cada encontronazo con las piedras, los hoyos y quién sabe qué obstáculo terrible hace botar y rebotar las nalgas de los viajeros contra una viga durísima usada como asiento. Otra vez con los ojos de ciegos adentro del cajón: botando y rebotando, por horas, sintiendo que nunca jamás se va a llegar a la meta final del recorrido. Mofidos como a palos en las nalgas y la espalda quejándose y el ruido del motor y el sueño que no llega y de nuevo las ganas de orinar y la inmensa soledad de la montaña imaginada desde aquí. El ruido del motor, el ruido del motor, el ruido del motor.

(15) Se detiene de pronto. Frena en seco la mole. Se abre la puerta.

--Bájense.

Y más al rato: Súbanse. Y bájense. Y esperen aquí.

(16) Han llevado a los viajeros hasta un inmenso galerón que pudiera servir de auditorio o de templo, a lo mejor de escuela. Otra vez una viga es el asiento, como si fuera poco la del camión, pero aquí no se rebota por lo menos.

(17) Han aparecido también los primeros pasamontañas. Una mujer armada —tal vez es un chiquillo— hace la guardia con un firmes de estatua mientras otro pasamontañas que lleva dentro un indígena duro, se pone a preguntar en tono de regaño. De su hombro derecho cuelga un arma.

(18) Mira primero a cada uno de los periodistas, desde su rebanada de cara, y luego alude a la nota aparecida en *La Jornada* como asunto de mucha gravedad.

--¿Quién de ustedes provocó esa filtración?

Juan Miranda, soñoliento, no se da por interrogado. Tim dice que es una pendejada, que eso no se debe hacer entre periodistas, y Oscar Hinojosa explica lo que son las especulaciones de los reporteros, los rumores, la imaginación.

El cuarto dice:

--Son celos reporteriles seguramente. Elio Henríquez estuvo en el primer grupo que entrevistó a Marcos.

El pasamontañas sigue escrutando, pero no hay más respuestas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

--Vamos a examinar esto con cuidado para ver si pueden seguir. Es muy grave.

(19) Dejan a los periodistas un tiempo ahí, esperando y esperando, hasta que al fin regresa el pasamontañas. Ya examinaron el asunto, ya confirmaron que nadie ha venido siguiendo el camión, pero necesitan asegurarse de que ninguno de los tres va a escribir nada capaz de poner en peligro la seguridad del territorio zapatista.

--¿Con qué lo garantizan?

Mira fijamente a cada uno.

--Con mi palabra.

--Con el mismo principio profesional con que se garantiza el secreto de origen a las fuentes confidenciales --dice Tim, o algo por el estilo. Y al final, Oscar argumenta muy bien la mutua conveniencia y seguridad de quienes reportean y son reporteados en las tareas de la información.

--Vamos a examinar esto --repite el pasamontañas--. Esperen aquí.

Y se va. Y de nuevo a esperar y esperar.

(20) El regreso al camión, puesto en marcha para otro trayecto prolongado, exige repetir el sacrificio de rebotes y traqueteos.

(21) Está lloviznando al salir del suplicio en movimiento, pero aún falta un jalón --quizás el más duro-- antes de conducir la carrera de resistencia. Hace falta el

sprint de la recta final. Nadie informa que es final, pero se siente, quién sabe por qué.

(22) Órale, le dice cada uno al sí mismo que es. No te rajés. No te quiebres. No te dobles ahora sí llegamos, cómo de que no.

(23) La vereda es horrible de tan empinada y pedregosa, pero hasta eso las piedras se antojan como apoyos entre el lodo dispuesto a inventar resbaladas. Lo peor es el muchacho que camina de guía. Mas bien vuela el cabrón. Va adelante, con su cono de luz como bastón de lazarillo, y se eleva sin miedo a resbalarse o a falsear la pisada. Allá va y hay que seguir el paso, el trote, la manera de alumbrar la piedra donde se apoya la bota. La llovizna es bonita de paisaje, pero aquí acuchilla los cachetes y hace más lodo al lodo. Cómo se jala el aire, cómo se apura el tronco para no perder la luz del muchacho zapatista porque entonces se pierden también los límites del último camino.

(24) Lo que bota y rebota ahora es el canijo corazón al llegar a la cima. Falta la sangre quizás en algún rincón del cuerpo, y no se ve manera de aliviar el sofoco.

(25) --Pasen -- señala el linternazo.

(26) Es una choza como uno se imagina la de Carranza --descubre Oscar -- cuando lo mataron. Pero esta es más pequeña. Es un cuadrado tendido de cobijas de lana invitando al descanso.

(27) Tim reparte más tabletas de chocolate que saca de su mochila como un mago, mientras la voz indígena añade:

--Descansen un rato.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

(28) No lo dicen dos veces. En posición horizontal y una cobija abajo y otra arriba; y de almohada lo que cada quien trajo para cargar los útiles de la excursión.

(29) Se apagan las internas cuando Juan Miranda dice muy quedo: "Nos vamos a quedar a dormir aquí", como todo lo quedito que han ido diciendo durante el viaje los periodistas, contagiados por el mutismo de los guías. Cómplices los visitantes, parece, de lo que se antoja una conspiración. Trajín y aire llovizna clandestinos en ambiente de guerra suspendido apenas por la tregua.

(30) Un sueño muy ligero, lo que se dice un "coyotito", cae de pronto el techo apenas se apagan las linternas y sobreviene el oscuro total. Pero dura muy poco. De la puerta que se abre desde el exterior surge a contraluz, imponente desde la perspectiva a piso, horizontal, una imagen en sombra. Trueno la voz de una chacota, que es lo que despierta:

--¡No tenemos armas! ¡No tenemos dinero! ¡No somos extranjeros! ¡Soy un mito genial!

Es el subcomandante Marcos. Ríe y se da la vuelta, en sobra siempre:

--Orita regreso por ustedes.

(Proceso, 21 de febrero de 1994, p. 6)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3.4 ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE CRÓNICAS

Como anteriormente hemos señalado, un relato es una realidad autónoma que subsiste al margen de la Realidad Social que se vive en común y, que por ser independiente de ella, no aspira a la verdad absoluta sino, a lo sumo, a representarla con cierta verosimilitud. Lo verosímil de este proyecto no se logra únicamente mediante los elementos superficiales (objetos, fechas, lugares, personajes, etc.) que proporciona el autor como referencia directa y comprobable. El proceso de ficcionalización –entendido como efecto de realidad– se establece a partir de la configuración de las estructuras más profundas que tienen que ver con el pensamiento lógico. Es por ello que el análisis estructuralista, aplicado a los asuntos literarios, establece dos planos irreductibles: uno relacionado con la estructura-organización lógica del relato (la historia) y el otro relativo a la estructura superficial del mismo (el discurso). La importancia de identificar ambos planos radica en que son, a final de cuentas, quienes se encargan de obtener la adhesión del lector, pues él es quien lee como verdadero el discurso gracias a que pertenece a una cultura dada, a que es un ser que acumula experiencias y a que reorganiza los elementos dados en el discurso y los relaciona con la realidad.

PRIMER NIVEL: LAS FUNCIONES

La Historia es aquello que ciertamente ocurrió dentro de la realidad de la obra literaria y que los formalistas rusos llamaron *fábula o trama*. En otros términos, la Historia es la secuencia de acciones que constituyen los hechos relatados en una narración. También es considerada como la estructura profunda ya que a partir de las acciones se va dotando de sentido un relato. En tanto, el Discurso es la estructura superficial de la narración, puesto que sólo es el modo empleado por el

emisor para dar a conocer la Historia. Es decir, el Discurso es la verbalización de la Historia.

Dentro de la Historia, Gérard Genette señaló tres niveles:

- a) El nivel *diegético*, son las acciones ficcionales primarias. Se refiere generalmente a las acciones que tienen lugar dentro de la narración, llevadas a cabo por sus protagonistas y narradas por un personaje. Por ejemplo, el nivel diegético dentro de la crónica escrita por Ismael Romero y David Aponte es casi total dado que ellos son protagonistas y narradores al mismo tiempo.
- b) El nivel *extradiegético* es ante todo un apoyo externo al relato pues corre a cargo de un narrador no participante; es decir que no es personaje y sus aportaciones— para remarcar ese alejamiento con la historia— se escriben en tercera persona. Dentro de la crónica de la revista *Proceso* este nivel no se presenta, aunque predomine la tercera persona y un tono un tanto impersonal, debido a que el autor es personaje participante y porque narra los pasajes que componen el texto.
- c) El nivel *metadiegético*, implica la presencia de una narración ocurrida en otra dimensión espacio - tiempo dentro de la narración principal y corre a cargo de algún personaje. Esta construcción interrumpe y hace más compleja la historia. Puede ser, por ejemplo, una anécdota de infancia, un sueño, una charla pasada, un anhelo, una historia imprescindible que refuerza al relato, etc. Sobre todo en la primera crónica, el nivel metadiegético se aprecia como evocaciones al pretérito reciente.

Hasta este momento, se puede asegurar que las unidades básicas de toda historia o trama son las acciones que—al estar en todo momento interactuando

entre sí— abastecen de sentido al simulacro de realidad. Estas unidades de sentido narrativas también se definen como funciones, al ser las unidades más pequeñas del relato y según su operatividad se clasifican en:

- Las Unidades Distribucionales constituyen el eje del relato ya que son subsecuentes y sintagmáticas¹⁶, en otras palabras, son las conductoras del hilo narrativo y se relacionan con unidades de su mismo nivel. Dichas unidades se dividen en dos tipos:

- a) Los nudos, están constituidos principalmente por verbos de acción cuya presencia es necesarísima pues de lo contrario, si se suprimen, la historia se anularía o bien se alteraría. Barthes considera que los nudos son *el resorte de la actividad narrativa*, ya que encadenados conforman un proceso de continuidad y sentido de la trama. Son el detonador de 3 momentos que inauguran, mantienen o cierran las relaciones lógicas y cronológicas de toda trama: * De apertura de una posibilidad (de una conducta que es posible cumplir o de un acontecimiento que es posible prever) * De realización y * De clausura con obtención de un resultado positivo o negativo¹⁷. El conjunto de nudos constituye el simulacro de la obra puesto que se ha identificado la organización interna de la misma. Según Helena Beristáin, cada nudo tiene también una doble función, una función consecutiva (ya que cada nudo recrea una dimensión de temporalidad que nos ayuda a establecer el

¹⁶ Sintagmáticas puesto que el carácter lineal del lenguaje utilizado en el relato es una combinación de signos en donde el antecedente y el precedente mantienen una relación de sentido y se desarrollan consecutivamente en virtud de la intención de quien escribe.

¹⁷ BERISTÁIN, H. *op.cit.* p. 31

antes y el después) y, una función consecuente (cada nudo nos ayuda a establecer una lógica de causa - efecto).

b) La *catálisis*, es una extensión descriptiva de los nudos que imprimen efectos secundarios y marcan el ritmo del relato. Estos pueden acelerar, retardar, pausar, resumir, repetir, anticipar los nudos o incluso pueden despistar al lector. Tal es el caso de las descripciones, las retrospectivas, las anticipaciones, las historias de incidencia menuda, etc. En síntesis, la *catálisis* puede suprimirse y, aunque podría alterar al discurso, no modificaría en nada la historia.

- Las Unidades Integrativas son de naturaleza paradigmática pues como unidades difusas, distribuidas a lo largo del texto, se van integrando gradualmente para comprender el significado y el sentido total del relato. Tales unidades, que contribuyen en alto grado a la construcción del discurso, también se dividen en dos tipos:

a) Los *índices*, son unidades semánticas pues "remiten a una funcionalidad del ser".¹⁸ Es decir, los índices describen y definen un sentimiento, una filosofía, un personaje, un objeto, una atmósfera, etc. Este tipo de unidades, explícitas o implícitas en el relato, bien podrían limitarse al apartado del discurso, pero también son útiles a la historia cuando esos atributos interfieren en la conducta de los personajes, es decir en sus acciones.

¹⁸ *Ibidem*, p. 39

- b) Las *Informaciones*, son otro tipo de unidades complementarias de significado. Sirven para ubicar e identificar lugares, objetos y personajes en el tiempo y en el espacio o, en lo que es lo mismo, en la realidad del referente. Así, la función elemental de estas unidades integrativas es conectar la ficción con lo real para ofrecer al lector una mejor lectura de la ilusión de realidad.

Lo que hasta ahora, en primera instancia, resulta demasiado teórico se conjuga de manera espontánea en cada relato con el objeto de garantizarle originalidad. Y son las unidades funcionales, las que al interactuar entre sí indistintamente, las que proporcionan a todo relato su propia autonomía. Como ya se mencionó, las acciones determinan el hilo lógico-temporal, la estructura interna (la más necesaria e inevitable) de cualquier texto. Leamos, pues, las crónicas en su nivel más básico, el de su historia y saquemos las primeras interpretaciones.

APLICACIÓN I

Como primer paso, Helena Beristáin propone reducir el relato en sus unidades de sentido con el fin de descubrir la organización interna del mismo. Ello se inicia con el develamiento de la morfología narrativa (identificación de las unidades distribucionales e integrativas) para luego advertir el movimiento de los hilos lógico y cronológico sobre los cuales está construida la crónica, es decir la sintaxis del relato.

En esta primera aplicación se retomarán los nudos más importantes de cada crónica¹³; la sucesión alfabética de la izquierda indica la temporalidad de la intriga (es decir, la sucesión de nudos según el orden original de la crónica). La secuencia numérica que le sigue es el reordenamiento de la temporalidad de los nudos de acuerdo a la lógica y a una cronología canónica, es a lo que se le denomina trama.

- Primer caso: *Hieren al reportero de La Jornada...*

Intriga Trama

- | | |
|----|--|
| A. | (5) Nudo: La lluvia de disparos comenzó sobre la caravana de prensa. |
| B. | (6) Nudo: El Volkswagen blanco (conducido por Francisco y Jorge) se echó en reversa. |
| C. | (7) Nudo: El Volkswagen rojo (conducido por Frida e Ismael) se detuvo y Frida se agachó. |
| D. | (8) Nudo: El Tsuru blanco (conducido por David y Fabrizio) se detuvo también. |
| E. | (9) Nudo: A los tiros que salían de enfrente se sumaron otros que venían del lado izquierdo. |
| F. | (10) Nudo: Francisco y Jorge se alejaron del lugar. |
| G. | (2) Catálisis: Se evoca los combates ocurridos el domingo pasado. |
| H. | (11) Nudo: El Tsuru blanco permaneció en el tiroteo. |
| I. | (12) Nudo: Ismael salió corriendo del auto. |
| J. | (13) Nudo: Ismael fue herido en el hombro y se refugió en la cuneta. |
| K. | (3) Catálisis: Un día antes, recuerda haber visto los soldados. |
| L. | (14) Nudo: Los disparos cesaron. |
| M. | (15) Nudo: David y Fabrizio huyeron del lugar en reversa. |

¹³ El hecho de suprimir los nudos de menor importancia del texto, suele llamarse *intriga*. En otros términos, se está llevando a cabo un resumen a partir de los nudos principales para obtener un simulacro de su organización interna.

- N. (16) Nudo: Frida reaccionó y huyó en el auto.
- O. (17) Nudo: Ismael salió de su refugio y subió al auto de Frida.
- P. (4) Catálisis: Evocación del pasado. Cinco minutos antes de la salida de la caravana de prensa.
- Q. (1) Catálisis: Evocación del día anterior al tiroteo, cuando el EZLN abandonó la zona del conflicto.
- R. (21) Catálisis: Un avance, cuando la caravana se encuentra ya en el hospital de San Cristóbal.
- S. (18) Nudo: Los autos corrían a toda velocidad en busca de ayuda para Ismael que se encontraba herido.
- T. (19) Nudo: La caravana llegó al hospital.
- U. (20) Nudo: Ismael fue atendido por el médico y su vida ya no corría peligro.

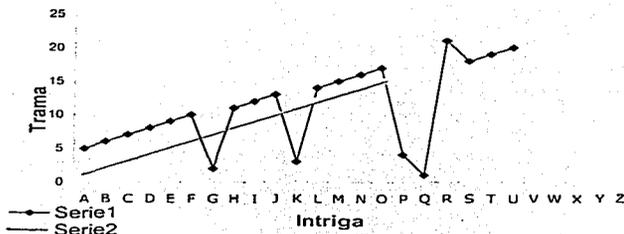
▪ Segundo caso: *La espera, la delación, las sombras...*

Introducción Tema

- A. (1) Nudo: La respuesta para la entrevista llegó dos semanas después.
- B. (2) Nudo: Se llevaron a cabo breves conversaciones para ponerse de acuerdo.
- C. (3) Nudo: Aparece el 'contacto' el cual dio instrucciones para realizar el viaje.
- D. (4) Nudo: Los periodistas y el contacto iniciaron el viaje.
- E. (5) Nudo: La primera etapa del viaje se realizó a bordo de una combi.
- F. (6) Nudo: El grupo llegó a un cuartucho.
- G. (7) Nudo: Un hombre pidió identificaciones a los periodistas.
- H. (8) Nudo: Continuaron el viaje ahora en un camión.
- I. (9) Nudo: Descendieron del camión y los instalaron en un galerón.
- J. (10) Nudo: Un hombre encapuchado los interrogó.

- K. (11) Nudo: Los periodistas esperan.
 L. (12) Nudo: Continuaron el viaje en el camión.
 M. (13) Nudo: Descendieron del camión y continuaron el viaje a pié.
 N. (14) Nudo: Los llevaron a una choza para descansar.
 O. (15) Nudo: Los despertó el subcomandante Marcos para la entrevista.

Hilo Cronológico



Serie 1: Crónica extraída de *La Jornada* . Serie 2: Crónica extraída de *Proceso*

Siguiendo el curso de cada crónica encontramos que ambas se sitúan en un mismo nivel diegético, pues los narradores son también protagonistas dentro de cada texto. De antemano sabemos que los periodistas son al mismo tiempo personajes, ya que su trabajo consiste en ser, precisamente, testigos del acontecer. Sin embargo, si olvidamos por un momento ese detalle, podríamos encontrar aun así huellas de su doble labor (narrador/personaje) dentro del texto. En primer lugar, en la crónica extraída del matutino *La Jornada*, si bien el texto está construido principalmente por la tercera persona del singular (una forma impersonal, por ejemplo: *La reportera gráfica Frida Hartz gritó... Ismael se llevó la mano izquierda al*

hombro... ¡Mete reversal, le gritaba David a Fabrizio... etc.), también encontramos que los narradores utilizan con cierta frecuencia la primera persona del plural, lo cual revela que ellos participan en los hechos (por ejemplo: *Nosotros permanecíamos estáticos... Los tres velículos en los que nos dirigíamos... Gómez Maza hacía señas de que lo siguiéramos... etc.*). Sin embargo, es preciso marcar que también se observa el nivel metadieгético ya que los narradores incluyen sucesos del pasado en forma de recuerdo y como extensión referencial.

En tanto, en la crónica de la revista *Proceso* encontramos una variante. En ella sólo se utiliza un modo impersonal, como si una persona ajena relata el trajín de los periodistas, por ejemplo: *Han llevado a los viajeros... Juan Miranda, soñoliento, no se da por interrogado... Tim reparte más tabletas de chocolate... etc.* A pesar de que el autor jamás se sirve del YO, no es difícil descifrar que también está dentro del escenario. Ya que así se revela, pero de una forma más modesta y reducida, por ejemplo: *Órale, le dice cada uno al sí mismo que es... Luego aparecen sobras entre matas, luces de linternas (...), ruidos de no sé donde... Da como pena encender las propias linternas... etc.* Asimismo, gracias a los diálogos que aparecen al principio sabemos que ese 'Usted' al que apela el contacto (*Manténgase alerta... 'Uy, no esos zapatos no le sirven... etc.*) es la misma persona que narra y participa en la crónica.

Por otro lado, siguiendo el ritmo de la intriga y de la trama, tenemos que en términos generales la segunda crónica respeta el hilo cronológico de la historia *in vivo* (ver gráfica), pues no se altera el orden lógico de los nudos. Sólo en la primera crónica se observan las preferencias de los autores por la retrospección (analepsis) como recurso narrativo de temporalidad por encima de la anticipación (prolepsis) que únicamente se emplea para regresar a lo que seguía después de la interrupción de la historia. Sin embargo estos retrocesos son por lo regular referencias a un pretérito cercano que ante todo contribuye a subrayar lo que con anticipación ya se sabe, a ratificar la atmósfera psicológica y a mostrar los antecedentes violentos más

cercanos que rodean a la narración. Por ejemplo, desde el inicio de la primera crónica se reconoce el ambiente adverso originado por los enfrentamientos entre el Ejército Federal y el EZLN y la introducción de la catálisis retrospectiva viene a fortalecer la coyuntura que envolvió la salida de la caravana de periodistas: *Cinco minutos antes de la agresión... a lo lejos se escuchaban algunos disparos esporádicos y el sobrevuelo de los helicópteros...* En la segunda crónica el autor no introduce ningún cambio de temporalidad, más bien refleja el desarrollo lógico de los acontecimientos. Además se trata de una crónica menos dinámica, pues los pocos nudos van acompañados de catálisis extensas que retratan con mayor detalle la atmósfera física y el estado de ánimo de los personajes. La complejidad de una realidad verosímil se mide por la maña que el autor imprime al *jugar* con los hilos lógicos y cronológicos del relato. En este par de textos los autores le apuestan, innegablemente, a la linealidad para imprimir un efecto de mayor verosimilitud en el lector, lo cual se logra transparentando, constantemente y sin falsos espejos, lo que en realidad ocurrió.

Referente a las unidades distribucionales, el primer relato escrito por Ismael Romero y David Aponte difiere un poco del posterior. Tal diferencia estriba en que se trata de un texto más dinámico gracias al predominio de nudos. En cambio, en el texto siguiente lo que más pesa son los niveles descriptivos (lo cual proporciona un carácter reiterativo sobre el estado de tensión, cansancio y clandestinidad) y reflexivo (pues el periodista lanza juicios basándose en lo que observa directamente). Las catálisis en ambas crónicas acompañan los nudos para proporcionar penmenores referenciales tanto del medio físico como del la coyuntura bélica.

Ya dentro de las unidades integrativas, resulta en esta primera aplicación que los índices e informaciones abundan en cantidad y en amplitud de significado. En nuestra primera crónica los índices están enfocados a describir la atmósfera de

temor, desesperanza y alivio que se vivió mientras duró el tiroteo. Pues sorpresivamente, un convoy de periodistas fue atacado. Su agresor era desconocido y a partir de ello se comienzan a establecer las circunstancias del conflicto que se vivió en Chiapas durante el comienzo del año 1994. Se habla de enfrentamientos entre rebeldes y soldados del Ejército Federal, de disparos esporádicos y sobre vuelos de helicópteros. Los protagonistas, ya lo sabemos, son reporteros de *La Jornada*, de *El Financiero* y de la *Agencia Lemus*, quienes se dirigían a zonas ocupadas por los insurgentes.

El temor se instala desde el principio por la lluvia de disparos, porque los reporteros no pueden maniobrar bajo tales condiciones y porque lo único que pueden hacer es permanecer ahí, sobre la carretera, estáticos y en silencio. La situación empeora al saberse que Ismael está herido. Todos están nerviosos, pálidos, gritan y sólo atinan a actuar de forma desesperada... *El Tsuru blanco según su carrera en reversa...* Pero al final, luego de cesar los disparos, al ver que Ismael era atendido por un médico y al ver el estado de los autos, todos quizá aun nerviosos sintieron alivio de seguir completos y salvos... *Volvimos a nacer.*

En la crónica de la revista *Proceso* se respira sobre todo un ambiente de clandestinidad, de cansancio y de eterna espera. En ese aspecto, el autor es muy claro, profundiza en las descripciones más que en las acciones y a partir de frases como *No se lo cuente a nadie* se logra la sensación de estar haciendo algo fuera de lo permitido y, conforme se avanza en la lectura, uno también se cansa de ir rebotando por horas en un camión que va en la obscuridad total. Gracias a ello, también uno se percató del escenario de los zapatistas, de la disciplina y de la pobreza de sus chozas. La reflexiones del periodista son, en su mayoría, entorno a las condiciones difíciles del clima que repercuten en el ánimo de los reporteros.

Por su lado, las informaciones configuran un panorama espacio-temporal concreto. A través de dichos datos se sabe que la primera crónica se desarrolló en la carretera de San Cristóbal de las Casas, que era de *un terreno cubierto por pasto, hojas secas y árboles*; en el segundo relato nos percatamos que la acción se lleva a cabo en el sureste mexicano, el autor no precisa la ubicación exacta, pero no cabe duda que es Chiapas. En las dos crónicas los datos no dejan mucho espacio a la imaginación ni a la ambigüedad. Como las dos crónicas son complementarias y consecuentes de un mismo contexto histórico, queda evidente que el conflicto armado se desarrolla en Chiapas, una entidad de vegetación abundante y de ciudades con aspecto rural. No obstante, para los reporteros eso no basta, por ello ahondan en la precisión y hacen constante referencia a las poblaciones sureñas por las cuales la violencia fue más susceptible: Ocosingo, Altamirano, Las Margaritas, etc. Sucede lo mismo con las nociones temporales, pues no sólo se registran horas sino también lo que ocurrió días antes y hacen constar, implícitamente, que el conflicto, a pesar de surgir en años recientes, la problemática es la eterna lucha por la justicia social. Dicha anotación se afina al identificar como personajes a campesinos encapuchados.

Finalmente, si bien la realidad *in vivo* no la dicta la pluma del periodista, éste parece aún renuente a contarla según su iniciativa discursiva (manipulando el tiempo y sacando mayor provecho de la atmósfera y de los agentes que en el hecho intervienen). Quizá el temor que persiste en él sea que dicha decisión le reste credibilidad a su testimonio. Sin embargo, el hecho de producir una transformación estética en el texto no disminuye el grado de verosimilitud, aunque claro, exige un conocimiento y un dominio del lenguaje.

LAS SECUENCIAS

Así como la identificación de las unidades funcionales nos remiten a las acciones que hemos denominado *nudos*, la sucesión de éstos a través de vínculos lógicos²⁹ nos permite establecer las secuencias narrativas que, a final de cuentas, engendran al relato. Dicha relación de lógica que guardan los nudos entre sí constituyen la *sintaxis del relato* y ésta es equiparable al comportamiento humano, tal como los hombres comunes toman decisiones y debido a una infinidad de motivos obran para obtener lo que se proponen. Las relaciones que se ponen en juego dentro de un texto literario suponen la representación de un proceso progresivo tal y como se ejecuta en la realidad *in vivo*.

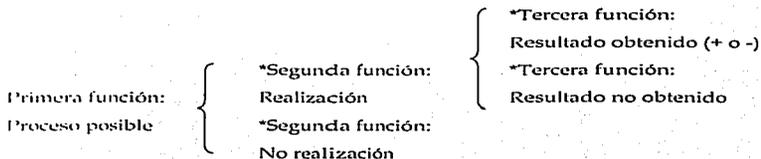
El teórico que se ha ocupado de estudiar lo relativo a la sintaxis de las acciones es Claude Bremond, quien afirma que la sucesión de las acciones obedece a una cierta lógica y nunca a la arbitrariedad. Esta 'cierta lógica' a la que se refiere se hace evidente cuando los personajes ejecutan sus propias decisiones y cuando actúan según el comportamiento elegido. Ello hace que la historia siga un trayecto acordado y que vaya hacia delante. Asimismo, Bremond realizó estudios sobre las técnicas de la narración y las leyes que rigen el universo de lo narrado y, a partir de ellos, el teórico concluye que la lógica de una secuencia asume significados distintos según el tiempo, el lugar y los códigos ideológicos, metalingüísticos, culturales, de comportamiento, etc. desde donde se analicen dichas secuencias. También, él explica que hay dos niveles de secuencia, una elemental y otra compleja que se combinan a lo largo de todo el relato.

Una secuencia elemental "es una macroestructura o un microrelato constituido por al menos tres macroproposiciones: tríada que corresponde a las

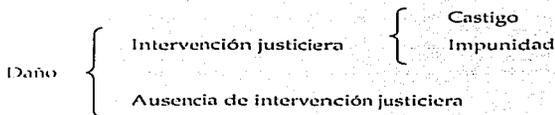
²⁹ La progresión de acciones (o de nudos) jamás se da de manera gratuita, sino que se rige por cierta lógica. Por ejemplo: "El peligro provoca una resistencia o una huida" (Todorov).

tres fases que necesariamente hallamos en todo proceso, *inauguración, realización y clausura*".²¹ En estos términos, la secuencia es un proceso de transformación que permite pasar de una situación a otra. Tal proceso obra mediante un esquema de tres funciones que se presentan según la cronología del texto. La primera de ellas inaugura la posibilidad para realizarse una conducta o acontecimiento que es viable preverse. La segunda se refiere a la realización de esa virtualidad; aquí la posibilidad se convierte en acto o se mantiene en virtualidad. Y la tercera constituye el resultado alcanzado y cierra tal proceso. El desarrollo de una secuencia deriva siempre en una elección y rechaza a las demás soluciones que eran posibles.

SECUENCIA²²



Ejemplo:



²¹ BERISTÁIN, Helena. *op. cit.*, p. 52

²² Conferense Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 55

Esta elección puede operar, en principio, en un margen elemental, entre la dicotomía de lo positivo y lo negativo:

- La primera, también conocida como secuencia de mejoramiento, produce un cambio en el estado de los personajes de uno insatisfactorio a otro satisfactorio. Todorov señala diversas modalidades que constituyen o contribuyen al mejoramiento desde el punto de vista del beneficiario: a) El *cumplimiento de una tarea*, b) La *intervención de aliados*, c) La *eliminación de adversarios* que obstaculizan el cumplimiento de las tareas y d) La *redistribución* o recompensa.
- La segunda, conocida como secuencia de degradación, permite pasar a los personajes de un estado satisfactorio a uno insatisfactorio. Aquí también Todorov ofrece diversos tipos de procesos que producen este tipo de tensiones: a) El error o *una tarea cumplida al revés*, b) la *obligación* de ejecutar un deber penoso, c) El *sacrificio*, d) La *agresión* que daña intencionalmente y, por último e) *El castigo*.

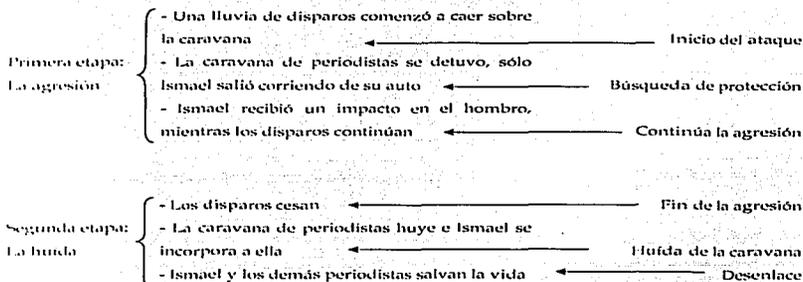
Las secuencias complejas son resultado de la combinación de las secuencias elementales ordenadas y distribuidas según la intención y la libertad del autor. Bremond advierte tres distintas modalidades complejas. En primer lugar, la denominada *por sucesión continua*; ésta resulta cuando, en una serie de secuencias, es constante la alternancia de uno y otro proceso de mejoramiento-degradación. En segundo lugar, la organizada *por enclave*; ésta se origina cuando un proceso que está en curso es interrumpido por la introducción de otro proceso que impide, al anterior, llegar a su culminación. Y en tercer lugar, el llamado *por enlace*; éste tiene lugar cuando dos agentes, así como sus acciones, se oponen de tal forma que el mejoramiento de uno implica la degradación del otro y viceversa.

En un relato pueden convivir diversas modalidades de secuencias porque éstas, en gran medida, están relacionadas a la pluralidad de perspectivas dictadas por los protagonistas. Y cuando cada proceso llega a su término, "el relato alcanza una situación de equilibrio que puede señalar su final".²³

APLICACIÓN II

Aplicados los conceptos anteriores, que hablan sobre la sintaxis narrativa, el par de crónicas va a reducirse en un par de triadas (o microrelatos) para observar cuál es la lógica de cada una de ellas.

Primera crónica, *Hieren al reportero de La Jornada...*



En este primer caso, *Hieren al reportero de La Jornada...*, visto según la única perspectiva desde la cual se narra el asalto, la de los reporteros, el primer microrelato se inicia con una agresión violenta destinada a bloquear el tránsito carretero a la caravana de periodistas; la obstaculización que ejerce el atacante

²³ BERISTAIN, H. *op. cit.* P.56

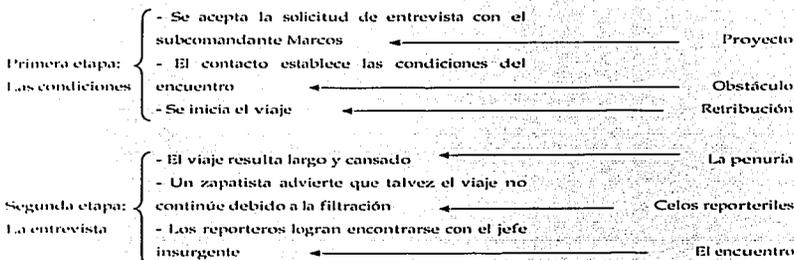
anónimo es categórica, pues lejos de entablarse una lucha o un enfrentamiento bilateral, la caravana de periodistas fue sorprendida por el ataque, no sabe quién es su agresor (jamás se tiene la certeza de qué grupo armado se trata) y además los reporteros están desprovistos de armamento. Lo que agrava aún más la situación de degradación, en esta primera secuencia, es el hecho de que los agredidos se saben vulnerables al ataque, pues lo único que ellos pueden hacer es permanecer inmóviles o salirse del auto en dirección hacia las cunetas para sentirse seguros; pero aún así el riesgo es alto. Para cerrar esta primera secuencia y al mismo tiempo este *proceso de insatisfacción*, Ismael, quien salió del vehículo y dejó a Frida en él, es herido por tres esquirlas en el hombro sin que los demás miembros de la caravana se percaten en el acto de ello, debido a que los disparos que continúan cayendo sobre la caravana los mantienen a ras del suelo de los automóviles. Sin embargo, así como inició el ataque también termina: de imprevisto y sin razón evidente. No se saben los motivos, tal vez el retén confundió a la caravana con la fuerza armada contraria o sólo quería *persuadir* a los periodistas para que no llegaran a su destino, no se tiene nada cierto, puesto que sólo conocemos el ataque desde el punto de vista de los reporteros, de los agredidos.

El segundo microrelato detalla el *estado de satisfacción* según la perspectiva de los beneficiarios, de los reporteros. Éste cambio positivo inicia con el cese al fuego. La caravana, sin reponerse todavía del incidente reacciona de forma desesperada: inicia una *locu* carrera en reversa y logra escapar del lugar del conflicto; incluso Ismael se incorpora a la caravana con ayuda de Frida. Sin soslayar el miedo y las balas incrustadas en los vehículos, Ismael fue atendido en el hospital y los demás sin necesidad de estar muertos *volvieron a uacer*.

Estas dos secuencias están organizadas *por sucesión continua*, pues alterna un proceso insatisfactorio y en seguida un proceso satisfactorio. No obstante, las razones lógicas que hicieron posible el paso de un estado a otro no son del todo

claras debido a la parcialidad del relato. Conociendo exclusivamente el punto de vista de los reporteros se concluye que dicho estado negativo se debió a una agresión al parecer inmotivada ya que ellos desconocen quién fue el agresor, qué fue lo que desató el asalto, si el atacante tenía la predisposición de matarlos o sólo de alejarlos del lugar y, obviamente, el desconocimiento contribuye a que el agresor, en calidad de anónimo, no se le pudo aplicar ningún castigo por el daño causado. Asimismo, el mejoramiento de la situación de la caravana tampoco se sabe bien a bien a qué se debió, sólo se dice que los disparos cesaron y que el atacante se retira. Pero eso sí, con mayor detalle, se cuenta que Ismael salvó la vida gracias a la intervención de aliados, en este caso de Frida y de los demás reporteros quienes lo condujeron hasta el hospital.

Segunda crónica, *La espera, la detención, las sombras...*



La crónica seleccionada de la revista *Proceso*, en cambio, inicia con un *proceso de mejoramiento*, pero en el transcurso de los hechos va topándose con algunos inconvenientes. Aunque después de cierta 'negociación' se alcanza a cubrir la tarea: entrevistar al subcomandante Marcos.

La primera etapa de este proceso implica llevar a cabo el deber de un reportero, el encuentro con el jefe de los rebeldes. Al parecer se trataba de una tarea fácil, ya que desde hace dos semanas había recibido una respuesta afirmativa. Sin embargo, durante todo ese tiempo tuvo que esperar y modificar su proyecto debido a los intereses y riesgos del grupo rebelde. La negociación incluía la presencia de otros reporteros, la toma de fotografías y la censura de descripciones que pudieran delatar a los zapatistas. La intervención del contacto zapatista no estaba destinada a hacer daño alguno al reportero, sino que todas las medidas interpuestas tenían como prioridad la protección del EZLN y seguir manteniendo su clandestinidad. El reportero resiste y de manera pacífica llegan a un pacto y es así como se inicia el viaje.

Ya en la segunda etapa observamos que el viaje continúa, las circunstancias son duras, los reporteros van a obscuras e incómodas, pero todos saben que la recompensa (la entrevista, la nota y las fotos para la portada) bien vale la pena. A la mitad del camino otro obstáculo se presenta. También con afán de protección del EZLN, los propios zapatistas advierten cancelar el encuentro a causa de una filtración. Luego de esperar, de examinar que nadie seguía a los periodistas y de garantizar que no iban a escribir *nada que pudiera poner en riesgo la seguridad* de los zapatistas, el viaje (tortuoso aún) pudo continuar y culminar con el encuentro del rebelde. En este caso, las tensiones fueron menos agresivas, ya que los reporteros y zapatistas coincidían con la entrevista, aunque las circunstancias (la búsqueda del Ejército Federal en territorio ocupado por el EZLN y la competencia de los medios de comunicación) los hacía entrar en conflicto. Esencialmente, lo que salvó el proyecto de los periodistas fue la negociación entre ambas partes, la paciencia y la solidaridad entre los reporteros que realizaron el viaje, pues sólo así se podía retribuir todos sus esfuerzos. Derivado de lo anterior, se concluye que estos dos microrelatos tienen una modalidad de *enclave*, ya que el deber de los reporteros se ve, en ocasiones, entorpecido por algunos obstáculos pasajeros.

Para cerrar esta aplicación, cabe señalar que el escritor, dentro de la literatura, actúa a voluntad propia, pues él puede decidir el comportamiento de sus personajes. Sólo a él se reduce el abrir, cerrar, anular o rechazar la posibilidad de las secuencias lógicas. Por el contrario, el reportero debe respetar esas secuencias sin tener la mínima libertad de combinación de las acciones, lo cual corona de originalidad toda creación literaria.

SINTAXIS DE LAS ACCIONES

Quien aporta elementos para descubrir la sintaxis de las acciones es Todorov, quien basándose en las observaciones de Bremond al respecto, identifica las reglas lógicas que rigen el universo del relato. Para este teórico, "las mutuas relaciones entre los personajes en cada momento determinado constituyen una situación y esto es importante porque a partir de los personajes se organizan los otros elementos del relato".²⁴ Dicho de otra manera, el personaje a través de su acción y de su relación con otros personajes marca el curso de la sintaxis narrativa de cualquier relato. Por ello, Todorov inicia su análisis con una caracterización de los personajes tomando en cuenta no sus atributos, sino sus acciones. Así, llega a establecer tres tipos de relación entre personajes que también son identificables en la vida de todos los días: de deseo (es aquella voluntad de obtener un objeto, un valor, un satisfactor o un bien), de comunicación (relación establecida entre un emisor y un receptor con el objetivo de crear un pacto para redistribuir una serie de valores) y de participación (se considera la ayuda o la oposición durante una lucha). De estos tres tipos de relaciones, Todorov deriva otras mediante las reglas de oposición y de voz pasiva. De la primera regla, él propone tres predicados base que respetan la esencia de las tres relaciones anteriores y enseguida su correlato opuesto:

²⁴ BERISTÁIN, Helena, *op. cit.* P. 63

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Predicado base

Amar

Hacer confidencias

Ayudar

Predicado derivado por oposición

Odiar

Revelar las confidencias

Oponer

Mientras que en la regla de voz pasiva, lejos de una simple transformación gramatical a voz pasiva, los predicados básicos se derivan "mediante la sustitución de una construcción de voz activa por otra de voz pasiva (sin que se trate de la reversión de la misma proporción), quedando el sujeto agente y no el objeto directo como sujeto paciente".²⁵ Ejemplo:

Voz activa

A desea a B

A odia a C

A se confía a E

A revela las confidencias de F

A ayuda a B

A se opone a C

Voz pasiva

A es deseado por B

A es odiado por D

A es confidente de F

E revela las confidencias de A

A es ayudado por B

A sufre la oposición de D y de E

Este ejercicio complementa el propuesto por Bremond en la identificación de elementos que intervienen en las reglas de acción, que no sólo rigen la vida de los personajes, sino que también rigen el movimiento del relato. Así encontramos que las situaciones que se viven en los microrelatos son identificables a las relaciones que se dan paralelamente en una sociedad determinada, y éstas pueden ser la protección, el engaño, el contrato, la venganza, etc.

²⁵ *Ibidem*, p. 64

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

APLICACIÓN III

En el momento de analizar el movimiento de las dos historias que nos ocupan, encontramos que existen personajes anónimos (el grupo agresor de la caravana periodística y los contactos zapatistas de la crónica escrita por Vicente Leñero) por ello, y con la intención de hacer más diáfana esta tercera aplicación, se decidió tomar a los personajes como un grupo y no como individuos. Visto así, tenemos que:

A lo largo de la crónica *Hieren al reportero de La Jornada...*, la caravana de periodistas la identificaremos como A'. Sin embargo, al ser Ismael quien se separa de la caravana, pero es a su vez miembro de A' se constituirá como A'' para diferenciarlos. Y como B queda representado el grupo agresor. Los primeros predicados que se advierten en el primer microrelato son los siguientes: Debido a que A' no sabe de la existencia de B y que la relación, dadas las circunstancias, es de tipo víctima-agresor resulta que A' no desea dominar a B. En cambio, A' es deseado y sufre la obstaculización de B. Porque B representa la fuerza y la supremacía (deseo de dominio). Esta relación de dominio y agresión es la que da inicio al relato. El desconocimiento, su calidad de grupo no armado y vulnerable, desata que A'' intente escapar de la inmovilidad a la que está sometido para protegerse del ataque directo de B. Aquí se concibe una aparente escisión entre la caravana de reporteros e Ismael, es decir: A'' parece oponerse a A', pues Ismael se aleja para correr una suerte distinta a la de la caravana. No obstante, A'' sigue siendo deseado por B, porque a pesar de buscar protección fuera del tiroteo, B continúa deseando (con deseo de dominio) y se opone a A'' por el simple hecho de ser miembro de la caravana y ello se llega a reflejar en el impacto que Ismael recibe en el hombro. Hasta ahí la primera secuencia.

En el segundo microrelato B no desea y ya no se opone a A' ni a A''. Sin saberse el por qué, el tiroteo termina. Después de cesar el fuego, A'' desea (con deseo de intervención a su favor) a A' puesto que está herido. En este microrelato se revela que era aparente la oposición de A'' (Ismael) ante A' (la caravana) cuando salió del auto, fue mero reflejo de sobrevivencia, un acto de desesperación por mantenerse a salvo y ante eso, A' se mantiene solidaria con A''. Así el relato concluye cuando A'' es ayudado por A' y salen con vida de la agresión.

En cuanto a la segunda crónica, al no haber muchos grupos/personaje, las relaciones son igual de breves que en la crónica anterior, pues sólo se está dando a conocer un hecho muy concreto. Aquí tenemos que A es el grupo de reporteros que pretende hacer la entrevista. Al grupo lo hemos considerado un solo personaje debido a que entre ellos existe solidaridad (todos sufren las penurias del viaje, todos defienden la empresa frente a la filtración y todos persiguen un mismo fin). B es el grupo rebelde (el contacto, los militares e incluso el subcomandante Marcos). Por último, se considera como C al grupo de periodistas que firmó la nota de *La Jornada*, pues fue el principal obstáculo para detener el viaje de los reporteros.

En un primer momento, observamos que A desea a B, por el motivo de obtener una entrevista que pudiera ir en primera plana. Al no darse las condiciones propicias para el encuentro, pareciera que A sufre la oposición de B. Aunque más adelante, luego de pactar con A, B comienza a ayudar a A, ya que es quien encamina al grupo de reporteros en el primer tramo del viaje. Obviamente, A también es deseado por B, ya que significa publicidad para el movimiento rebelde.

En un segundo momento, C está celoso de no participar en el encuentro por lo que lanza la filtración, es decir en términos de Todorov, A es odiado por C, por

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

lo que C revela las intenciones de A. Al ver que su seguridad está en peligro, dado que alguien puede encontrar la comandancia del grupo rebelde, A también sufre la oposición de B. Esta oposición es pasajera, pues luego se verifica que nadie ha seguido a A y porque ésta garantiza que no hará nada contra B. Finalmente, A y B pactan y llevan a cabo la entrevista.

SEGUNDO NIVEL: LAS ACCIONES

Como parte del plano de la Historia, el nivel de las acciones evalúa no las relaciones que se tejen entre los personajes y dan cuerpo al relato (eso ya se analizó en la aplicación anterior), sino que advierte el carácter y el comportamiento de los personajes a partir del tipo de su intervención. El personaje, según la definición hecha por Barthes, es aquella estructura que "corresponde a las grandes articulaciones de la praxis"; cuya capacidad de ejecutar la acción y de entablar relaciones con otros corresponden aquellas mismas que los seres humanos pueden establecer dentro de una sociedad. Dicho de otra forma, dentro del análisis estructural el personaje se caracteriza no en base a sus atributos ni a su psicología, sino a su intervención, a su actuación dentro de la historia y al tipo de relaciones que llega a establecer con los demás personajes. Los tipos de relación que el estructuralismo literario reconoce como punto de partida son los mismos que se mencionaron anteriormente, los propuestos por Todorov: desear, comunicar y participar (o luchar). No obstante, Greimas es quien establece la matriz actancial que es el modelo que organiza los rasgos más generalizables de la acción. Como el mismo Greimas señalara, el actante es "la denominación de un contenido axiológico", pues la matriz actancial no se constituye como un modelo de rasgos individuales sino que es un sistema funcional donde la unidad es la acción. Dicho modelo, elaborado por Greimas, identifica seis actantes que se congregan en parejas opuestas, "homólogas a las funciones en la gramática y conforme a los tres

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ajes semánticos relacionados con el deseo, la comunicación y la lucha (o participación)”:²⁰

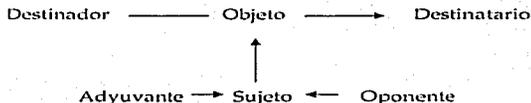
- a) Relación de deseo, *sujeto-objeto*.
 - b) Relación de comunicación, *destinador-destinatario*.
 - c) Relación de lucha (o participación), *adyuvante-oponente*.
-
- a) El sujeto es el agente que desea, ama o busca, quien ejecuta una acción orientada hacia el objeto. El objeto puede ser un personaje, un satisfactor o un bien; es lo deseado, lo amado o lo buscado por el sujeto.
 - b) El destinatario y el destinatario se articulan en una relación de comunicación cuyo carácter es ‘saber’ y se manifiesta como ‘confidencia’. El primero, según lo explica Souriau, es el *árbitro distribuidor del bien*, es decir el emisor y el segundo es un *obtenedor virtual del bien*, o dicho de otra forma es el receptor.
 - c) El adyuvante es el agente que auxilia al sujeto para alcanzar el objeto, o bien es quien facilita la comunicación. En tanto que el oponente es quien crea obstáculos y resistencia para realizar el deseo y la comunicación.

La simplicidad de este modelo, en nada limita las combinaciones potenciales que pueden surgir en un relato debido al efecto que se denomina doble manifestación sincrética entre el personaje y el actante. Esta doble manifestación consiste en: a) prever la acumulación de más de un personaje en la función de un sólo actante. Y b) prever la acumulación de más de una categoría actancial en un sólo personaje. Es decir, que un personaje puede invertir una sola o incluso todas las perspectivas funcionales en una misma secuencia de manera sucesiva o simultánea. Todo ello es posible gracias a que la matriz actancial considera que los comportamientos cambian según la perspectiva de los personajes. Ejemplo:

²⁰ *Ibidem*, p.70

Cuando B es adyuvante de A; B a su vez es oponente de C, pues éste es adversario de A.

A través de un esquema, Greimas también explica cómo es que los actantes mantienen ciertas relaciones indisolubles con otros, lo cual fundamenta que otra serie de combinaciones posteriores sean operables según lo que el autor decida incluir en su relato:



Dicho esquema "señala cómo el destinador se vincula al destinatario en una relación que se produce a través del objeto de la comunicación que los unifica; cómo el adyuvante y el oponente, proyecciones de la voluntad del propio sujeto, se vinculan a él como dos fuerzas de signo opuesto, favoreciendo y obstaculizando, respectivamente, su voluntad, su deseo; y cómo, en fin, el sujeto orienta su propia fuerza en la dirección del objeto de su deseo".²⁷

En relación a este punto del análisis es importante resaltar que la psicología de un personaje puede ofrecer otras cualidades e interpretaciones, pues no sólo basta su comportamiento para analizarlo. Hay que recordar que en ocasiones el autor se vale del papel (idiosincrasia) o carácter lúdico que invierte en sus personajes de manera intencional para abrir otro tipo de lectura.

²⁷ *Ibidem*, p. 73

APLICACIÓN IV

Con el análisis elaborado por Todorov se descubrieron el carácter de las relaciones que los personajes establecen entre ellos, en tanto lo que propone Greimas con la matriz actancial es determinar la(s) categoría(s) que cada *dramatis personae* (personaje) adopta dentro de la historia, pero para dicha identificación se tiene que tomar una lectura que varía según el número de perspectivas existentes en cada relato.

- Primer caso: *Hieren al reportero de La Jornada...*

Reiteremos. En el relato de David Aponte e Ismael Romero identificamos a A' como toda la caravana de reporteros, A'' como Ismael, y B como el grupo agresor. Sin embargo, vamos a incluir en el segundo microrelato a otro agente (Frida) que ayudará a configurar la matriz actancial. Ya desde la aplicación anterior se mencionó que la perspectiva de esta crónica es parcial, debido a que sólo se expone desde el punto de vista de los reporteros y se ignora el del grupo armado. Así llegamos a que en las dos secuencias hay una perspectiva operable, desde el punto de vista de A. En el primer microrelato:

Sujeto: B, porque desea dominar con violencia a A'. (Visto de otra perspectiva, A' no puede ser sujeto puesto que no desea dominar a B por el simple hecho de desconocer su existencia y luego por carecer de medios para hacerlo.)

Objeto: A' porque es deseado, con deseo de dominio por B. Más adelante también lo será A'' cuando decide salir del auto para buscar un refugio.

Destinador: A' porque como grupo ha tomado la decisión, tal vez implícita, de mantenerse inmóviles frente al ataque. También lo es A'' porque al sentirse desprotegido decide salir del auto en dirección a la cuneta.

Destinatario: B puesto que mantiene el control de la situación y ha logrado su objetivo, herir y detener a la caravana de reporteros.

Adyuvante: A' se basta así misma, es un grupo, pero en una situación de vulnerabilidad poco puede hacer por ella misma.

Oponente: B porque obstaculiza el tránsito a los reporteros y además hiere a A''. También aparentemente es A'' porque no mantiene la misma actitud de A' y la abandona a su suerte. Fin del primer microrelato.

En el segundo microrelato, se lee que:

Sujeto: (dado a que los disparos cesan, la acción toda ahora recae sobre la caravana) A'' es quien desea la ayuda de A' porque se encuentra herido.

Objeto: Frida porque es quien está más cerca de A'' y le puede proporcionar ayuda.

Destinador: es A'' ya que se confía a Frida y sale de su refugio.

Destinatario: A'', pues obtiene lo que buscaba, la ayuda de Frida.

Adyuvante: B porque cesa la agresión contra A' y A''. De igual forma, A' y Frida quienes hacen posible la incorporación de A'' a la caravana y quienes abren paso para trasladarlo al hospital.

Oponente: B al oponerse al tránsito de la caravana, pero en esta secuencia se retiró sin mayor explicación.

• Segundo caso: *La espera, la delación, las sombras...*

Dentro de la segunda crónica teníamos que A era el grupo de periodistas, B el grupo rebelde y C el grupo de periodistas que publican la filtración.

Desde el punto de vista de A:

Sujeto: A porque desea que el jefe de B le de una entrevista.

Objeto: El jefe de B es buscado por A para poder cumplir su labor periodística.

Destinador: B porque acepta la propuesta de A.

Destinatario: A porque logra la entrevista con el jefe rebelde.

Adyuvante: B, porque éste hace lo que está a su alcance para propiciar el encuentro.

Oponente: B, porque por momentos pone condiciones rígidas. También lo es C, al publicar la filtración, pues él no consigue la nota.

Desde el punto de vista de B:

Sujeto: B porque acepta la propuesta de A y así puede promover su causa.

Objeto: A porque gracias a él B se hará presente en los medios de comunicación.

Destinador: B porque decide que los periodistas lleguen hasta Marcos.

Destinatario: B porque logra su cometido. Lo es también A, porque obtiene lo que buscaba.

Adyuvante: B porque es el único que puede llevar a los reporteros con Marcos.

Oponente: C porque de cierta forma pone de sobre aviso a las autoridades la posición del EZLN

Desde el punto de vista de C:

Sujeto: C porque busca obtener también la nota sobre el jefe de B.

Objeto: El jefe de B porque es el personaje noticia.

Destinador: B se pone en contacto con A y no con C.

Destinatario: A porque alcanza su objetivo.

Adyuvante: B porque ayuda a C a retrasar el encuentro de A con Marcos.

Oponente: A porque se le adelantó en obtener la entrevista.

Como se observa, cada personaje es el héroe o el villano de su propia secuencia, según la perspectiva que se analice. Revisado el papel de cada agente, sigamos con nuestro análisis.

CONFIGURACIÓN ESPACIO-TEMPORAL DE LA DIÉGESIS

Finalmente, Helena Beristáin cierra el análisis del plano de la Historia con una última aplicación denominada *configuración espacio-temporal de la diégesis*, la cual consiste en articular el escenario y el tiempo según los cuales se construye la historia creada por el autor. Para ello, se retoman todos aquellos indicios (objetos, gestos, datos, lugares, etc.) que se evocan en el texto mediante lo que ya se citó como *informaciones* las cuales, como ya se abordó, son los pequeños detalles que están destinados a sustentar la ficción como algo real.

De lo que se trata, en pocas palabras, es de encontrar todo rastro dejado por el autor que esté destinado a recrear la dimensión espacial y temporal dentro de la Historia. Aquí, el problema no consiste en hallar una interpretación del significado cultural o psicológico del espacio y del tiempo; sólo se evocarán independientemente de su relación con el Discurso.

APLICACIÓN V

Con respecto a este punto del análisis, es obvio que al ser crónicas periodísticas, las ambigüedades sobre la configuración espacio-temporal quedan casi por completo desechadas. En dicho par de crónicas, las informaciones están orientadas a descubrir sin enredo alguno que en relación a la temporalidad todo se encuentra en el texto. La crónica está fechada el martes 3 de enero de 1994, pero las acciones que relatan David Aponte e Ismael Romero sucedieron a las 10:10 del lunes 2 de enero del mismo año. Además, ambos autores nos mencionan que desde el domingo se habían suscitado algunos movimientos por parte del Ejército Federal y del EZLN (se difundían versiones sobre enfrentamientos durante toda la noche y madrugada de este lunes...). Al parecer, la agresión sufrida por la mañana duró poco

tiempo, pues *más tarde* la caravana se encontraba en el hospital reunida con otros reporteros:

En cuanto al escenario, el espacio, la agresión se llevó a cabo en *la carretera Panoramica, a sólo un kilómetro de la zona militar 31, cerca de Rancho Nuevo y a sólo nueve kilómetros de San Cristóbal de las Casas*, en un lugar que se denomina como El Aguaje. Se trata de un lugar abierto, rodeado por montañas, pasto y hojas secas. De igual forma, en el texto se hace mención de otras ciudades (Comitán, Ocosingo, Las Margaritas, Altamirano, etc.) como puntos de referencia. Por último, el escenario donde concluye el relato es en el Hospital General de San Cristóbal. Todas estas informaciones bien pueden confrontarse con un mapa, pues no cabe duda que se trata de Chiapas, al sureste del territorio mexicano, justo cuando se inició el levantamiento armado del EZLN.

En la segunda crónica, el tiempo y el espacio están un poco restringidos, pues el contacto advirtió al grupo de reporteros que no podían *decir ni describir para no dar pistas o datos que delaten a los zapatistas*. No obstante, se mencionan algunos detalles que giran en torno a estas dos dimensiones que tratamos de configurar. El autor, por ejemplo, habla que desde tiempo atrás (dos semanas) se recibió una respuesta afirmativa para realizar la entrevista, pero la espera duró cinco días más. El texto está publicado el 21 de febrero de 1994 y, al parecer, el viaje duró entre dos o tres días, pues se lee que *el viaje será largo*, así como breves anotaciones que señalan cuando *ya es de noche* o bien que el grupo tiene que descansar en alguna choza.

En tanto al escenario, el viaje parece arrancar de una ciudad de tamaño modesto, tal vez San Cristóbal de las Casas, pues se habla de la existencia de un hotel y un cafetín. También porque la nota filtrada por La Jornada habla de esta ciudad. De dicha ciudad salen los cuatro reporteros rumbo al cuartel del jefe

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

zapatista. Se sabe que el grupo, la mayor parte del relato estuvo a bordo de vehículos cerrados y de carrocería alta, pues el camino difícil así lo ameritaba. Cuando los reporteros descienden del camión, el autor describe el espacio. No cabe duda, están en la montaña, pues es necesario llevar botas, gorras y una lámpara de mano. El clima así lo confirma, hace frío y el viento es tan fuerte que se asemeja a un *vidrio que se mete entre la plantilla de las botas...* Luego la lluvia, el lodo y la vereda empinada y pedregosa nos resume que el escenario es inaccesible a veces también para el vehículo que rebota a causa de las piedras y los hoyos. De igual forma, se trata del sureste mexicano dadas las referencias y a la época en que se firma la crónica.

TERCER NIVEL: EL DISCURSO

Al inicio de este análisis, se ha señalado que el Discurso es un “proceso de enunciación”, la forma en cómo se comunica al lector los hechos de la Historia. Después de este nivel de análisis, la obra en su totalidad extiende lazos con otras esferas (históricas, ideológicas, sociales, económicas, culturales, etc.) que la nutren de otros sentidos, de otras interpretaciones. Es como dice Barthes, “la narración sólo puede recibir su sentido del mundo que la utiliza”.

Los teóricos afirman que el Discurso se contrapone al nivel de la Historia (funciones-acciones) ya que así como la Historia está regida por leyes y por lógica, el Discurso juega con sus propios ordenamientos, al grado de *desajustar* el orden de la Historia por medio de oposiciones, retrospectiones, anticipaciones, reflexiones hechas por el autor, etc.

Algunos de los modos que ocupa el Discurso para exponer el relato son referentes a: la espacialidad, la temporalidad, la perspectiva del narrador, las estrategias de presentación del discurso, las isotopías y la retórica.

Por su parte, la espacialidad es una de las instancias que ocurren dentro del Discurso en forma de dos modalidades:

- *Representación del espacio en el discurso.* Por lo regular es el narrador quien manipula el espacio, quien sitúa a los personajes y sus acciones en un escenario determinado. Y el lector lo aprecia por medio del discurso. Depende de los efectos estéticos que se deseen alcanzar para que la organización de los datos queden impresos en el discurso según la perspectiva que tenga el narrador, ya que al final de cuentas éste es el que decide si dichos datos se organizan en un plano general, sólo por detalles, o incluso se toma la libertad de omitirlos.
- *Distribución del discurso en el espacio.* "El orden espacial de los elementos del discurso está constituido por la relación que existe entre las proposiciones, relación que no es lógica ni temporal sino de semejanza o desemejanza desde sus perspectivas posiciones, por lo que *crea un espacio*".²⁸ Quizá el ejemplo más claro para explicarlo sea la poesía, en donde las unidades métricas y rítmicas están presentes y distribuidas de tal forma que se pueden ubicar y tienen tal importancia que por sí mismas pueden constituir la organización de la misma. Sin embargo, en el relato esa distribución de elementos se refieren a la alternación de narración, descripción, diálogos, monólogos, separación de párrafos, capítulos, etc.

APLICACIÓN VI

Ya que en la aplicación anterior se habló del escenario donde se sitúan los personajes, en esta ocasión sólo se hallará el orden espacial de las dos crónicas. En ambos casos encontramos que se trata de un narrador testigo, pues participa en el desarrollo de las acciones, por lo tanto, la visión que éste tiene es un tanto limitada,

²⁸ BERISTÁIN, Helena. *op. cit.*, p. 88

pues no se conocen muy bien los motivos de los grupos antagónicos e incluso las descripciones sobre los espacios se ven reducidas a lo que ellos observan.

Luego, la crónica de David Aponte e Ismael Romero está compuesta por párrafos muy breves, que a su vez se componen por una o dos oraciones. Ello le da agilidad al texto, pero lo deja un poco deshabitado de descripciones. Éstas sólo acompañan a los verbos de acción y son más bien referencias de ubicación. Tampoco hay diálogos, aunque eso sí hay notas que envuelven las circunstancias anteriores al hecho y gestos que aluden a los personajes.

En tanto, el segundo caso prevalecen las descripciones sobre el clima y las circunstancias del viaje; así como los diálogos y las reflexiones del narrador. Estos se van alternando con los nudos (con los verbos de acción) y hace que los párrafos sean más amplios que en la crónica anterior. Tampoco aquí hay muchos rasgos en torno a la fisonomía de los personajes.

Otro detalle importante es que en ambas hay objetos que reiteran gradualmente el ambiente específico de la situación. Por ejemplo, en el primer texto, la desesperanza se repite con frases y objetos como: *la intensa lluvia de disparos, impactos resonantes, desafiantes*, la marca de los autos (de reducido espacio), *maniobras desesperadas, se sumaron otros disparos provenientes del lado izquierdo, permanecimos estáticos, no lo pensé y salió corriendo, corrió, cayó, pálida, nerviosa, gritaba, tocaba el claxon*, etc. Claro, al final, el texto termina con un estado de ánimo más relajado, pues la caravana había salido con vida del tiroteo.

Ya en el último relato de la revista *Proceso*, es el cansancio producido por el largo viaje lo que se reitera continuamente a través de: *se prolongó la espera, tal vez mañana, tal vez pasado mañana... los ojos cegados, frío, viento, ya es noche, deme sus relojes, ningún intento de conversación, botando y rebotando por horas, bájense, súbansen*,

soñoliento, esperar y esperar, no te rajes, no te quiebres, la vereda es horrible, allá va y hay que seguir el paso, no se ve manera de aliviar el sofoco, y por último la travesía se ve recompensada por unas horas de sueño, por un *coyotito*.

LA TEMPORALIDAD DE LA HISTORIA EN EL DISCURSO

Frecuentemente en los relatos se plantea una pluritemporalidad, pues el narrador es el intermediario entre la historia, el acto de la escritura (el discurso) y el lector. Dicho de otra forma, el narrador "comunica los sucesos pasados mientras él mismo organiza los elementos de la historia y los cuenta, posteriormente a su ocurrencia, en un presente contingente que es el presente en el que se efectúa el acto de narrar y a partir del cual se delimita el pretérito de la historia".²⁹ Luego, en un tiempo posterior, el mensaje es recibido por el lector y se abre otra dimensión temporal, la relativa a la del lector.

Teniendo en cuenta el hecho que nosotros, por el momento, vamos a instalarnos en la temporalidad de la historia en el discurso, se puede hallar en algunos relatos la presencia de más de una historia, lo cual es un artificio para tejer la temporalidad de dicho relato. Estas historias menores son protagonizadas por personajes y dentro del relato se puede definir la trayectoria de cada uno.

La combinatoria de historias menores con la historia mayor tiene tres presentaciones que son:

- a) *Coordinación* o *encadenamiento*. Es la yuxtaposición de distintas historias más o menos independientes y que se ofrecen como eslabones, cuando termina una se inicia la otra.
- b) *Subordinación* o *intercalación*. Es cuando la historia mayor encierra dentro de sí a la otra. O en términos que ya hemos empleado

²⁹ *Ibidem*, p. 93

anteriormente, la historia mayor es la diégesis y la menor viene a ser la metadiégesis.

- c) *Alternancia o contrapunto*. Es la alternación de dos historias simultáneas. Para lograrlo, ambas historias se van interrumpiendo y se retoman sucesivamente.

APLICACIÓN VII

Al revisar nuestra primera crónica (extraída de *La Jornada*) se observa que los personajes van contando una historia y el narrador muy tímidamente alterna datos sobre lo ocurrido anteriormente, hasta llegar al punto en que Ismael se incorpora a la caravana, ahí de manera más amplia entra una historia a modo de *subordinación o intercalación*, pues se relata lo sucedido un día anterior a la agresión: la liberación del municipio Las Margaritas. Después de eso, la historia continúa con su cause original. La introducción de esa metadiégesis, produce en el relato un descanso luego de la única línea de acción.

Por el contrario, en nuestra segunda crónica (extraída de *Proceso*) sólo se describe una historia, la historia de cuatro reporteros que van al encuentro del subcomandante Marcos. Esta va desde el inicio hasta su clausura sin alterar el orden cronológico.

LA TEMPORALIDAD DE LA HISTORIA EN RELACIÓN CON LA DEL DISCURSO

A pesar de que la historia y el discurso se despliegan conjuntamente, en términos de temporalidad cada uno de estos planos ofrece una trayectoria distinta. Mientras la historia tiene una temporalidad dictada por las acciones (antes-

después) y por la lógica (causa-efecto); el discurso, por su lado, suele desajustar esa disposición. Tales desajustes alteran la duración, el orden y la frecuencia.

Duración. "Entre el momento en que se inicia la historia y el momento en que termina, tienen lugar las acciones que la constituyen. Entre esos dos momentos transcurre su duración. Por otra parte, entre el momento en que inicia y el momento en que se termina el relato de la historia, transcurre la duración del discurso, es decir, su extensión".³⁰ Generalmente, la relación entre ambas duraciones sufre ciertas anisocronías, o irregularidades, de las cuales Genette identifica tres: la pausa, el resumen y la elipsis.

Para mejor entender este apartado nos serviremos del siguiente ejemplo: Supongamos que se quiere filmar una película. La historia son las 72 horas de viaje de un grupo de reporteros que van al encuentro del subcomandante Marcos. Sin embargo, esas 72 horas tienen que acomodarse en 2 horas de discurso, tiempo que durará la película. Ello exige un trabajo de reducción del tiempo de la historia para que se adapte al tiempo del discurso, así como una selección de situaciones, explicaciones, diálogos, etc.

La *escena* es aquello que coincide con la duración de la historia y del discurso. Y sólo hay una forma para hacerlo: el diálogo, ya que el tiempo es exactamente igual entre la duración de la historia y del discurso.

- a) No obstante, la *pausa* es como una cámara lenta, donde se detiene el tiempo de la historia y la extensión discursiva cuenta con profundidad los detalles. O en otras palabras, la pausa ocurre cuando en un segmento largo del discurso se relata un lapso breve de la historia.
- b) El *resumen* es lo contrario. Cuando en un segmento breve del discurso se narra un período largo de la historia.

³⁰ BERRISTÁIN, Helena. *Diccionario de poética y retórica*, p. 488

- c) Por último, la *elipsis* es cuando se suprimen completamente una serie de hechos y sólo se da a conocer al lector el resultado final. La combinación de estos desajustes proporcionan al relato su propio ritmo.

Orden cronológico. Difícilmente se puede guardar en un texto escrito el orden cronológico, pues para que se diera una real coincidencia el discurso tendría que iniciar justo en el momento en que inician los sucesos de la historia, y además deberían durar el mismo lapso de tiempo. Esto es impráctico y casi imposible, por el simple hecho de que el proceso discursivo se inicia después de haberse desarrollado la historia. Aquí, más que una copia fiel de los hechos, se puede jugar con los recursos para obtener efectos estéticos. A los desajustes del orden cronológico, Genette los llamó anacronías y son dos:

- a) *Analepsis* o *retrospección*. Consiste en romper el orden de los sucesos y regresar al pasado para suministrar al lector información necesaria y así comprender el sentido de los mismos. Aunque estas son aportaciones breves y se intercalan en la historia, también puede relatar una historia comenzando por el final y clausurarla con el inicio.
- b) *Prolepsis* o *prospección*. Es el efecto contrario. Aquí se anuncia con anticipación lo que ocurrirá en el relato o bien se anuncia cómo va a terminar la historia.

Frecuencia. "Es la coincidencia o falta de coincidencia entre el número de ocurrencias de las historias o de los segmentos de historias (con sus respectivas temporalidades) y el número de las ocurrencias discursivas que las vehiculan"³¹ En este caso Genette señala tres modalidades:

- a) *Relato singularativo*. Es el más común y se refiere a narrar una sola vez lo que acontece una sola vez.

³¹ BERRISTÁIN, Helena. *Análisis estructural...* p.101

- b) *Relato competitivo o repetitivo*. Es narrar X número de veces lo que acontece una sola vez, ya sea de manera completa o en partes que se complementan.
- c) *Relato iterativo*. Es narrar una sola vez lo que acontece X número de veces, o bien, los sucesos análogos.

APLICACIÓN VIII

Para facilitar esta aplicación, vamos a ubicar las estrategias de duración, orden y frecuencia siguiendo la numeración con que se han marcado las crónicas inicialmente.

En cuanto, toca a *Hieren al reportero de La Jornada...* encontramos lo siguiente:

La narración comienza *in media res*, es decir, cuando el desarrollo de la historia ya está avanzado. El tiempo del discurso señala una serie de anisocronías, pues al inicio del texto, del primer al tercer párrafo, se comprime la historia; al parecer el relato se desarrolla en un tiempo más breve que el que ocurriría en la realidad. Es un *resumen*. Luego, del cuarto al sexto párrafo, se establece una *pausa*, pues más que narrar nos pone al tanto de la posición física de los personajes. El texto continúa presentando *resúmenes* del párrafo 7 al 29, salvo en tres ocasiones que se alternan breves *pausas* para describir y subrayar el ambiente hostil (ver párrafos 9, 11 y 13). A partir del párrafo 30 se insertan *pausas* que ven hacia el pasado, lo cual le da al relato una sensación de descanso de la tensión. Se narra lo que ya ocurrió un día anterior. Enseguida, en los párrafos 35, 36 y 37, se marca una *clipsis*, pues sin haber terminado la historia, se anticipa la llegada de la caravana al hospital y a su encuentro con otros reporteros. Después de una brevísima *pausa* de tipo geográfica, se continúa el relato. Finalmente, desde el párrafo 39 al 44 sólo se marcan *resúmenes*. Como se ve, en este texto predomina la historia comprimida.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

carece de diálogos, aunque en ocasiones se alternan pausas y elipsis para describir el estado de las circunstancias y para comentar referencias.

Para señalar las anacronías, es decir los desajustes del *orden* cronológico, podríamos regresar a la gráfica relativa al hilo cronológico, en donde se marcan la utilización de *analepsis*, de retrospecciones al pasado a nivel del párrafo número 30 al 34. Este paréntesis explica un poco el conflicto bélico y el antagonismo del Ejército Federal y el EZLN. Enseguida también se marca una *prolepsis*, una antelación de hechos (párrafos 35, 36 y 37). Antes y después de estas anacronías, el texto conserva la linealidad de la historia.

Por último, en cuanto a la *frecuencia* se observan poco rasgos *repetitivos* de los cuales los autores se sirven para subrayar la atmósfera y la desesperación de los personajes. Ejemplo: el señalamiento de los disparos a cada momento (párrafos 7, 9, 13, 15 y 18). También se narra dos veces la caída de Ismael en la cuneta (párrafos 16 y 17), al igual que los momentos en donde Frida maneja a toda velocidad rumbo al hospital (párrafos 28 y 38) y cuando Fabrizio gritaba que Ismael se encontraba herido (párrafos 29 y 39). Estas dos últimas repeticiones sirvieron para reiniciar el relato luego de la pausa retrospectiva.

En el caso del texto de Vicente Leñero, *La espera, la delación, las sombras...* hallamos que el texto a lo largo de su duración va intercalando resumen, escena y pausa. Veamos:

El inicio es un *resumen*, pues hay verbos de acción aunque también el autor va frenando dicha acción con detalles y con frases que refuerzan la espera del día para encontrarse con Marcos. Enseguida, en el párrafo dos se presenta una *escena*, es decir se presentan diálogos lo que significa una coincidencia más exacta a la temporalidad convencional. O sino, incluye fragmentos de diálogos como en los párrafos 7, 25 y 27. Más adelante y a lo largo de todo el texto, el autor suele

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

conjugar dos o más elementos en un solo párrafo. Por ejemplo, si se observan los párrafos 3, 4, 10, 18, 19 y 30 encontramos que hay verbos en pretérito que comprimen la historia (*resumen*), así como descripciones (*pausas*) y diálogos (*escenas*). Asimismo, encontramos buena cantidad de *pausas*, sobre todo descripciones extensas que giran en torno al aspecto físico del paisaje, de los vehículos, de las chozas y de los soldados zapatistas, véase los párrafos 6, 8, 12, 13, 14, 22, 23, 24, 26 y 29. Al parecer el autor le apuesta a un texto muy visual, pues incluso los *resúmenes* los acompaña de *pausas* pequeñas en forma de reflexiones o descripciones. Ejemplo, párrafos 5, 9, 11, 16, 17, 20, 21 y 28.

En tanto, el *orden* cronológico se respeta mucho, pues la historia se inicia y se clausura sin anacronías. No hay *analepsis* ni *prolepsis*. Finalmente, según la *frecuencia*, se trata de un relato *repetitivo*, los elementos que más se repiten son entorno al clima (ver párrafos 6, 11 y 23), al silencio y la incomodidad del viaje (párrafos 12, 20 y 29), la espera (15, 19) y a la obscuridad dentro de los vehículos (5, 6 y 14).

TEMPORALIDAD DE LA ENUNCIACIÓN

Dentro del discurso suele identificarse una dimensión temporal más: la correspondiente a la enunciación. Ella consiste en averiguar el tiempo, el transecurso, el desarrollo o la duración de la redacción de la obra. Esto a veces se refleja en el relato mismo gracias a que el autor lo comente, lo aluda o se sirva de él como otro elemento para crear su relato. El tener dicha información o noción, repercute en el proceso de la percepción, la lectura.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TEMPORALIDAD DE LA LECTURA

Esta dimensión se refiere a nuestra percepción del texto. En algunos textos suelen fijarse algunas indicaciones para seguir el orden de la lectura y así subrayar aún más su significación estética. Pero, normalmente todas las obras se sujetan la lectura convencional, es decir a leer de principio a fin sin que se modifique tal orden.

APLICACIÓN IX

En nuestros dos textos, no se observa por parte de los autores alguna explicación voluntaria que intente marcar la temporalidad de sus relatos. No obstante, al saberse textos periodísticos se adivina que son textos producidos en poco tiempo y en una época actual, pues hacen referencia a hechos sociales que ocurren diariamente. De igual forma, al estar fechados, el lector tiene una idea de su temporalidad. Por ejemplo, la crónica de David Aponte e Ismael Romero fue escrita el mismo lunes que sufrieron la agresión ya que fue publicada al día siguiente, el 4 de enero de 1994. La crónica de Vicente Leñero, se escribió a mediados de febrero, tal vez luego de terminar la entrevista para que esta fuese publicada el 21 de febrero de 1994.

Por otro lado, ambas crónicas deben leerse convencionalmente, de inicio a fin, sin alterar su orden pues de él depende la tensión vaya creciendo. Finalmente, la percepción nos indica que las crónicas muestran una época relativamente actual, pues se refieren a acontecimientos históricos que ocurrieron a finales del siglo pasado. Digamos que la enunciación (la redacción) se dio de manera casi simultánea al lapso en que ocurrió la historia.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

EL NARRADOR

En este apartado se procurará explicar la función del narrador, así como sus modalidades, las construcciones gramaticales de las cuales se sirve, la relación que establece con los personajes y con el lector.

Anteriormente mencionamos que el narrador es un intermediario, un "locutor imaginario" como dijera Todorov, que está representado mediante una estrategia discursiva y cuya función principal es comunicar sucesos pasados (enunciador de la narración) que son percibidos por un lector virtual. Al mismo tiempo que el narrador se relaciona con el pretérito, la historia, también se encarga de establecer un "presente" que se abre al instante de llevarse a cabo el acto de la narración. Por su lado, Genette señala que en el narrador se combinan dos protagonistas: el que narra (la voz) y el que observa y hasta participa (el foco).

Sin embargo, el narrador "nunca es el autor sino un personaje de ficción en el que el autor se ha metamorfoseando".³² Pues aunque el autor se sirva del YO para narrar la historia, éste pronombre encierra un personaje *sui generis* que tiene sus propias referencias, que se mueve en un plano distinto a la realidad del autor. Evidentemente, lo que no se puede negar es que detrás del narrador está el autor, pues a través de aquél éste es una extensión de su experiencia, sus juicios y su conocimiento.

De esa relación entre el narrador y los acontecimientos pasados, surge una estrategia que es asumida por éste, la *perspectiva*, que se refiere al modo en cómo el narrador percibe los hechos y por consecuencia también el receptor. Él mide su distancia con los personajes, con la diégesis, su propia intervención y, en pocas palabras, él lleva la batuta del relato pues nos va llevando de la mano por el

³² BERISTAIN, Helena. *Análisis estructural...*, p. 110

proceso de enunciación, nos anticipa el final, nos ofrece el pasado, se dirige al lector, todo a su capricho.

Genette ofrece una clasificación de tipos de narrador según la perspectiva que éste adopte en la historia narrada:

- a) Narrador *extradiegético*. Aquél que narra sin participar en los hechos que relata.
- b) Narrador *intradiegético*. Aquél que es testigo de la historia, pero permanece sólo como narrador no como personaje.
- c) Narrador *homodiegético*. Aquél que narra y participa como personaje.
- d) Narrador *autodiegético*. Aquél que narra su propia historia.
- e) Narrador *metadiegético*. Aquél que narra sólo una historia secundaria (una metadiégesis) ocurrida en otro plano espacio/temporal.

Nosotros podemos identificar dentro del relato quién es el narrador y la distancia que guarda con la historia a partir de las personas gramaticales, los pronombres. Estos también pueden ayudarnos a descubrir el efecto de objetividad o subjetividad que el autor quiere proyectar al lector. Ejemplo, el narrador en "primera persona", puede ser un personaje, lo cual indica que está involucrado en la historia y que se mueve motivado por algo. El narrador en "tercera persona", es también un narrador en primera persona, pero es capaz de aparentar ser un observador desconectado de la historia y proporciona un panorama más amplio. El narrador en "segunda persona" parece dirigirse al lector o a un personaje a quien le cuenta su propia historia.

FALTA DE ORIGEN
TESIS CON

OBJETIVIDAD

Para que la perspectiva del narrador sea o aparente ser objetiva, éste debe ofrecer una "mirada" externa, una vista desde fuera de los hechos. En este caso el narrador es menos y sabe menos de la historia que cualquier personaje, debe ocultarse a sí mismo, dejando que la historia fluya, que se ordene como si él no estuviera participando. A tal grado, que sea el lector quien interprete el sentido de la historia. Generalmente para este efecto de *realismo* suele usarse la tercera persona del singular.

SUBJETIVIDAD

Por el contrario, cuando el narrador se identifica con algún personaje, se constata que él tiene un conocimiento tanto como cualquier personaje. Asimismo al intervenir en la historia se adivina que él se mueve por intereses, motivos, sentimientos, etc. Aquí el narrador puede relevar su papel a otros personajes para ampliar la panorámica. Para este tipo de discurso suele ser empleado el YO, ya que como dice Wayne Booth la subjetividad es "la capacidad del locutor de platearse como sujeto", y de esa forma ofrece al lector su creación, su sensibilidad y sus reflexiones.

Otra posibilidad es el narrador omnisciente y omnipresente, que al estar fuera de escena, está en todas partes y sabe todo de la historia más que cualquier personaje. Este ofrece la más amplia perspectiva y se concibe como subjetivo porque sin obstáculos conoce la conciencia de los personajes y de manera inexplicable conoce todo de la historia.

Finalmente, desde finales del siglo XX, los autores se han caracterizado por romper los esquemas y por experimentar nuevas estrategias y perspectivas, lo cual

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

hace difícil una clasificación exacta de tipos de narrador³³, lo que es cierto es que la utilización de determinada perspectiva se calcula con el fin de presentar un mayor o menor grado de verosimilitud.

APLICACIÓN X

De regreso a nuestras dos crónicas, revisemos primero aquélla obtenida de *La Jornada*. Observamos que está escrita –en su mayor parte– en tercera persona (Ejemplo: *Frida e Ismael iban a Las Margaritas... El Volkswagen rojo el Tsuru blanco permanecían sin movimiento.* etc.). Pero también advertimos que se presenta la primera persona del plural, el nosotros (Ejemplo: *Nosotros permanecemos estáticos... Las bulas las escuchábamos por todos lados... etc.*). Lo cual nos revela de tajo que los autores son al mismo tiempo narradores y personajes de la historia, es decir que trata de dos narradores *homodiegéticos*, pues los dos se identifican como personajes en la crónica. Sin embargo, en un intento de objetividad ambos quieren aparentar que se trata de un narrador *intradiegético*, que son sólo testigos de lo sucedido. Además, ello se constata al relevarse el uno al otro dentro de la narración, pues cuando aparece David Aponte en la escena, es Ismael quien relata en tercera persona o bien, es como si el propio David se ocultara a sí mismo y se refiere en términos de ÉL a su propia persona. Lo mismo ocurre con Ismael, como para marcar una distancia entre ellos y el relato. Ejemplo: *"Meté reversa", le gritaba David a Fabrizio... Ismael se llevó la mano izquierda, al hombro... etc.* Todo ello es como una estrategia para huir del YO, sin embargo, utilizan el nosotros como para subrayar su presencia dentro de la crónica.

Dicha estrategia anula los diálogos, que bien pudieron explotarse, y le apuesta al estilo indirecto, ya que incluso los narradores interrumpen los intentos

³³ Incluso, "también es posible que la perspectiva varíe en un mismo narrador, desde fuera de los personajes hacia dentro de ellos y de un plano a otro de su conciencia". *Ibidem*, p. 115

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

de diálogo. Ejemplo: *Frida Hartz gritó "¡Qué está pasando!", y se agachó...* No obstante, también se proporciona a la narración una perspectiva más amplia, pues no se queda solamente bajo la visión de un solo personaje. Por último, la narración, a pesar de sus intentos, es subjetiva al tratarse de narradores que saben de la historia igual que los demás personajes, pues viven desde dentro la agresión, desconocen todo entorno a su agresor y emiten juicios.

En la segunda crónica, hallamos también un intento por ser un narrador objetivo. En primera instancia, pareciera tratarse de un narrador intradieгético, es decir como un testigo que cuenta lo que observa sin participar. También se vale de la tercera persona. Ejemplo: *Juan Miranda, soñoliento, no se da por interrogado.... Un hombre pide credenciales de periodistas...* Para lograrlo Vicente Leñero no se identifica a sí mismo cuando presenta sus diálogos. Ejemplo: *El cuarto dice: --Son celos reporteriles...*

Sin embargo, también se trata de un narrador *homodieгético*, pues es un narrador personaje. Se sabe que a la entrevista irán cuatro reporteros: Oscar Hinojosa de El Financiero, Juan Miranda fotógrafo de Proceso, Tim Golden de The New York Times y el cuarto es Vicente Leñero. Ello también se denota en algunas frases en donde devela sus propios pensamientos o cuando otro personaje lo interpela. Ejemplo: *Órale, le dice cada uno al sí mismo que es... Lo que bola y rebola ahora es el canijo corazón... y no se ve manera de aliviar el sofoco... No se lo cuente a nadie... Manténgase alerta...*

Obviamente, al tomar conciencia de que ese cuarto periodista es el mismo quien narra, se cae en la cuenta de que todas las reflexiones son hechas por él mismo, incluso en su calidad de personaje puede presentar algunos diálogos. Quizá el hecho de saber lo mismo que los otros personajes y su anhelo objetivo

TEJICO
FALLA DE ORIGEN

hace que no incluya rasgos fisonómicos y se apegue al orden cronológico, pues no lo altera.

Como vemos ambas crónicas intentan ser objetivas, pues aparentan una distancia entre la historia y su intervención, pero de una u otra forma los autores son delatados por sus propios puntos de vista emitidos en el relato, pues no son indiferentes a ella.

ESTRATEGIAS DE PRESENTACIÓN DEL DISCURSO

Helena Beristáin señala que el momento de mayor coincidencia entre el autor y el narrador es justo cuando este último expone la historia, la forma como nos contará el relato. El autor tiende a producir efectos estéticos dentro del discurso y los deja al narrador para que éste los ofrezca al lector. Para producir tales efectos, el autor hace a un lado sus registros habituales de hablante y emplea otro sistema lingüístico de estrategias que combinará con la narración y con palabras que correrán a cargo de personajes. Resultado de todo ello es la construcción de un relato donde confluyen narración, descripción, diálogo, figuras retóricas, factores de connotación, etc.

Las formas expresivas más utilizadas son:

- a) *El estilo directo.* Oratio recta latina. Es aquel discurso que se presenta en forma de parlamentos adjudicados a los personajes. Es una representación. Esta estrategia se considera subjetiva, pues es el sujeto y no el narrador quien presenta sus pensamientos y sus aportaciones.
- b) *El estilo indirecto.* Oratio obliqua. Es aquel opuesto al diálogo y al monólogo. Ya que el narrador se interpone a los protagonistas y transcribe sus acciones y su pensamiento. Es él quien nos dice los

- parlamentos de los protagonistas. Se considera objetivo porque marca la distancia entre el lector y la historia.
- e) *El estilo directo libre*. Es resultado de una intermediación entre el estilo directo e indirecto y es de uso literario. A diferencia de los otros dos estilos carece de verbo introductor, suele escribirse luego de dos puntos y aunque recupera las palabras del personaje es el narrador quien suele evocarlo. Ejemplo: *Dio la vuelta en la esquina; no tenía tiempo que perder.* "Se trata, pues, de una interpretación del diálogo; un parlamento de un diálogo, asumido no por el personaje sino por el narrador quien conserva más o menos las palabras del interlocutor".³⁴

El pasar de un estilo a otro dentro del discurso, indica los cambios de perspectiva, de un acercamiento a un alejamiento. De igual manera, esta alternación implica un cambio de pronombres personales, verbo, puntuación, etc. Por ello, el narrador debe saber, sobre todo, qué tipo de verbos expresan acción, cuáles son para acciones puramente discursivas, que otros para las hipótesis, etc.

Para concluir, cabe destacar que el estilo indirecto puede contener al estilo directo. Esto sucede cuando el narrador alude el diálogo entre los protagonistas y lo resume. O viceversa, el estilo directo puede abarcar al indirecto, cuando como parte del diálogo, el protagonista se pone a narrar.

APLICACIÓN XI

En cuanto al análisis de ambas crónicas, descubrimos que en el primer caso, el texto de David Aponte e Ismael Romero, es una narración construida completamente en *estilo indirecto*, pues en todo momento son los narradores quienes cuentan la historia. Incluso en los momentos en que podría darse la

³⁴ *Ibidem*, p. 127

representación (el estilo directo) los narradores acallan a los protagonistas y les roban la palabra. Ejemplo: *Fabrizio decía: "¡Le dieron, dieron!", cuando observó un cristal en pedazos...* Incluso, dentro de este estilo indirecto se observa que hay algunos rastros de estilo directo, pues aunque los narradores son quienes los presentan, (ejemplo los párrafos 30 y 31) se alude a diálogos que tuvieron con otros personajes, lo cual remarca dos cosas: su calidad de testigos (lo que les permite robarse una parte de los diálogos) y su intento por contar una historia vista desde fuera, objetivamente.

Por otra parte, la crónica de Vicente Leñero alterna el estilo directo e indirecto, como si se sirviera de una cámara de cine para hacer alejamientos y acercamientos. Ejemplo de ello, bastaría ver los párrafos 2, 4, 18, 19, etc. para saber que los protagonistas representan por sí mismos la escena. No obstante, el estilo indirecto acompaña en muchas ocasiones al directo para completar la escena con descripciones o bien, para continuar con la narración. Ejemplo: *--Para que no midamos distancias-- deduce Tim Golden, muy bajito... al tiempo que reparte tabletas de chocolates...* De igual forma, ello devela su calidad de testigo pues es capaz de traer a colación parte de los diálogos de algunos personajes y tomarlos como punto de partida para continuar la narración y/o sus reflexiones. Ejemplo: *--Pasen por aquí. Como describir el cuartucho con olor a pobreza...*

Finalmente en la primera crónica, a partir de la observación de los verbos, parece que la historia está equipada con pocos nudos (verbos de acción, en este caso en pretérito), ya que una gran parte corresponde a verbos destinados a describir estados y modos de ser. Ejemplo: *...habíamos salido... se había parado... ya no decía nada... los disparos seguían... donde estaban agachados... Fabrizio gritaba... ella se encontraba... decían algunos pobladores... Francisco guiaba la caravana...* etc. Lo cual podría significar que la historia sea más breve que el discurso que la contiene.

En tanto, nuestra segunda crónica presenta, gracias a la inclusión de diálogos, verbos en pasado, presente y futuro, como si al momento de leer el texto se estableciera el 'presente' de la historia. Ejemplos: *La respuesta llegó... Por fin aparece el quinto contacto... El viaje será largo... Un hombre pide credenciales... El motor protesta... Han llevado a los viajeros...*

ANÁLISIS SEMÁNTICO

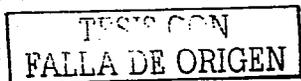
La semántica es una disciplina que estudia el significado del signo. Dichos significados se hallan dentro del texto organizados "a partir de la configuración de una red de relaciones que se establece entre los sememas, tanto sintagmáticamente (entre los que se hallan contiguos en la frase u oración), como paradigmáticamente (entre aquellos que se asocian entre sí, no por su contigüidad sino por analogía u oposición de sus significantes o de sus significados)".³⁵

Un semema, según los teóricos, es la unidad de significación que a su vez está compuesta por un conjunto de semas o unidades mínimas. Ejemplo. El semema *silla* contiene los semas: mueble, asiento con respaldo, aparejo para montar a caballo, descanso, etc.

Ambas unidades suelen contener dos tipos de significación: denotativa y connotativa. La primera se refiere a una significación estable y convencional en un amplio ámbito social. Y la segunda se refiere a una significación variable y de convenciones distintas que están ligadas a una cultura o ideología.

En este análisis semántico lo que se busca es identificar si entre los sememas del texto existe una relación común, una *isosemia*, o la reiteración de un sema dentro del proceso de enunciación, para luego señalar la *isotopía* sémica que en

³⁵ *Ibidem*, p. 138



otros términos se refiere a la *línea temática de significación* que da coherencia a la lectura.

Evidentemente, al unir los vínculos entre todas las significaciones que se producen sintagmática, paradigmática, denotativa y connotativamente se puede acceder al sentido total de un texto.

APLICACIÓN XII

Para la realización de este análisis, se van a retomar aquellas palabras polisémicas (estarán diferenciadas entre comillas) y se van a parafrasear (estarán en cursivas) para ver el efecto de sentido que estas pueden producir. También se retomará la numeración inicial de cada crónica para facilitar así el seguimiento y para limitar el contexto isótopo que pudiera haber.

Hieren al reportero de La Jornada...

Dentro de esta primera crónica, los narradores han cuidado los términos empleados, pues en su mayoría son de significación denotativa, se refieren a los objetos sin darles una doble significación y no emiten comentarios para referirse a lo que no observan o desconocen. Como en aplicaciones anteriores ya se había mencionado, los autores se sirven de dos elementos dominantes para sostener su relato: la agresión armada dirigida a un convoy de prensa y las reacciones que ésta provoca en dicho convoy. En pocas palabras, se trata de un texto unilateral ya que se sirve de las palabras para denotar más que para inferir una doble lectura.

Ejemplos. En los primeros seis párrafos, la agresión se ve presente siempre con calificaciones como: "lluvia de disparos", "impactos", "resonante", "desafiantes", y "fuerte granizada", lo cual expresa categóricamente una *actitud*

agresión frontal que intenta bloquear el tránsito de la caravana. Sin embargo, no se ve ninguna actitud combativa por parte de los reporteros; pues se enfrentan a una fuerza superior, ellos están en *desproporción* contra el enemigo, ellos no poseen armas y además los agresores se esconden tras "dos camiones" que cierra el camino de la carretera. Mientras que los reporteros se escudan en autos de reducido tamaño "Volkswagen" y "Tsuru". Los periodistas se encuentran *indefensos* no pueden hacer otra cosas más que aguantar, o si pueden, tratar de escapar... "se echó en reversa", "se agachó", "se había parado".

De los párrafos 7 al 20, se insiste en lo mismo. Una agresión violenta y desproporcionada... "las balas", "se sumaron otros (tiros)", "el ruido provenía de todos lados", "las balas las escuchábamos", "sentíamos donde pegaban", "los golpes de las balas", "los disparos seguían... más fuertes", "un fuerte impacto", "las balas zumbaban", "los disparos continuaban", etc. Incluso cuando Ismael fue herido, los narradores reiteran: "un golpe seco", "un puñetazo de alguna persona muy fuerte". O bien, se resaltan las actitudes y las *reacciones pasivas* que buscan *protección* frente a una fuerza hostil y enérgica: "retrocedió", "hizo una maniobra desesperada", "se alejó del lugar", "permanecemos estáticos", "salió corriendo", "inmóvil", "donde se ocultaba", "permanecía sin movimiento". En este fragmento se observa algo distinto, el *antagonismo* entre los dos bandos que combaten en la zona, sin embargo, las menciones sólo es para identificarlos y no tanto para calificarlos ("zona militar" y el grupo que ha desafiado a la fuerza oficial, los "rebeldes"), salvo en una ocasión, cuando se refiere a los "soldados con sus rostros de miedo, pálidos, de incertidumbre", como si carecieran de *fuerza moral*.

A partir del párrafo 21 al 29, se inicia la segunda parte del relato, la *suspensión de la hostilidad*, "los disparos cesaron", "cese del fuego". No obstante, en esta ocasión los narradores subrayan la actitud *tenerosa*, pues no tienen la certeza del cese definitivo, por ello, al ver la mínima oportunidad, no lo piensan y escapan:

"¡mete reversa!", "Fabrizio gritaba", "se encontraba completo", "reaccionó", "se echó en reversa", "seguía su carrera en reversa", "sintió temor", "pálida y nerviosa", "pisó el acelerador a fondo", "gritaba".

Ya del párrafo 30 al 37, se habla de la situación que antecede a la agresión, lo cual explica el *ambiente bélico* que se vive en Chiapas: "enfrentamientos" entre "soldados federales" y "miembros del autodenominado EZLN". También se esclarece que los reporteros tenían conocimiento del peligro que corrían si transitaban por la carretera, habían sido *prevenidos*: "un salvadoreño comentaba que había intentado cruzar el retén, pero (...) le habían hecho señas para que se retirara", "se escuchaban disparos esporádicos" y sabían de los enfrentamientos. Sin embargo tuvieron confianza y salieron "perfectamente identificados" con "banderas blancas".

La última parte del texto continúa con la narración del *escape* y aún prevalece la *exaltación* de los personajes, incluso después de mantenerse a salvo: "loca carrera en reversa", "palidez y nerviosismo", "tocaba el claxon", "palidecía y parecía desvanecerse", "tengo la boca seca". Y para no variar los narradores aluden en una ocasión más la agresión de la cual fueron objeto: "escuchábamos los disparos", "20 impactos", "tres esquirlas".

El texto a pesar de contar con muchos *semas*, estos sólo se refieren a dos isotopías dominantes: la agresión desproporcionada entre un grupo armado y una caravana de reporteros. Así como las reacciones desesperadas del grupo de reporteros durante y después de la agresión. Al margen de todo aquello se habla con sobriedad del antagonismo entre el Ejército Federal y el EZLN, no se habla de las causas, sólo de la incertidumbre y la confusión que se ha producido a partir de ello. No olvidemos que la crónica se escribió durante los primeros días del

levantamiento armado en Chiapas, motivo por el cual, la situación se hallaba aún enrarecida.

La espera, la detención, las sombras...

En nuestro segundo caso, las isotopías y las connotaciones están tan claras como en la crónica anterior. Aquí se reitera constantemente a lo largo de todo el texto sobre la *incomodidad* del viaje a causa de los rústicos medios para efectuarlo, así como el clima: "el viaje será largo", "vehículos de carrocería alta", "el frío", "es un vidrio que se mete entre la plantilla de las botas", el viento que hace "azotar las orejas, temblaquear piernas y brazos", "la bufanda es un chiste contra el frío", "camino inaccesible", "obstáculo terrible", "botar y rebotar las nalgas", "molidos como a palos", "la espalda quejándose", "el ruido del motor", "repetir el sacrificio", "la vereda es horrible", "la llovizna (...) acuchilla cachetes", "el sofoco", etc.

Dejándolo a un lado, lo que se reitera constantemente en torno al ambiente de larga espera que rodeó el encuentro de periodistas con el subcomandante Marcos, lo que resulta mucho más interesante es lo relacionado con los miembros del EZLN que se observan como parte de un grupo *disciplinado*, que recibe y sigue instrucciones precisas; así como el mejor recurso que tienen a su favor, la *clandestinidad*. En los primeros seis párrafos, los miembros del EZLN se rigen por la medición del riesgo que corren al entrevistarse con el grupo de reporteros, incluso en varias ocasiones el encuentro se topa con varios obstáculos que pueden cancelarlo. Ejemplo: "tienen que calcular y medir sus tiempos", "no se lo cuente a nadie", "una mala noticia", "son las instrucciones", "se reciben las primeras instrucciones", "sólo podrá tomar 2 fotos", "absoluta discreción", "es un problema", "nos pueden regresar", "el contacto va dando instrucciones", "no se

puede decir, ni describir", "desde el principio: los ojos cegados", "los ojos se abren a lo negro", "se antoja una conspiración", etc.

Otra línea de significación que nos habla y nos remite incluso a un plano social, al origen étnico y a la *estrechez económica* de los zapatistas. Ello se aprecia desde el párrafo 6 cuando nos dice que ellos son campesinos: "palabras sueltas en idiomas indígenas", luego en el párrafo 17, "otro pasamontañas que lleva dentro un indígena duro", esto lo hace sin desprenderse de esa concepción disciplinada "hace la guardia con un firmes de estatua", "tono de regaño", etc. En los párrafos 8 y 9: "el cuartucho con olor a pobreza", "da como peña encender las propias linternas", "llegaron las sillas de madera y poyos". Ya en el párrafo 26: "es una choza", "cobijas de lana", etc.

De manera general, estas son las isotopías que se leen dentro de la crónica, las cuales pueden resumirse dentro del título, ya que de una u otra forma se hace alusión a ellas. Por un lado el cansancio físico a causa de un largo viaje, la incertidumbre y las dificultades del encuentro (*la espera, la delación*), la existencia de un grupo clandestino (*las sombras*) y las condiciones de pobreza que hacen tener cierta simpatía con ellos (*las luces y el mito genial*).

LAS FIGURAS RETÓRICAS

De antemano, se considera a la retórica como el arte de producir discursos correctos (gramaticalmente hablando), elegantes y persuasivos. Vistas como una estrategia más, las figuras son una expresión desviada de la norma —o del uso común— cuyo objeto es crear un efecto estilístico.

El Grupo.M se ha encargado de profundizar en este aspecto y presenta de la siguiente forma los niveles y las figuras retóricas como:

- a) Figuras que se dan en las palabras, que pertenecen al *dominio plástico*. Ejemplo: aliteraciones y paronomasias.³⁶
- b) Figuras de frases, que pertenecen al *dominio sintáctico*. Ejemplo: la elipsis o el hipérbaton.³⁷
- c) Figuras que involucran palabras y pertenecen al *dominio semico*. Ejemplo: la metáfora o la metonimia.³⁸
- d) Figuras de frases, que pertenecen al *dominio lógico*. Ejemplo: ironía o litote.³⁹

APLICACIÓN XIII

En realidad, el primer texto posee ante todo un valor *denotativo*, es escueto y carece de figuras retóricas. Sólo se encontraron algunas *metáforas* cuya presencia sirve para describir el ambiente hostil y la agresión frontal: *la intensa lluvia de disparos..., como una fuerte granizada... y como si hubiera recibido un puñetazo... Los adjetivos son en igual medida denotativos, no manifiestan una abierta actitud subjetiva: fuertes combates..., sus rostros de miedo pálidos... y el sedan rojo, etc. La alternancia de verbos en tiempo pretérito y copretérito dan agilidad y quietud al relato. Y al final del mismo, hallamos dos hipérbotes, las cuales consisten en subrayar lo que se dice incluso hasta parecer inverosímil: Tengo la boca seca y Volvimos a nacer. En términos generales, es un texto que no tiene la intención de ser artístico, sino denotativo.*

³⁶ Aliteración: Repetición de uno o más sonidos en distintas palabras próximas. Paronomasia: Aproximación de expresiones dentro del discurso que ofrecen varios fonemas análogos. Ejemplo: "El erizo se irisa, se eriza, se riza de riza" (Octavio Paz).

³⁷ Elipsis: Se produce al omitir expresiones que la lógica y la gramática exigen para captar el sentido. Hipérbaton: Es una alteración del orden gramatical. Ejemplo: "Dulces daban al alma melodías" (Sigüenza y Góngora).

³⁸ Véñese el primer capítulo y las aportaciones de Jakobson.

³⁹ Ironía: Es una idea, la cual consiste en burlarse a partir de la oposición del significado de las palabras. Ejemplo: "Y vi algunos poblando sus calvas con cabellos que eran suyos sólo porque los habían comprado" (Quevedo). Litote: Consiste en afirmar algo a partir de la atenuación de aquello mismo que se afirma. Ejemplo: En lugar de decir "Lo ignora totalmente" por "Conoce usted poco este problema".

Por el contrario, en el segundo texto, se observa al menos una cierta intencionalidad de *connotar*, de jugar con las palabras para insistir en la visualización de la atmósfera. En este caso encontramos, el uso de *superlativos* y *diminutivos*: *brevísimas, cerquita, muy bajito, altísimo, durísima, quedito, apenitas*. De lo que más abunda en el texto de Vicente Leñero son las *metáforas*, una comparación abreviada que se produce a partir de una relación de semejanza entre los significados: *El frío es un vidrio que se mete entre la plantilla de las botas y el doble calcetín..., la bufanda es un chiste...* Entorno a los zapatistas, *voces que parecen chasquidos..., las sombras indígenas sólo miran..., un firmes de estatua...* El viaje es *el sacrificio de rebotes..., al salir del suplicio en movimiento...* O bien se describen sustantivos a partir de su calidad olfativa: *el cuartucho con olor a pobreza...* También se sustituye al sujeto por un sustantivo relacionado con éste (*metonimia*): *otro pasamontañas que lleva dentro un indígena duro..., desde su rebanada de cara..., el pasamontañas sigue escrutando...* El autor combina varias veces algunas *enumeraciones* y *gradaciones* que da cierta cadencia al texto: *Tal vez mañana. Tal vez pasado mañana. Tal vez el martes..., Molido como a palos en las nalgas, y la espalda quejándose y el ruido del motor y el sueño que no llega y de nuevo las ganas de orinar y la inmensa soledad de la montaña..., Y más al rato: súbanse. Ya bájense. Y esperen aquí..., Y se va. Y de nuevo a esperar y esperar..., No te rajes. No te quiebres. No te dobles..., ¡No tenemos armas! ¡No tenemos dinero! ¡No somos extranjeros!* También se puede identificar la *hipérbola*: *El viento puede azotar orejas..., la espalda quejándose..., la lluvia acuchilla los cachetes... y más bien vuela el cabrón...* Existen expresiones de uso cotidiano y común como: *uy no, cómo diablos, qué carajos, órale, el canijo corazón, un coyotilo, cabrón.*

Finalmente encontramos una *aliteración*, repetición de uno o más sonidos en las distintas palabras próximas, en este caso de "r" al referirse al efecto auditivo del camión: *el ruido del motor, el ruido del motor...* Una *aféresis*, la supresión de las

primeras letras de una palabra: *Orila* en lugar de "ahorita". E incluso un *barbarismo*, palabras de origen extranjero: *sprint* en lugar de carrera corta a velocidad.

En cuanto a este relato, si bien hemos encontrado un buen número de figuras retóricas, éstas sirven para reforzar las reflexiones y la atmósfera que el autor quiere que el lector perciba y en segundo término, nos habla de que el autor meditó antes su texto para así crear cierto efecto estético.

FIGURAS DE LOS INTERLOCUTORES Y DEL RELATO

Como ya hemos visto, las figuras están presentes dentro del discurso debido a que las palabras tienen una particular disposición, pero no sólo en el discurso, sino también a nivel de las estructuras esta disposición o desviación se puede identificar dentro de las funciones, las categorías actanciales, las perspectivas del narrador y la dimensión espacio temporal.

Las figuras que conciernen a los interlocutores corresponden al sistema de la lengua, porque éstas se presentan en el mensaje a través de las palabras. Para identificarlas es indispensable ver qué tipo de conmutación, o de desviación, se guarda entre el narrador y los personajes. "La costumbre que gobierna el uso de las personas gramaticales dentro de los géneros literarios suele ser una convención que funciona como la pauta más general"⁴⁰ para establecer la relación entre narrador y personajes.

APLICACIÓN XIV

Por lo que respecta a las figuras de los interlocutores se observan las siguientes conmutaciones:

⁴⁰ *Ibidem*, p. 163

- a) En la primera crónica se advierte el recurso narrativo más frecuente y común, la utilización de la tercera persona (“él”) en voz del narrador que después, en algunas ocasiones, deja que al personaje (“yo”) tome la palabra. Ejemplo: De una primera persona a una tercera persona. *Cálmate, vámonos de aquí, le dijo.* Ello establece una distancia entre el narrador y el personaje. También se da otra conmutación de singular a plural. La utilización de “nosotros” significa la identificación del narrador como personaje y al mismo tiempo con la de otro personaje: *sentíamos donde pegaban las balas...*
- b) En el caso de la segunda crónica también se observa una conmutación del tipo Él-YO, pues el narrador se retira para que sea el personaje quien represente sus diálogos. También se advierte que el narrador habla de sí mismo en tercera persona, pero con una variante, la utilización del pronombre indefinido “se”. Ejemplo: *uno se agarra de la puerta y se empuja...* Esta figura suele confundir los límites entre los personajes y el narrador, pues de una u otra forma se propicia la pérdida de individualidad.

LAS FIGURAS EN EL RELATO

El Grupo M también es quien ha identificado las desviaciones que se producen dentro del nivel de las funciones y en el nivel de las acciones. En ambos niveles se advierten figuras de: Supresión, Adición y de Supresión-adición⁴¹. En esta aplicación sólo nos referiremos a las figuras de las funciones, las cuales se subdividen en: a) en los nudos y catálisis y b) en los personajes e indicios.

⁴¹ Helena Beristáin aclara que algunas desviaciones representan las convenciones de una etapa o corriente literaria, por ello, la renovación artística consiste muchas veces en desviarse de dichas desviaciones.

Figuras de los nudos y catalisis

- a) *Supresión*. Cuando los nudos se eslabonan uno tras otro, con pocas catalisis o sin ellas, estamos frente a un efecto de dinamismo, lo cual eleva la velocidad de las acciones.
- b) *Adición*. La norma, porque es lo más frecuente, es que los nudos estén alternados con numerosas descripciones o catalisis para dar un efecto de dinamismo y quietud al relato.
- c) *Supresión-adición*. Se desarrolla cuando un personaje narra una historia dentro de la historia principal, es decir, una metadiégesis. A ello también se le llama 'construcción en abismo'.

Figuras de personajes y de indicios

- a) *Supresión*. Es cuando dentro del relato se limitan o se suprimen los indicios, a través de los cuales se puede revelar el carácter, el estado de ánimo, el modo de ser, la fisonomía, las costumbres, etc. de los personajes.
- b) *Adición*. Es lo contrario, cuando en el texto se ofrece un número excesivo de indicios en torno a los protagonistas.
- c) *Supresión-adición*. Esta situación se presenta cuando un personaje aparenta ser uno, lejos de lo que en realidad es, o bien cuando un personaje se disfraza, cambia de aspecto y juega dos papeles al mismo tiempo.

Figuras de los informantes

1. Lugares:

- a) *Supresión*. Se presenta cuando el lugar, el escenario, no tiene ninguna relación significativa con la acción. Es independiente de ella.
- b) *Adición*. Cuando el lugar refuerza la significación de la acción, es decir, mantienen una relación estrecha.

- c) *Supresión-adición*. Ocurre cuando un lugar se convierte en otro que se le opone. Ejemplo: un campo que se convierte en cementerio.

2. Objetos:

- a) *Supresión*. Si hay carencia de objetos o se limita su número, o bien si el objeto sustituye simbólicamente otro ausente dentro del escenario.
- b) *Adición*. Si hay exceso de ellos en el escenario.
- c) *Supresión-adición*. Cuando al objeto se le sustituye su función primaria por una dramática. Ejemplo: Podría reflejar un estado de ánimo una puerta que se cierra violentamente.

3. Gestos:

- a) *Supresión*. Cuando dentro del relato no se manifiestan las emociones de los personajes o hay un número reducido de éstos.
- b) *Adición*. Enfatización de los gestos de los personajes, lo cual también revela ciertas características de éstos.
- c) *Supresión-adición*. Cuando los gestos son sustituidos por otros. Ejemplo: cuando se suponen gemidos de dolor resultan de placer.

APLICACIÓN XV

Figuras de los nudos: A la serie de acciones que se desarrollan en la crónica extraída de *La Jornada* se le suman algunas catálisis que se identifican sobre todo por los verbos en tiempo copretérito. Aunque se puede considerar que las catálisis son breves, éstas están presentes en todo el texto, por lo cual se le considera un texto con una figura por *adición*, pues el texto contiene dinamismo y quietud. De igual forma lo es la segunda crónica de *Proceso* aunque en este caso las catálisis son más extensas.

Figuras de los personajes e indicios: Ambas crónicas coinciden una vez más, pues contienen, en este rubro, una figura por *supresión*, porque los personajes están a penas mencionados y desconocemos muchas cosas de ellos. Los indicios nos señalan solamente el género, la profesión, en casos específicos el nombre y rasgos de su forma de vestir.

Figuras de los informantes: (Lugares) Hay en ambas crónicas figuras por *adición*, pues la significación del escenario refuerza las acciones. Así como la carretera obstruida con dos camiones, rodeada por árboles hacen más intensa la agresión armada, ya que procura el anonimato de los agresores y la nula protección para los reporteros; la selva chiapaneca resulta inhóspita al cansancio de los reporteros citadinos.

(Objetos) En la primera crónica los objetos tienen una presencia reducida, sólo se habla de los vehículos y de las balas constantemente. Por lo que se concluye que es una figura por *supresión*. En tanto la segunda crónica incluye como parte del escenario varios objetos que están relacionados con los reporteros y con los zapatistas. Ejemplo: cobijas, lámparas, botas, pasamontañas, armas, chocolates, sillas, relojes, botellas, bufanda, puertas, poyos, camiones, etc. Es por tanto una figura por *adición*.

(Gestos) Ya que de los personajes se desconocen muchos detalles, lo único que proporcionan ambos autores son los gestos de temor, angustia —en la primera crónica—, de incertidumbre y cansancio —por lo que respecta al segundo texto—. Lo cual ayuda a enfatizar las situaciones particulares de cada drama. Ambas son figuras por *adición*.

FIGURAS DEL SISTEMA ACTANCIAL

El Grupo M afirma que la 'norma' en torno a las categorías actanciales sería la presencia de las seis funciones y que a cada actante le correspondiera un sólo actor. En la práctica esto difícilmente llega a ocurrir, ya que "se da un complejo juego de relaciones entre los personajes y los actantes que ellos encarnan"⁴², por lo que se identifican las siguientes figuras:

- a) *Supresión* de personajes. Se refiere cuando varias funciones actanciales corresponden a un solo personaje.
- b) *Adición* de personajes. Ocurre cuando varios personajes están investidos por una misma categoría actancial.
- c) *Supresión-adición*. Se produce por inversión de funciones. "En estas figuras se funden dos procesos, uno de similitud y otro de oposición, por ejemplo, que resulten semejantes algunos de los elementos (el lugar de la escena, las acciones, el punto de vista, los personajes, etc.) y que sean opuestos otros (la época, la situación de los personajes, etc.) de modo que esto sea lo que haga variar la relación entre el actor y el actante."⁴³

APLICACIÓN XVI

En torno a este análisis podemos señalar que ambas crónicas presentan las mismas figuras. En primer lugar existe una *supresión* de personajes individuales dado que un conjunto de personajes están considerados como un sólo actor. Ejemplo: el grupo agresor y la caravana de periodistas dentro de la primera crónica, así como los miembros del EZLN, el grupo de reporteros que se encuentra

⁴² *Ibidem*, p. 177

⁴³ *Ibidem*, p. 178

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

con el subcomandante Marcos y los tres reporteros que delatan el encuentro de aquellos dentro de la segunda crónica.

Como ya lo habíamos advertido en la aplicación IV, dependiendo de las numerosas perspectivas que confluyen en ambas historias, los actores acumulan varias categorías actanciales, es decir, se produce también una figura por *adición*, pues así como la caravana de David Aponte es objeto de agresión del grupo armado, a su vez es su propio destinador y adyuvante de Ismael. En tanto el grupo de reporteros encabezado por Vicente Leñero, es sujeto pues busca al subcomandante Marcos, lo que le vale ser oponente de los reporteros de *La Jornada* y destinatario ya que alcanza su objetivo.

FIGURAS DEL PLANO DEL DISCURSO

La identificación de las figuras del discurso dentro del relato puede realizarse en los campos de la duración, el orden cronológico y la causalidad. Dado que el juego de ajustes y desajustes se produce entre la historia y el discurso. Veamos las figuras que el Grupo M señala en cada uno de estos aspectos.

1. Duración (relación entre la temporalidad de la historia y la del discurso):
 - a) *Supresión*. Se presenta cuando el dominio de resumen (nudos) elimina la presencia de los diálogos.
 - b) *Adición*. Cuando el monólogo interior o la pausa ocupa un mayor espacio en comparación con el de la historia.
 - c) *Supresión-adición*. Cuando la imaginación de un personaje excluye por completo la temporalidad objetiva, los hechos.

2. Orden cronológico:

- a) *Supresión*. Ocurre cuando en el discurso no se da cuenta de los sucesos que el lector espera ya que con anterioridad o posterioridad (analepsis o prolepsis) ha obtenido información para inferirlos.
- b) *Adición*. Cuando se presenta gran cantidad de catálisis evitando que la acción se desarrolle.
- c) *Supresión-adición*. Cuando se alternan varias historias dentro de la historia principal.

3. Causalidad (causa-efecto):

- a) *Supresión*. Ocurre cuando la explicación de las causas de las acciones se presentan posteriormente a la ocurrencia de éstas.
- b) *Adición*. Cuando las causas se explican profunda y abundantemente.
- c) *Supresión-adición*. Se refiere a la presentación de causa-efecto falsa, porque con el transcurso del relato resulta que las causas no existen.

Figuras de la representación del espacio en el discurso:

- a) *Supresión*. Se produce cuando la descripción se ocupa del detalle, dejando fuera otros rasgos o el todo.
- b) *Adición*. Es el efecto contrario, cuando la descripción incluye el todo y no un detalle en particular.
- c) *Supresión-adición*. Es una elipsis espacial, como las escenas íntimas o crueles se suspenden porque el lector es capaz de 'imaginarlas'.

Figuras del punto de vista (narrador):

- a) *Supresión.* Ocurre cuando el narrador excluye sus propias opiniones, reflexiones, comentarios e incluso no hace explícita su presencia.
- b) *Adición.* Ocurre cuando el narrador interviene constantemente y se inmiscuye en la historia.
- c) *Supresión-adición.* Se refiere a la narración en primera persona.
- d) *Permutación.* Ocurre cuando se presentan diferentes versiones de los mismos hechos.

APLICACIÓN XVII

En ambas crónicas predomina la alternación de resumen y pausa, en tanto el diálogo (la representación) apenas se percibe en el primer texto, las descripciones son equilibradas ya que van paralelas a los nudos. En el segundo texto, se presentan con un poco más de insistencia, tanto pausas como representaciones. En ambas situaciones se presenta una figura por *adición*, pues la narración de los hechos se ve interrumpida por pausas.

En lo tocante al orden cronológico, en el primer texto se observa una figura por *permutación* puesto que el desarrollo de los hechos inicia en *in media res* y se ve modificado por alteraciones temporales, retrospectiones y anticipaciones. En cambio, en el segundo relato no se presenta ninguna alteración de este tipo, ya que la historia nos da cuenta de los hechos en su orden canónico de inicio a fin.

En cuanto a las figuras de causalidad, resulta que en nuestra primera crónica se presenta de antemano una figura por *supresión*, ya que las causas y el contexto se presentan con posterioridad a la agresión. Sin embargo, al desconocer la perspectiva del agresor y sus motivos podemos decir que es una figura por

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

permutación, pues sabemos que la caravana iba identificada como prensa y llevaba banderas blancas y aun así fue atacada. En el segundo texto, por su lado, las relaciones lógicas (causa-efecto) van paralelas a las temporales, ya que se presentan sin romperse y sin alterarse.

En lo que atañe a las figuras de la representación del espacio en el discurso, en la crónica de *La Jornada* al haber dos narradores, la visión de los detalles se amplía, pues se ofrece una panorámica de la caravana, se va contando lo que ocurre con todos los miembros de la misma, asimismo nos permite apreciar la situación en general que se vive en Chiapas. Es decir, se trata de una figura por *adición*. Por su parte, el texto de la revista *Proceso* incluye descripciones que sólo detallan una parte, lo que se aproxima y lo que vive de cerca el reportero. Nos describe cómo viajan en el camión, como son las chozas en donde se detienen a descansar o bien nos habla de la montaña que tienen que recorrer para ver al subcomandante del EZLN. Se trata de una figura por *supresión*.

Por último, derivado de la perspectiva del narrador, podría parecer en primera instancia que los narradores eliminan sus comentarios y su propia existencia; pero al desarrollarse un poco más las historias, caemos en la cuenta de que en ambas crónicas se presentan figuras por *adición*, pues los narradores intervienen como testigos y personajes al mismo tiempo. También en el primer relato hallamos una figura por *permutación*, pues tanto David Aponte e Ismael Romero se van relevando la tarea de narrar para ofrecer de esta forma una visión más amplia de los hechos.

Terminadas todas la aplicaciones propuestas por Helena Beristáin, es tiempo de presentar las conclusiones de nuestra investigación.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CONCLUSIONES

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

CONCLUSIONES

SALDO FINAL: PERIODISMO VERSUS LITERATURA

A lo largo de esta investigación, de manera directa e indirecta, se ha descubierto la presencia de un elemento que resulta decisivo frente al problema que nos hemos planteado. Descubrir las relaciones de semejanza y desemejanza entre el discurso periodístico y el discurso literario nos ha remitido hasta él, a sus funciones e incluso a sus dos nociones más notables: El lenguaje.

El lenguaje tiene varios cometidos, se identifica como portador de sentido, como medio de comunicación, como signo o símbolo de la realidad, etc. Con el afán de iluminar nuestra investigación y así entender el fenómeno de lo periodístico y lo literario, hemos de resaltar inicialmente aquella facultad del lenguaje de simbolizar la realidad. El lenguaje es empleado para expresar nuestra circunstancia, pues el lenguaje representa el mundo, lo real, a través del signo y el hombre, como miembro de una cultura determinada, percibe y acepta dicho signo como representante del mundo. A partir de este sistema de signos—entendido como la relación entre la idea y la cosa—se hace posible la formulación de conceptos, la construcción de pensamientos y la posibilidad de que el hombre se comunique con los demás hombres.

Ahora bien, ¿a qué nos referimos cuando afirmamos que el lenguaje es portador de sentido? Dado que el lenguaje es una abstracción, éste de alguna manera reproduce la realidad, es capaz de evocar objetos, situaciones, caracteres, etc. Ello se produce no únicamente por el hecho de rotular o nombrar todo aquello que nos rodea, sino a que el lenguaje copia o imita las formas y la estructura de la realidad. Por ello, cuando le otorgamos sentido a algo es porque éste guarda semejanza con la realidad. En otras palabras, cuando la representación está dotada

de elementos estructurados con lógica y temporalidad, lo cual corresponde a la dimensión de lo real, decimos que manifiesta sentido. Quizá para entender lo antes mencionado sea conveniente incluir un ejemplo. Comparemos la relación entre el signo y la realidad con las notas de una sinfonía y la sinfonía misma. La pieza musical ejecutada guarda semejanza con las notas impresas en el papel dado que tienen la misma estructura, el mismo orden, la misma duración y el mismo tiempo; aunque claro, es indispensable conocer las reglas de notación musical para inferirlo.

Llegado a este punto haremos un recuento de las primeras conjunciones y las primeras disyunciones entre el discurso periodístico y el discurso literario que se fueron presentando en el proceso de investigación. En el dominio narrativo, la imitación de la realidad suele llamarse *ficción*, ésta como ya lo explicamos es lo que *evoca un universo de experiencia, es una ilusión de verdad* que se logra a partir de la conformidad o semejanza de la estructura de la obra con un referente exterior.

Un problema que se presenta constantemente en el dominio narrativo es aquél que se refiere a dicho concepto, ya que muchos lo consideran únicamente como sinónimo de fantástico, de irreal, como algo que se encuentra fuera de la realidad. Sin embargo, como ya hemos visto, el proceso de ficcionalidad puede tener o no un referente directo o indirecto con la realidad; a demás ello no es lo que confiere al relato la calidad de falso o verdadero. Mientras el lenguaje manifieste sentido, es decir, organice sus elementos, tenga una estructura y coherencia que pueda percibir el lector virtual, se considera que dicho relato es verdadero, puesto que el sentido y el significado de los signos son inseparables de la referencia de la realidad. O bien, como afirma François Rastier, incluso la referencia indirecta o desviada del uso común, no deja de suponer algo preexistente y definitivo para su significación, ya que la existencia del mundo de las cosas prevalece sobre el

entendimiento humano ya sea que se utilice el concepto racional o estético para manifestarse, el signo se refiere, denota el mundo que nos rodea.

Por otro lado, subsiste otra noción de verdad y falsedad. La literatura a nivel de contenido y, en general, a nivel de producto estético no suele considerarse exclusivamente como documento histórico, en otras palabras la exactitud y la fidelidad de la vida no se juzga en términos de verdad o falsedad, ya que ésta se organiza como un sistema, como una realidad alterna que no está obligada a retratar la realidad canónica. La verdad que encierra coincide únicamente con el sentido que es immanente al discurso y a la interpretación del lector. La literatura se basta a sí misma, tiene un valor y un goce intrínseco. En cambio, el periodismo, al ser una disciplina social, al valerse de ese proceso de ilusión de realidad para documentar un hecho de interés comunitario, la relación de verdad se confronta con su contenido y la realidad misma, entre el objeto y la expresión, cuya referencia se verifica y se condiciona a una entidad observable pues se trata de una implicación práctica.

Derivado de lo anterior, periodismo y literatura son ficción en tanto ambos se sirven de signos escritos para evocar el mundo, lo real. Tal proceso de ficcionalidad se lleva a cabo gracias a ciertas estrategias que producen sobre el lector un efecto de verdadero. Dichas estrategias simulan esa realidad en tanto muestran acciones ocurridas en una secuencia de tiempo, en la presentación de argumentos y conflictos, en la nominación de personajes que actúan por distintos motivos, en la caracterización psicológica o física de los personajes, en la creación de un espacio físico y de un estado de ánimo, en la selección de palabras y la intención del autor en boca de un narrador, etc. Es decir, las estrategias narrativas son una interpretación de lo real para que el lector viva el proceso de un obra, tal como ocurre en la vida cotidiana.

Si bien el periodismo y la literatura son resultado de un proceso de ficcionalidad, ambas disciplinas tienen distintos propósitos y motivaciones. El primero es una actividad social que se vale primordialmente de la noción denotativa del lenguaje y la segunda se vale intencionalmente de la noción connotativa del lenguaje al ser una actividad estética. Esto significa que el periodismo utiliza el signo para indicar una cosa o representar la realidad lo más verosímil posible; ya que únicamente narra y describe los elementos que participan en la realidad canónica. En cambio, la literatura es una representación desviada, como dicen los teóricos, ya que apunta más allá del dato material, pues está cargada de otros significados para expresar sentimientos, para dar otros atributos a las palabras, para explotar la imaginación, para exponer intenciones, etc.

Como en el tercer capítulo mencionamos, un relato literario y una crónica periodística coinciden en ser "un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de la misma acción." Es decir, al ser considerada la crónica periodística como un texto que narra o representa una historia a partir del acto discursivo de un emisor, intentamos someterla a un análisis estructural para determinar cuáles son las conjunciones y disyunciones, a nivel de propiedades internas, que ésta presenta frente al discurso literario.

Tal análisis consistió en descomponer las dos crónicas en sus partes para determinar el todo conforme a la organización de aquéllas. En otros términos, se identificó el esqueleto de ambos textos constituido por una red de relaciones para así observar las leyes que gobiernan la construcción de las dos crónicas. En síntesis, las crónicas se examinaron bajo tres categorías: el nivel de las funciones, el nivel de las acciones y por último el nivel del discurso. Lo que se observó a grandes rasgos en el análisis fue lo siguiente:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En primera instancia, es manifiesta la diferencia entre periodismo y literatura en el nivel de las funciones, pues el reportero atiende directamente a lo que la realidad *in vivo* le dicta. La realidad le ofrece al reportero los elementos más básicos para que éste construya su relato. En cambio, el autor de una obra literaria puede o no retomar elementos de la realidad, incluso él puede establecer los nudos que darán sentido a su relato. Como revisamos, Barthes nos ayudó a identificar los elementos de la historia (nudos, catálisis, índices e informaciones) y en este aspecto el periodismo y la literatura coinciden en la representación de una serie de sucesos por medio de verbos de acción; sin embargo, el reportero no tiene control sobre los nudos, él no los crea, los retoma de las acciones que personajes reales (funcionarios, artistas, deportistas, ciudadanos, políticos, intelectuales, etc.) realizan en el plano de la vida pública. Lo único sobre lo que el reportero tiene control, es en la forma en cómo los ordena cronológicamente, en la selección de acciones, índices e informaciones que incluirá en su texto, siempre respetando la fidelidad de los mismos con respecto a la realidad.

En este mismo nivel, Bremond nos advirtió que las acciones se agrupan en secuencias. Ello coincide con la forma en cómo se representan los hechos tanto en literatura como en periodismo. En ambos encontramos el planteamiento de un problema (o como dijera el teórico, la inauguración), el desarrollo del mismo (o realización) y el desenlace (o clausura). No obstante, el reportero debe respetar la cadena lógica del proceso de las acciones que documenta. En tanto, el autor de una pieza literaria, confecciona los nudos de tal manera que él establece dicha orientación lógica sin atender más que a su propia intención y creatividad.

Todorov, también complementó este aspecto, pero él lo hizo tomando en cuenta las relaciones que existen entre los personajes. Aquí nos enfrentamos al mismo problema, pues el artista tiene libertad para marcar el comportamiento de sus personajes y la interrelación entre ellos; el reportero debe mantener los lazos

originales, pues son personajes que intervienen en nuestra vida cotidiana. En términos generales, el periodista se encuentra frente a una disyuntiva, el eterno problema de objetividad vs subjetividad. Por un lado, está obligado a representar la realidad, los hechos de interés público, lo más verosímil posible, pero por el otro, no puede abstenerse de sí mismo, pues el lenguaje, la selección de datos y el orden como lo presenta al lector, es un mecanismo que comunica ideas, pero que se produce voluntariamente y dotado de valores.

En segunda instancia, el nivel de las acciones se refiere a lo que Greimas llamó la matriz actancial. En ella se identificó el rol de los personajes según su propia perspectiva. Quizá en una novela, en un cuento, los roles de cada personaje estén mejor definidos gracias a que el autor nos va presentando sus motivos, sus intenciones, sus sentimientos, etc., o bien porque a través del narrador vemos una panorámica de las acciones y podemos situarnos en varias perspectivas. En el periodismo, estamos limitados a la observación y a la perspectiva del reportero. Conocemos ciertas acciones, ciertos motivos de los personajes-noticia, pero el reportero no es un ser omnipresente, ni tampoco puede entrar en el pensamiento de los demás, así que sólo nos ofrece una verdad parcial, la que se verifica en el dato material y observable. Por ejemplo, en las dos crónicas, la perspectiva que mejor conocimos fue la de los periodistas, nunca supimos quién era el agresor de la caravana de reporteros, por qué abrió fuego y por qué lo cesó de manera intempestiva; o bien dónde se encontraba exactamente el subcomandante Marcos cuando se entrevistó con el reportero de *Proceso* y cuáles son las verdaderas intenciones del EZLN.

Dentro del mismo nivel, Helena Beristáin incluyó la configuración espacio-temporal de la diégesis. Esta estructura dentro de un texto narrativo es muy importante dado que ayuda a soportar la historia como ilusión de realidad. Se trata de evocar un lugar dentro de una época determinada. El espacio y el tiempo en

periodismo más que una evocación es una referencia directa y casi obligada. Aunque en un texto se nombra el lugar de los hechos y el momento en que ocurrieron, los reporteros suelen olvidar describirlo, pues el hecho de eludirlo resuelve este efecto, basta observar la crónica de *La Jornada*. Quizá en el reportaje y en la crónica, las catálisis descriptivas tienen un mayor espacio dado que el reportero tiene mayor libertad para hacerlo y así reforzar ciertas situaciones, como ocurre en la segunda crónica. Al cerrarse estos dos niveles del análisis estructural, resulta evidente que la obra literaria es en sí misma una realidad autónoma de la realidad social, pues si bien imita la estructura de sentido de ésta, lo hace también con originalidad, ofreciendo un mundo alterno, ya que no está obligada a lanzar lazos directos con referencias externas, como sucede en el periodismo. El periodismo exige investigación y representar la realidad de forma denotativa, lo cual limita la creatividad del reportero.

No obstante, en la tercera instancia, en el nivel del discurso es donde el reportero encuentra mayor libertad de expresión y de participación; pues en el proceso de enunciación lo que cuenta es el dominio de estrategias narrativas para representar la historia. En este apartado encontramos lo relativo a la espacialidad, la temporalidad, la perspectiva del narrador, las estrategias de presentación del discurso, las isotopías y la retórica. Derivado del análisis de nuestros dos textos podemos concluir que la crónica es un género periodístico fértil, que abre la posibilidad de narrar un hecho noticioso y, al mismo tiempo, de manipularlo —no en términos de tergiversación, ya que el único capital que tiene el reportero es la credibilidad— para imprimir efectos expresivos y emocionales que el reportero capta como testigo. En otros términos, este género al igual que el reportaje son de naturaleza híbrida ya que permiten que el reportero se sitúe como sujeto (incluso como actor) para intervenir en el relato, claro sólo a nivel de discurso.

En ambas crónicas, remarcamos el cómo los periodistas deciden la organización de los elementos que retoman de la realidad. En cuanto a la temporalidad y espacialidad se refiere, los reporteros se convierten en narradores y encadenan los nudos acompañados de catalisis descriptivas sobre el clima, la ubicación de los personajes, explicación del contexto histórico, el estado de ánimo, etc. lo cual le imprime al relato un ritmo particular de dinamismo y lentitud. Desventajosamente, en algunos momentos las crónicas develan un poco de ingenuidad técnica debido a que los reporteros a veces no se atreven a romper con las convenciones. Suelen incluir una sola historia y descartan la posibilidad de incluir otras historias menores para reforzar la principal, o bien no alteran el orden cronológico para explorar nuevos efectos. En otras palabras, desperdician la analepsis, la prolepsis, los diálogos para interesar más al lector. Ello pudiera explicarse en cierta medida a que el reportero no tiene un conocimiento vasto sobre las técnicas que la institución literaria ofrece, a que el reportero escribe cuasi simultáneamente a la duración de los acontecimientos, escribe bajo presión y contra reloj, pues la noticia deja de serlo al día siguiente. Además de no contar con demasiado tiempo para planear su texto, el reportero tiene otras limitantes, el espacio físico para publicar sus notas, la falta de tiempo del lector para leer relatos extensos y la competencia feroz. Al respecto, David Aponte, en entrevista, agregó otras limitantes: "Creo que la utilización de los recursos literarios depende de la capacidad del periodista y de la posibilidad de que su medio le permita hacer ese tipo de periodismo. Por ejemplo, en *La Jornada* apelan mucho al espacio que se tiene para la información. Entonces, los diarios cierran cualquier posibilidad de una buena crónica".

Tocante al narrador y a las estrategias de presentación, la apuesta de los tres reporteros que intervienen en las crónicas analizadas va dirigida a la transparencia, como si se quisiera evitar el YO subjetivo y se dejara a los sucesos independientes de la intervención del narrador. Se pretende un narrador testigo, mas no

participante, se prefiere el estilo indirecto al directo para guardar una distancia con los personajes. Aunque de manera tímida también se observa la iniciativa de incluirse como protagonistas y externar opiniones, reflexiones y emociones.

En nuestros dos textos, las diferencias más marcadas se establecieron cuando la crónica de Vicente Leñero acude al diálogo y las figuras retóricas como estrategias que proporcionan rasgos visuales, o como se dice en el medio, le dan color al hecho noticioso. Sin embargo, ello no le resta credibilidad a la crónica, pues las figuras utilizadas denotan la situación que es observada por el periodista. Es decir, ambos textos proporcionan una lectura posible, pues en ningún momento el lenguaje se despoja de su función de descripción directa, para así confirmar que la realidad que se pretende representar ocurre sin la intervención del ser que la enuncia. A pesar de ello, las dos crónicas analizadas son un buen ejemplo para demostrar que la interdisciplina entre periodismo y literatura es posible, pues el discurso periodístico está configurado —eso sí con ciertas lagunas técnicas— con normas extraídas de la institución literaria (véase el apéndice destinado al Nuevo Periodismo).

Por otro lado Helena Beristáin, antes de clausurar el análisis estructural, afirma que el texto es *una caja de resonancia de muchos ecos culturales*, debido a que tiene la facultad de ponernos en contacto con temas específicos de una época y porque el individuo es capaz de sustentar su relación con el mundo a través del discurso. Obviamente, al ser crónicas periodísticas nuestro objeto de estudio, éstas están obligadas a relacionarse con el contexto histórico. Esa relación puede identificarse desde varias perspectivas, por ejemplo:

Sobre este fenómeno ideológico, sólo se mencionará a grandes rasgos algunas reflexiones, ya que nuestro objetivo principal se centra en el texto mismo y no en los lazos que éste tiene más allá del sistema lingüístico.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- A partir de la tradición literaria que priva en la época del autor. En este caso, puede asegurarse que las crónicas aquí analizadas rescatan la creatividad de los periodistas al exponer los hechos con cierta *literariedad* —es decir que contienen rasgos y normas característicos de la institución literaria— aunque, es evidente que los autores en ningún momento plantean una ruptura artística, dado que se guían principalmente por las convenciones de la institución periodística y al revelar cierta ingenuidad sobre las estrategias narrativas que pudieron haber empleado para interesar más al lector.
- Asimismo, el nivel ideológico se identifica en el texto a partir de la ubicación del autor frente a los acontecimientos. Aquí recordaremos los principios que dieron origen al diario *La Jornada* y a la revista *Proceso*: la democracia, la defensa de los derechos humanos, la voz a los grupos minoritarios, la exposición de ideas de los grupos políticos de izquierda, etc. Por ello, no es raro, concluir que las crónicas, los artículos, las notas publicadas en estos dos medios hayan contribuido a que el EZLN se ganara la simpatía de ciertos sectores sociales. Pues detrás de cada publicación, hay una visión política. O como nos explica el propio David Aponte: “Creo que cualquier crónica debe poseer una intención política y llevar al lector a pensar en el suceso. ¿De qué serviría una narración pormenorizada de un hecho, sin pescar la esencia del mismo? Por ejemplo, los cambios que hizo el presidente Fox en la toma de posesión en el Congreso de la Unión. Ahí estaría el centro de la crónica, porque ocasionó la reacción de los legisladores y el jefe del Ejecutivo. Cualquier otra descripción de hechos sin un sentido político no tiene caso”. Quizá esta breve reflexión contribuye también a echar por tierra la gastada objetividad periodística, pues lo anterior significa que ningún medio de comunicación es estrictamente puro. Otro punto de reflexión que desató la conversación con David Aponte,

reportero del diario *La Jornada* quien actualmente cubre la Cámara de Diputados, fue que en esta época los periodistas son una *tribu* mejor preparada y con mejores posibilidades de profesionalización en un mercado de trabajo diferente al de los años 70 y 80. "En la actualidad, los mejores periodistas, los más preparados, los que buscan ganar notas, tienen mejores salarios. Esta situación no ocurría en el pasado y, como recordarás, los reporteros buscaban ingresos *extrordinarios* en las dependencias del gobierno. Por fortuna, esta relación poco clara entre los medios de comunicación y los gobiernos en turno ha cambiado para bien. Ya son pocos los sitios donde existe el embute y las nuevas generaciones se resisten cada día más a entrar en un trato de este tipo".

- Tal vez, en cuanto al contexto ideológico se refiere, lo más importante a destacar sea la repercusión del movimiento zapatista en nuestra vida cotidiana. Como ya lo mencionamos en nuestro tercer capítulo, el levantamiento armado del EZLN puso en evidencia que los pueblos indígenas y campesinos carecen de voz en la toma de decisiones, así como el hecho de que la justicia social no se aplica igual para todos. México es un país de grandes diferencias sociales, aunque claro, también es justo criticar al movimiento zapatista, pues sus intereses y sus tácticas han resultado un tanto turbias.

Finalmente es indispensable insistir que el periodismo y la literatura son un despliegue de la *praxis* humana que ayuda a descifrar nuestra naturaleza ontológica. Ambas muestran, desde perspectivas distintas, nuestra condición humana, se interesan por responder a la necesidad de entender lo que ha ocurrido, lo que han hecho los hombres y lo que es capaz de hacer. Evidentemente el periodismo cuenta los sucesos históricos preferentemente desde una noción literal o de sentido común. En tanto la literatura puede traspasar la fronteras de lo

denotativo con mayor libertad para así establecer una distorsión semántica de los elementos originales. Ambas actividades son indispensables, una nos cuenta lo que sucede en el mundo que compartimos con los demás hombres y la otra, rompe la monotonía y nos ofrece otra forma de ver la realidad a partir del símbolo estético.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

APÉNDICE

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

189

EL NUEVO PERIODISMO

Antes de cerrar esta investigación, vale asegurar que se inauguran nuevas áreas de investigación, al mismo tiempo que se re-interpreta con conceptos, con palabras, con ánimos nuevos lo que parecía absoluto. Se despejan incógnitas y prejuicios en el conocimiento mientras se tejen relaciones que se creían impensables en otras épocas. Se establecen dudas que se resisten a no tener respuestas... La complejidad del conocimiento, dialéctica entre tiempo e inquietud, se explica en nuestro siglo a partir de lo que antes era rechazado por doctrinas puristas: el hibridismo entendido, incluso, como interdisciplina.

La interdisciplina es el punto de encuentro que estimula al cambio. "Los modos de escribir cambian al ritmo de las innovaciones técnicas. Urgidos por el tiempo, los nuevos hábitos de los nuevos lectores, la creciente competencia, la profesionalización del oficio, etc., los periodistas desarrollan rápidamente formas de expresión que son las que realmente transforman el rostro del periodismo."¹

Así, en las asignaturas que nos ocupan, "unas y otras intercambian valores, toman prestado y se nutren mutua y continuamente, según las necesidades de su desarrollo."² La relación entre periodismo y literatura no se concretó a partir de lo que se ha llamado *Nuevo Periodismo*. De hecho, tiene antecedentes en la novela realista aunque en su tiempo -finales del s. XVIII y principios del s. XIX- su valor, según los críticos de entonces, era inferior debido a que los escritores renunciaron a la tradición romántica para consolidar su interés por la circunstancia 'objetiva'. Esta gran estimación por lo real, lograda a expensas de la observación/descripción

¹ GARGUREVICH, J. *op.cit.* p. 13

² BLANCO, Manuel. *El periodismo entre...* Revista Méx. de Comunicación p. 39

fidedignas, fue efecto de un ambiente propicio para la experiencia como conocimiento, al grado de poder afirmar que el realismo es en literatura lo que el positivismo es en filosofía.

Autores como Balzac, Dickens, Gogol, Dostoievsky, Tolstoi, Joyce, entre otros, modelaron el arte de la palabra hasta darle un sentido y, en muchos casos, una crítica social. Ellos abrieron la posibilidad de escribir *creativamente* recuperando la realidad inmediata, el discurso habitual, los personajes no tan prodigiosos, la cotidianidad... que los guardó no sólo como escritores de renombre universal, sino también como autores de verdaderos documentos de valor sociológico.

Mientras tanto, el periodismo norteamericano, aquél cuyo hermetismo ofrecía los hechos en un solo sentido de significación, radicalmente recuperó, en una época donde predominaban las *Ficciones*¹, las técnicas narrativas del realismo - naturalismo que le habían heredado escritores precedentes -tanto del realismo como de la generación perdida (Fitzgerald, John Dos Passos, W. Faulkner, etc.) y los poetas malditos (Baudelaire)- para convertirse en algo cercano al juego, al juego de escribir una novela o un cuento.

Dada su cercanía, tanto en tiempo como en espacio, es justo retomar al Nuevo Periodismo como influencia y referencia obligada a propósito del hibridismo. El Nuevo Periodismo apareció en los Estados Unidos a principios de los años 60's como un movimiento de contracultura que se alimentaba de otros movimientos sociales de contestación al Sistema. Aunado al fenómeno *hippie*, el Nuevo Periodismo además de encabezar la *alternativa* con nuevos valores frente al

¹ *Ficciones* de Jorge Luis Borges, libro cuyas piezas narrativas son todas de corte fantástico publicado en la primera mitad del siglo XX.

Welfare State⁴ norteamericano –así como en otras esferas lo fueron el rock, el Pop Art, las comunas, la filosofía oriental, la psicodelia, las posturas contra el racismo, a favor de la libertad sexual, etc.- también transformó la práctica y la concepción del periodismo. Su apuesta era demostrar que se podía escribir la realidad de forma distinta a como la ejercían los periodistas conservadores de los años 40's, es decir, informar a partir de una base subjetiva honesta y con un estilo pulido que aspiraba ser estético.

De forma un tanto irónica, Tom Wolfe sintetizó en su libro *The New Journalism* la antigua práctica del periodismo en estos términos:

“Los especialistas del pisotón luchaban con sus colegas de otros periódicos, o servicios informativos, para ver quién consigue una noticia primero y la redacta más deprisa; cuanto ‘mayor’ sea la noticia –*id est*, más relación tenga con temas de poder o de catástrofe-, mejor”.⁵

Sin embargo, también habría de surgir una categoría de periodistas denominado los *especialistas en reportajes*, cuya ambición no era tan económica en comparación a la de los *especialistas del pisotón*. Su objetivo, escribe Wolfe más adelante, “era conseguir empleo en un periódico, permanecer íntegro, pagar el alquiler, conocer ‘el mundo’, acumular ‘experiencia’, tal vez pulir algo del amaneramiento de tu estilo... Luego, en un momento, dejar el empleo sin vacilar, decir adiós al periodismo, mudarse a una cabaña en cualquier parte, trabajar día y noche durante seis meses, e iluminar el cielo con el triunfo final. El triunfo final se soía llamar La Novela”.⁶

⁴ Estado del Bienestar

⁵ WOLFE, Tom. *El nuevo periodismo* p. 12

⁶ *Ibidem*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A este tipo de categoría, escritor- periodista o periodista- escritor, suele incluirse a destacados hombres de Letras, por ejemplo a: Mark Twain, Gay Talese, Truman Capote, Terry Southern, Jimmy Breslin, Rex Reed, Norman Mailer, Tom Wolfe, Hunter S. Thompson, entre otros. Una década más tarde, en nuestro país este fenómeno también alcanzó a algunos de nuestros periodistas, sobre todo a jóvenes periodistas de aquel entonces, aunque su participación era mínima debido a la limitación al libre desarrollo de la prensa mexicana. Mujeres y hombres como Cristina Pacheco, Julio Scherer, Vicente Leñero, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis... renovaron la tradición periodística mexicana e incluyeron en sus textos un tono confidencial, con desfases temporales (flash back - flash forward), métodos vivenciales para recopilar la información... En fin, recuperaron técnicas que los acercaban aún más al realismo literario.

El Nuevo Periodismo es un esfuerzo por reunir la aportación útil del periodismo y la aportación creativa de la literatura para enriquecer la perspectiva de la realidad, pues, como afirma Manuel Blanco, "no hay una frontera entre realidad y fantasía, mientras no se falte a la verdad".⁷ Por ende, los objetivos más sobresalientes de todo texto nuevo periodístico son los siguientes:

- Anular la pretensión objetiva de la información, es decir, la impersonalidad del periodista.
- Recuperar la experiencia y la subjetividad del periodista frente a la información.
- Y finalmente, incluir técnicas que afirmen al periodista como actor, e incluso protagonista, dentro de la 'narración' informativa.

El periodismo es un proceso evolutivo que busca la perfección según su momento histórico; este *juego* emprendido por los mismos periodistas no renuncia a su responsabilidad de informar sino que asume el compromiso de ampliar las

III, ANCO, M. *op.cit.* p.36

posibilidades del lenguaje periodístico. Los recursos técnicos que los nuevos periodistas adoptaron del realismo literario son principalmente cuatro, según Wolfe:

- a) *Construcción escena-por-escena.* Es un procedimiento expresivo que se relaciona con mayor frecuencia al proceso dramático, ya que se crea por medio de la narración la atmósfera de una realidad. La construcción escena-por-escena es un efecto plástico y accional reproducido en secuencias contadas por un narrador-testigo, el orden de estas secuencias queda sujeto a la intención del autor.
- b) *Registro del diálogo en su totalidad.* Aquí, el diálogo -otro procedimiento valioso en la dramática- no sólo se limita a transcribir todas las palabras dichas por los personajes, también se recogen interjecciones, onomatopeyas, pleonasmos y cualquier efecto fonético para darle mayor significado a la impresión emotiva de cada individuo e imprimir agilidad al relato.
- c) *Punto de vista en tercera persona.* Es un recurso retomado de la literatura del s. XIX cuyo efecto es involucrar al lector como parte del texto. Sin embargo, el manejo de perspectiva no es obligatorio hacerlo en tercera persona, hay varios trabajos que han trascendido por su empleo de la primera persona y/o de la segunda persona.
- d) *Detalles simbólicos.* Es un procedimiento destinado a matizar la personalidad de los personajes, pues recoge gestos cotidianos, hábitos, estilo para vestir, hablar, modo de comportamiento, forma de andar, miradas, apariencias, etc. Hay otro tipo de detalles simbólicos gráficos como el uso de guiones, paréntesis, signos de admiración e interrogación, puntos suspensivos, mayúsculas, cursivas, etc.

A pesar de la técnica y de los estilos (que son todos heterogéneos), el valor del Nuevo Periodismo estriba en la trasgresión de los prejuicios del periodismo tradicional ya que de manera armónica permite la libre convivencia entre periodismo y literatura sin opacar o limitar las opciones narrativas, informativas y estéticas. No obstante, hay otro requisito que el periodista debe cubrir para no quedarse en el intento: el dominio del lenguaje. Pues como sentencia Alejandro Iñigo: "cuando ya hay un dominio de las formas de expresión podemos entonces desplazarnos hacia el mundo de lo subjetivo"⁸ y evitar, así, un estilo *cursi* de corte folletín rosa. Ése es el reto. Equilibrar el texto periodístico, darle el peso específico a la estructura que lo conforma, distribuir la información, la creatividad, el interés social... con vista a enriquecer el panorama de quien se interesa por nuestro trabajo, el lector. Asimismo, de esta actitud poco convencional, se desprende un debate para reivindicar la importancia de la labor periodística. Pues aunque "el periodismo siempre vivió entre la patas de la literatura" (M. Blanco) hay que insistir en que el periodismo no es un arte literario menor sino "un arte literario diferente" (M. Vivaldi) que se adecua a las necesidades del momento.

Unas décadas después, el Nuevo Periodismo es un fenómeno que se halla en decadencia en nuestro país, pues su presencia sólo se ha consolidado en medios marginales como en suplementos dominicales, algunas revistas literarias y poquísimos diarios. Sin embargo, no se pone en duda la influencia y el cambio cualitativo que se le atribuye. "El Nuevo Periodismo se despertó con el tiempo y hoy se renueva por vías del reportaje de investigación, que vuelve asunto de fervor novelístico lo que antes hubiera sido un tema del escándalo moral de los reporteros."⁹

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁸ IÑIGO, A. *Periodismo literario* p. 68

⁹ MONSIVAIS, C. *Diccionario automático* Revista Equis p. 8

Si bien de forma contestataria surgió el Antinuevo Periodismo¹⁰ –textos fantásticos narrados como si fuesen verdades–, con relativa frecuencia en un reportaje, en un artículo, en una entrevista, en una crónica, se encuentran las intenciones creativas, intelectuales y vivenciales del periodista con el único propósito de hacer más digno su trabajo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹⁰ Digno representante del antinuevo periodismo es el escritor-periodista argentino Tomás Eloy Martínez quien logró fundir ambos oficios (literatura/periodismo) hasta lograr una "escritura al borde de la realidad." Destacan dos de sus libros producidos bajo este sello: *La novela de Perón* y *Santa Evita*.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR ESILVA, Vitor, *Teoría de la literatura*, Madrid, Ed. Gredos, 1986.
- APONTE, David y ROMERO Ismael, "Hieren al reportero de La Jornada Ismael Romero al ser tiroteado un convoy de prensa", México, periódico *La Jornada*, 4 de enero de 1994.
- ARGÜELLES, et. al. *México, el voto por la democracia*, México, Ed. Porrúa, 1994.
- BAJTÍN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI editores, 1982.
- BARTHES, Roland, *La actividad estructuralista*, México, Siglo XXI editores.
- BLANCO, Manuel, "El periodismo entre las patas de la literatura", *Revista Mexicana de Comunicación*, México, núm. 55, año diez, 1998.
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis estructural del relato literario, teoría y práctica*, México, UNAM, 1982.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Ed. Porrúa, 2003.
- CORREA, Guillermo, "El estallido que estremece a México", revista *Proceso*, núm. 903, 1994.
- CORTI, María, *Principios de la comunicación literaria*, México, Ed. Edicol, 1978.
- CULLER, Jonathan, *Introducción al estructuralismo*, Madrid, Ed. Alianza, 1973.
- DALLAL, Alberto, *Lenguajes periodísticos*, México, UNAM, 1989.
- DOVIFAT, Emil, *Periodismo*, México Ed. Uthea 1959.
- EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, Ed. FCE, 1998.
- FERRERAS, J., *Fundamentos de la sociología de la literatura*, Ed. Cátedra, 1980.
- GARGOREVICH, Juan, *Géneros periodísticos*, Ecuador, Ed. Belén, 1982.
- HAMBURGER, Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris, Ed. Seuil, 1986.
- HERNANDO, Bernardino, *Lenguaje de la prensa*, Madrid, Ed. EUDEMA, 1990.

- IÑIGO, Alejandro, *Periodismo literario*, México, Ed. Gernika, 1988.
- JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, México, Ed. Planeta, 1986.
- LAKOFF, George, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Ed. Minuit, 1985.
- LEÑERO, Vicente, « La espera, la delación, las sombras, las luces y el mito genial », México, revista *Proceso*, núm. 903, 1994.
- LUKACS, G., *Sociología de la literatura*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.
- MARÍN, CARLOS, *Manual de periodismo*, México, Ed. Grijalbo, 1997.
- MARTÍN, Alonso, *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, España, Ed. Aguilar, 1990.
- MARTÍN VIVALDI, Gonzalo, *Géneros periodísticos*, Madrid, 1981.
- MARTÍNEZ Albertos, J., *Redacción periodística. Los estilos y los géneros en la prensa escrita*, Barcelona, Ed. ATE, 1974.
- MARX, Carl, *Manuscritos económicos-filosóficos*, México, Ed. FCE, 1966.
- MONSIVÁIS, Carlos, "Diccionario automático", México, revista *Equis*, núm. 20, 1999.
- OPPENHEIMER, Andrés, *México en la frontera del caos*, México, Javier Vergara editor, 1990.
- PAVEL, Tomas, *Univers de la fiction*, Paris, Ed. Seuil, 1988.
- PRADA OROPEZA, Renato, *Literatura y realidad*, México, Ed. FCE, 1999.
- SEARLE, *L'intentionnalité, essai de philosophie des états mentaux*, Paris, Ed. Minuit, 1985.
- SOUTO, Arturo, *Lenguaje literario*, México, Ed. ANUIES, 1972.
- TELLO, Carlos, *La rebelión de las cañadas*, México, Ed. Cal y arena, 1995.
- TREJO, Raúl, *Chiapas la comunicación enmascarada*, México, Ed. Diana, 1994.
- ULLMANN, S., *Lenguaje y estilo*, Madrid, Ed. Aguilar, 1973.
- WELLEK et. al., *Teoría literaria*, Madrid, Ed. Gredos, 1985.
- WOLF, Tom, *El Nuevo periodismo*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1998.