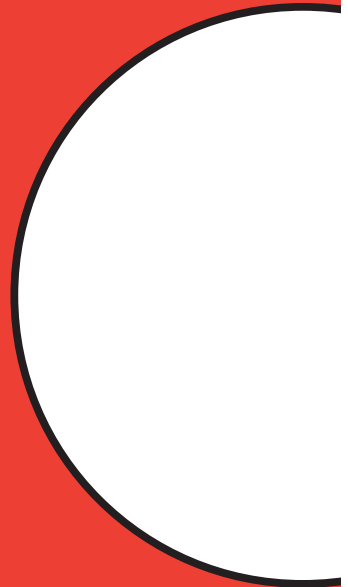
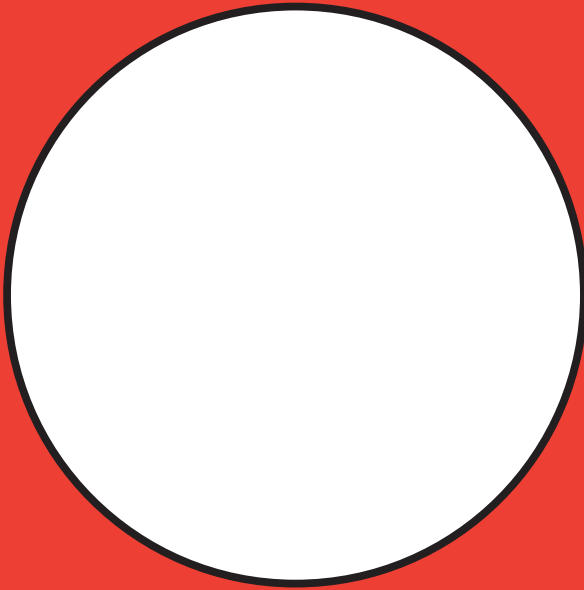


**DEVOTOS
DEL DEICIDA
Elogio
a Gabriel
García
Márquez**





DEVO DEL DI

Elogio a Gabriel



**Universidad
Autónoma
de Sinaloa**

DTOS EICIDA

I García Márquez

José Garza

Prólogo

Sergio Ramírez

Devotos del deicida. Elogio a Gabriel García Márquez

Primera edición: octubre de 2014

D. R. © José Garza

D. R. © Sergio Ramírez, por el prólogo

D. R. © Alejandro Magallanes, por las ilustraciones.

Diseño de portada e interiores: Alejandro Magallanes

D. R. © Universidad Autónoma de Sinaloa

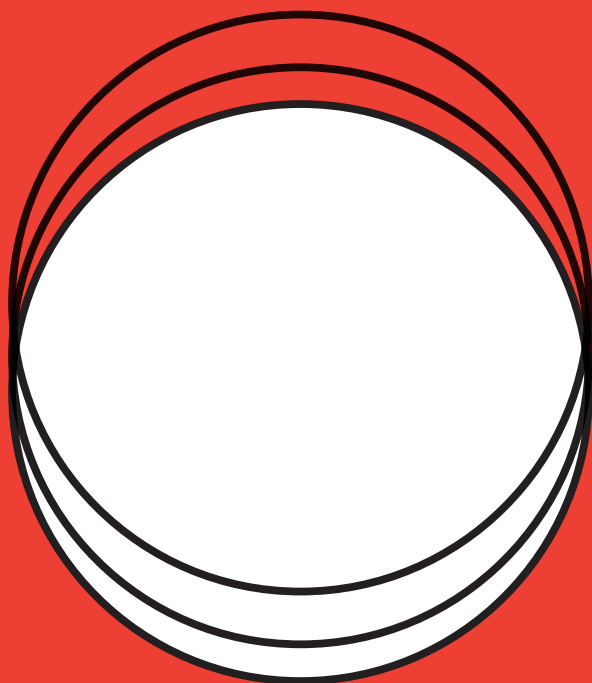
Ángel Flores s/n, Centro, Culiacán, 80000 (Sinaloa)

Dirección de Editorial

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

ISBN: 978-607-737-043-7

Editado e impreso en México



ÍNDICE

Página 11

Prólogo

Sergio Ramírez

Página 23

Uno.
Devotos
del
deicida.

Página 107

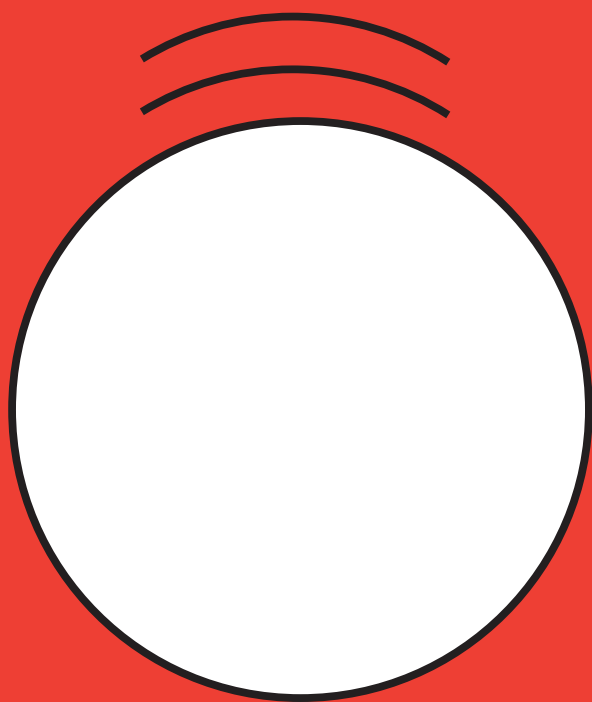
Tres.
El me-
jor ofi-
cio del
mundo.

Página 63

**Dos.
Gabo
es mi
dios.**

Página 129

**Cuatro.
Leer con
placer (o
disgusto)
a García
Márquez.**





Prólogo
Sergio Ramírez



Quizás ningún otro autor contemporáneo ha despertado una conmoción semejante con su muerte que Gabriel García Márquez, pero también es cierto que ningún otro autor estuvo tan presente en la vida de los lectores como él. Hay lo que se llama el mundo literario, que tiene sus fronteras, pero García Márquez desbordó esas fronteras para pasar de novelista de lectores literarios a novelista de todos, allí donde la literatura deja de ser una ciencia para iniciados y se convierte en un instrumento de comunicación popular.

Ya sabemos que este fenómeno empezó a darse con la publicación de *Cien años de soledad*, que fue desde el principio un libro que entró por los resquicios de todos los estratos sociales. La literatura terminó despojándose de cualquier ropaje académico o culto y fue al encuentro del lenguaje de la gente, que veía en las páginas de aquella novela sus propias palabras sublimadas. Se

convirtió así en asunto de iletrados, celebrado por igual tanto en la ciudad literaria como extramuros. Tal fue y sigue siendo su poder de atracción y fascinación, la fascinación de que alguien le cuente a uno la saga de su propia historia familiar y la fábula de su propia vida.

Y a la par de su prodigiosa obra literaria, García Márquez fue creando una obra periodística de piezas innumerables que aún siguen siendo rastreadas en periódicos y revistas, artículos y reportajes en los que llegó a crear un estilo personal que es distinto al de sus novelas y relatos pero no se separa de él, como dos corrientes paralelas del mismo río caudaloso. García Márquez el periodista no existiría sin García Márquez el fabulador, y sin embargo esa frontera fluida entre ambos está siempre allí, repartiendo las aguas.

Si la literatura de nuestra lengua ya nunca fue más la misma desde García Márquez,

tampoco el periodismo fue más el mismo. Le dio un aliento transformador tan poderoso como el que dio a la literatura, y sus talleres de periodismo dedicados a los jóvenes fueron a la vez talleres literarios, porque lo esencial en su magisterio fue el arte de escribir, lo mismo un relato de invención que una crónica donde se narran hechos verdaderos, ambos con la misma categoría.

En este libro de José Garza, devoto lector de García Márquez y afortunado alumno suyo, venimos a comprobar la verdad de estas dos afirmaciones: la literatura corre pareja al periodismo, y viceversa, y ambos se prestan mutuos auxilios, que desde luego provienen del milagro siempre constante de las palabras, sin las que nada existiría. Y se prestan no sólo las tesituras del lenguaje bajo la sabiduría de la diferenciación de estilos, sino también las técnicas de la escritura que, de uno a otro género, se trasiegan según cada necesidad.

***Crónica de una muerte anunciada*, que es una novela, comienza como un relato periodístico, la crónica roja que relata un crimen pueblerino, y *Relato de un naufrago* parecería una novela si no fuera porque el marinerero que cae al mar vivió para contarlo y se convirtió en un testigo para desmentir a la ficción.**

Ya García Márquez sabía bien de esos mutuos auxilios desde su lectura del *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe, una novela escrita con todo el acucioso rigor documental de una crónica de hechos; y bien sabía también que las historias de Borges están plagadas de referencias bibliográficas y notas a pie de página que no son sino parte de la mentira.

Por el contrario, en *Historia de un secuestro*, el libro que José Garza se dedica a examinar con detenimiento en la primera parte de este libro suyo, García Márquez anota con rigor detalles de la realidad para que no

se escape a la percepción del lector que lo que está enfrentando es un relato de hechos reales y no una historia inventada. En el relato periodístico no se permite mentir, pero tampoco se prohíbe seducir.

Todas estas virtudes las registra muy bien José Garza en esa primera parte de valoraciones críticas, situándose a distancia, como lector bien entendido; y en la segunda parte viene a situarse de cerca, como discípulo, y lo que nos ofrece es su propia crónica de la experiencia de haber sido alumno de uno de los talleres de periodismo de García Márquez, dictado en la ciudad de Monterrey en 1998.

Es el momento en que José Garza, un periodista que a pesar de su juventud ya tiene una rica experiencia en el oficio, empezará a escuchar acerca de las reglas del juego de boca de quien las ha cultivado, las reglas con las que demuestra que el periodismo no es otra cosa sino el mejor oficio del mun-

do para quien quiera ejercerlo a cabalidad, con pasión y con garra.

Y es aquí donde los dejo con José Garza, para que les cuente su experiencia de alumno de García Márquez. Una experiencia irrepetible. Una experiencia gozosa. Y él no oculta ese gozo, la fruición con que escucha, la dedicación con que anota, el nerviosismo que al principio de las sesiones lo domina. Para ese muchacho que entonces ansía aprenderlo todo del maestro, la oportunidad ha llegado. Disfruta del privilegio de encontrarse con él en esa intimidad de doce estudiantes que han pasado no pocos filtros en el proceso de escogencia, hasta haber sido elegidos para sentarse alrededor de esa mesa.

Lo que nos cuenta acerca del taller quedó entonces en su cuaderno de notas y en su memoria. Ahora nos toca escucharlo relatar esta reconstrucción que quiere ser fiel a lo vivido en aquellos días, en prueba

del buen periodista y del buen escritor que él es, tal como le enseñó a ser el mejor periodista y el mejor novelista de nuestra lengua y el mismo que desbordó las fronteras y entró en todas las casas a relatar sus historias verdaderas como si fueran ficticias y sus historias ficticias como si fueran verdaderas, lo común como si fuera extraordinario y lo extraordinario como si fuera común.

Masatepe, julio 2014



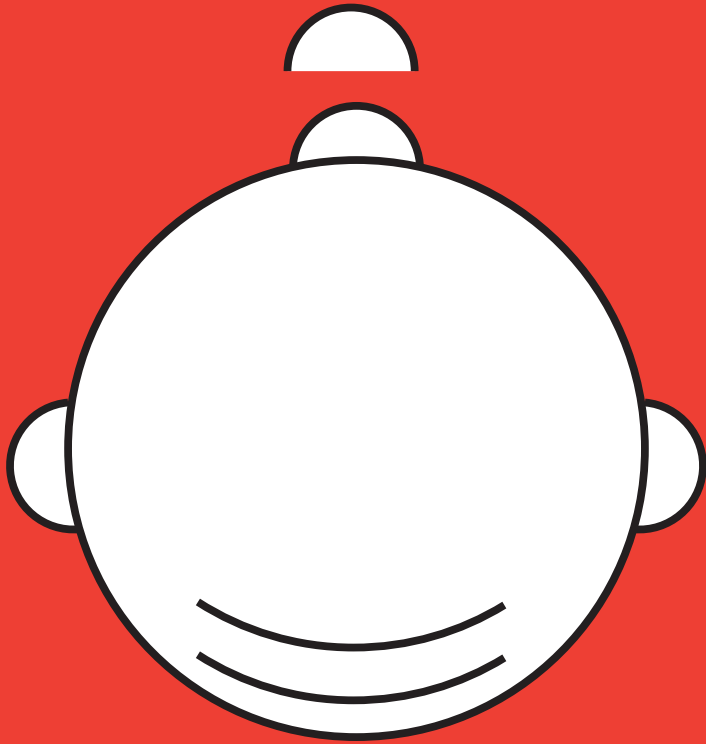







Uno.

Devotos
del
deicida.





Es este el momento en que para nosotros, para muchos de nuestra generación, Gabriel García Márquez es como un dios. Es un buen momento, podemos afirmarlo con satisfacción, marcado por el signo de las contradicciones. Es un momento que atravesamos con seriedad y al mismo tiempo con displicencia en algunas partes del trayecto. Es el momento de las decisiones en circunstancias de una hegemonía de pragmatismos y modas con la cual somos indulgentes. Es este el momento en el que necesitamos respuestas, y en García Márquez las encontramos. García Márquez es un nobel de literatura que nunca dejó de sentirse reportero. Eso lo consideramos un mérito y de éste extraemos un compromiso práctico, técnico y moral con el que podemos poner en marcha procedimientos para ejercer el periodismo al nivel que se merece. Todavía no advertimos los límites en la obra periodística de García Márquez, sus defectos; incluso su vida, su faceta de célebre personaje público blanco de prejuicios, tampoco nos inspira desconfianza alguna y nos tiene sin cuidado. Lo que fundamentalmente quere-

mos de García Márquez, y por lo que lo reclamamos íntegramente para nuestra profesión, es su actitud ante la vida y para la vida, su forma de registro, los recursos con los que cuenta para escribir una historia que esté basada exclusivamente en experiencias personales y la tendencia que impuso, quince o veinte años antes de la proclamación que Tom Wolfe hizo con el Nuevo Periodismo, de reconstruir la realidad tal y como si se hubiera estado ahí, despojando a la profesión de las sombras del mercantilismo al poner en marcha la idea de que la noticia no es siempre la que se da primero sino la que se da mejor. Y de ello dan cuenta los reportajes *Relato de un naufrago*, publicado originalmente en 1955 en el diario *El Espectador* de Bogotá, y *Noticia de un secuestro*, publicado en 1996 en forma de libro.

LA OBRA PERIODÍSTICA DE GARCÍA MÁRQUEZ sumaba unas cuatro mil quinientas páginas según la contabilización del profesor Pedro Sorela Cajiao para una tesis doctoral que publicó con el título *El otro García Márquez. Los años difíciles*. Sorela Cajiao se concentró

en estudiar la obra periodística de García Márquez, obra que considera ha suscitado un interés tardío y minoritario por una razón sencilla: la gran cantidad y éxito de sus novelas, las cuales, a partir de *Cien años de soledad*, en 1967, le cambian la vida al escritor e incluso le alejan del periodismo durante una larga temporada. Sorela Cajiao realizó una investigación sobre el otro García Márquez: el periodista, haciendo un recuento de los recursos que utiliza para conseguir una claridad y capacidad de comunicación envidiable. Para el profesor Sorela Cajiao, la principal aportación de García Márquez es la demostración casi empírica, desde el punto de vista periodístico, de que es posible el mantenimiento de un alto nivel de calidad con fórmulas de estilo hoy heterodoxas, y sin necesidad de reducir al heterodoxo al gueto de la página de colaboraciones, opinión, cultura y demás. Dice Sorela:

Porque la heterodoxia de García Márquez es practicada en casi todos los “géneros” del periodismo, y eso es lo que importa y no las cuatro mil quinientas páginas: la columna diaria, el suelto editorial y anónimo, la crítica

de cine, el reportaje, la crónica del exterior, el reportaje extenso, la novela de no-ficción, el artículo excepcional. Sin duda practica unos con menos fortuna (la crítica de cine) que otros (el reportaje extenso), pero en cualquier caso lo hace con un estilo personal inconfundible, que no sólo lo rescata del limbo multitudinario de la producción periodística, sino que infunde considerable optimismo a todo aquel que cree en la permanente renovación de los géneros como condición para la supervivencia del periodismo escrito.¹

Toda la obra periodística de García Márquez está punteada de anuncios más o menos claros de su obra literaria en general, y encontrar esos anuncios no sólo da una idea del largo aliento de la imaginación garcía-marquiana sino que es uno de los principales placeres para investigadores como el profesor Sorela Cajiao. Sobre esas señales que, como eslabones, unen toda la escritura de García Márquez, que destrozan las barreras entre los géneros y permiten ver su obra como algo homogéneo, el profesor Sorela Cajiao concluye:

¹ Pedro Sorela Cajiao: *El otro García Márquez. Los años difíciles*. Madrid, Mondadori, 1988, p. 255.

Para leer la obra periodística de García Márquez es preciso no olvidar que ésta es paralela a su obra de creación y que, dentro de ésta, el escritor valora el cuento como un género superior. De la misma forma habría que recordar —esta posibilidad es más probable— que el novelista es también un periodista que ha ejercido este oficio durante años.²

En otra tesis doctoral, biblia para entender la obra garciamarquiana desde el punto de vista literario, Mario Vargas Llosa afirma que escribir una novela corresponde a un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad; es una tentativa de corrección, de cambio o abolición de la realidad, de sustitución por la realidad ficticia que el novelista añade y crea. Pienso y defiendo lo contrario sobre el periodismo. Hacer periodismo corresponde a un acto de solidaridad con la realidad y es sobre todo un acto de solidaridad con el hombre. En cualquier caso, novelista o reportero, no es fácil detectar el origen de la vocación

² *Ibíd.*, p. 276.

de un escritor; el por qué escribe un escritor está visceralmente mezclado con el sobre qué escribe. Y de ello da cuenta Vargas Llosa en su tesis *García Márquez: lenguaje y estructura en su obra narrativa*, que después publicó con el título *Historia de un deicidio*:

Los “demonios” de su vida son los “temas” de su obra. Los “demonios”: aquellos hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad y a los que tratará simultáneamente de recuperar con las palabras y la fantasía, en el ejercicio de esa vocación que nació y se nutre de ellos, en esas ficciones en las que ellos, disfrazados o idénticos, omnipresentes o secretos, aparecen y reaparecen una y otra vez, convertido en “temas”.³

3 Mario Vargas Llosa publicó una síntesis de su estudio en el número 1 de la revista *Libre*, que en 1971, un grupo de escritores latinoamericanos publicó en París bajo la coordinación de Plinio Apuleyo Mendoza.

Vargas Llosa señala que los demonios constantes en la obra de García Márquez proceden esencialmente del mundo de su infancia. Y las fuentes literarias también proceden del pasado. En el caso de la obra periodística, podemos afirmar que las constantes de García Márquez proceden del presente en América Latina. Los demonios periodísticos de García Márquez están en la realidad que vive en el curso de los días, lo que suscita su interés. Así se entrelazan pasado y presente, historia y actualidad, memoria y realidad. Reconstrucción literaria, reconstrucción periodística, reconstrucción ficticia fundamentada en la realidad, reconstrucción de la realidad con técnicas literarias. Literatura y periodismo estrechamente entrelazados; difícil comprender a una sin el otro, lo que arroja una conclusión: los hechos determinan las formas y las condiciones en que se habrá de escribir una historia con forma de cuento o novela, reportaje o artículo, guión cinematográfico u obra de teatro.

Explica Sorela Cajiao en su investigación:

Esta tendencia a la reconstrucción puede provenir de una doble característica: la del periodista riguroso que indaga las causas de los hechos que relata y la del escritor que profundiza en el mundo que describe, que se remonta al comienzo para comprender lo que sucedió después.⁴

Noticia de un secuestro cumple con estas condiciones patentadas con el adjetivo garciamarquiano. Es una reconstrucción de la realidad, sin ficción. Sin dejar de considerar que disminuyó el alejamiento del periodismo que propiciaba el García Márquez “escritor famoso de novelas y cuentos”, este libro corresponde a uno de sus demonios: la Colombia contemporánea fracturada, herida por las guerrillas, el narcotráfico, el terrorismo, la violencia. Ese demonio era una asignatura pendiente. Con *Noticia de un secuestro*, García Márquez exorcizó ese demonio —hablando en términos vargasllosianos— y saldó una deuda consigo mismo y con su país: volver a hacer periodismo con la escritura

⁴ Pedro Sorela Cajiao, *Op. cit.*, p. 228.

de un reportaje sobre la realidad colombiana que en algunos momentos lo ha orillado a una especie de exilio y para la que él mismo ha jugado un papel polémico y decisivo –sospechoso a veces, mediador en otros– al grado de que no pocos le solicitan algo que él asume con sentido del humor: la candidatura a la presidencia.⁵

NOTICIA DE UN SECUESTRO es una reconstrucción, con precisión de datos, descripciones y detalles, para mostrar de manera creíble una historia verdadera, que ocurrió tal y como la cuenta García Márquez. Ni más ni menos. Sin adjetivos ni metáforas (salvo minúsculas excepciones que no alteran el resultado). Es una obra de información y reconstrucción, un reportaje sobre una serie de secuestros perpetrados en contra de periodistas en Colombia entre 1990 y 1991,

⁵ El periodista César Romero Jacobo le preguntó de tajo a García Márquez, y así lo consigna en su artículo “Gabriel García Márquez, periodista” (publicado en el suplemento *El Ángel* del diario mexicano *Reforma*, el domingo 9 de junio de 1996): “¿Podría llegar a ser Presidente de Colombia?” Y el escritor respondió: “Eso es una insensatez a la que no me atreveré porque mis compatriotas podrían ser tan insensatos como para aceptarla”.

y las diligencias llevadas a cabo para su liberación. En la ambición por conocer antecedentes y proporcionar contextos, García Márquez convierte también el material en un reportaje en torno a las negociaciones de una ley de extradición de narcotraficantes a los Estados Unidos y, además, en un reportaje de los últimos días de Pablo Escobar, el corazón del cártel de Medellín. *Noticia de un secuestro* es testimonio de un momento de la historia pública de Colombia y la referencia de las historias privadas de los protagonistas. Es el reportaje del sufrimiento de los personajes de un secuestro: secuestrados, secuestradores, familiares y autoridades. El secuestro como chantaje y como respuesta a operativos policíacos que concluyen con fracasos irreparables. El secuestro como experiencia de vida, como prueba de amor, lealtad y sacrificio.

Organizada en once capítulos y un epílogo, la estructura de *Noticia de un secuestro* es cronológica, pero con regularidad aparecen referencias y anuncios del desenlace conocido, propio de los relatos garciamarquianos, que alternan elementos de esperanza y desesperanza: cuando todo parece perdido, algo per-

mite recobrar la esperanza. Y así nos advierte desde las primeras páginas, cuando muestra las primeras aprehensiones, lo inconcebible que resulta que dos de las secuestradas lograran sobrevivir en aquel cuarto de mala muerte y durmiendo en un solo colchón tirado en el suelo. Con esta alternancia y con un juego de tiempos verbales que alterna el pasado y el presente, García Márquez estira y encoge el hilo de la historia para mantener la tensión en el cómo ocurrieron los hechos que reconstruye y que en su momento —seis años antes de la publicación del libro— fueron transmitidos por los medios de información. García Márquez es exacto y puntual en su investigación, su documentación es verificable por cualquiera; y también es consecuente con aquellos hechos que ocurrieron de manera precipitada porque imprime en su registro la velocidad con que se dieron. La credibilidad y el ritmo de la narración son las claves con las que García Márquez fundamenta *Noticia de un secuestro*.

Son éstas y otras virtudes aportadas exclusivamente por el talento del narrador lo que convierte a *Noticia de un secuestro* en un reportaje que se sos-

tiene pese a la pérdida de la noticia en sí misma. El profesor Sorela Cajiao considera que en *Relato de un naufrago* la principal virtud es precisamente la veracidad. Y es cierto. García Márquez emprendió sus empresas, primero, con *Relato de un naufrago* y cuarenta años después con *Noticia de un secuestro*, con la ventaja de conocer las historias antes de comenzar ambos proyectos. Y al conocer toda la historia —como dice el profesor Sorela Cajiao— puede planearla, centrar sus capítulos en torno a hechos concretos y, sobre todo, escoger el momento del corte, como en toda buena serie periodística, de forma que el interés de los lectores se mantenga.

Cuando de reconstruir se trata, las condiciones y los procedimientos de García Márquez son los ideales, pero no es así cuando las urgencias de la redacción de un diario reclaman ese texto a la voz de ya. El material de *Relato de un naufrago* fue escrito después de que la noticia se había contado a pedazos muchas veces y, como lo dice el mismo autor en el prólogo del libro, estaba manoseada, pervertida, y los lectores parecían hartos de un héroe que se al-

quilaba para anunciar relojes. Convencido desde entonces de la idea de que la noticia no es siempre la que se da primero sino la que se da mejor, García Márquez recibió el impulso de sus editores de *El Espectador* de Bogotá para reconstruir minuto a minuto la aventura del naufrago, encontrando en aquel rastreo agotador la verdad nunca publicada hasta entonces: que la nave cayó al mar por el sobrepeso de carga de contrabando. Algo similar ocurre con *Noticia de un secuestro*. A García Márquez le llega en 1993 la idea de reconstruir los hechos de dicha historia, ocurridos entre 1990 y 1991. El trabajo previsto para un año se prolongó por casi tres, en sesiones diarias de las 8:30 de la mañana a las 2 de la tarde y con el apoyo de dos colaboradoras que le ayudaron a recopilar datos y transcribir información. Tres años para conseguir lo que el propio García Márquez considera el libro más difícil de los que había escrito, porque quería saber si era capaz de contar, sin literatura, una historia contemporánea real, recrear la inenarrable atmósfera de zozobra y terror que vivió una sociedad atosigada por el narcotráfico: los mag-

nicidios, los carrobombas, el estallido de un avión, el asesinato de cuatro candidatos presidenciales, las decenas de atentados contra periodistas, las continuas masacres, los secuestros.

Ocho semanas antes de junio de 1996, justo cuando era apurado por sus editores para realizar las correcciones finales de *Noticia de un secuestro*, García Márquez compartió algo de su oficio como periodista con un grupo de doce reporteros de cinco países en la sede de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano que él mismo presidía en Cartagena de Indias, Colombia. Entre esos reporteros se encontraba el mexicano César Romero Jacobo. En ese taller, García Márquez contó la novela personal que está detrás del libro. Romero Jacobo da testimonio y al respecto recoge las palabras del nobel:

La imaginación nunca es más fuerte que la realidad. Los episodios más raros de mis novelas, incluso, no son totalmente inventados. La invención completa es difícil de creer. En este libro [*Noticia de un secuestro*] todos los detalles son reales. Hasta donde es huma-

namente posible todo fue corroborado. Y si el mismo Pablo Escobar no pudo revisar el texto es porque ya está muerto. Yo sé que él habría aceptado verme.⁶

Credibilidad y veracidad son virtudes de las que está dotado el reportaje de García Márquez. Pero la generosidad del reportero se extiende hacia otro atributo del relato: la visibilidad. García Márquez muestra los hechos por medio de la acción y describe con verbos y palabras efectivas. La narración muestra la violencia pero no hace brotar la sangre; la fuerza del relato está lejos de la morbosidad y se centra en dibujar el miedo y la valentía de las víctimas, así como la fría y contradictoria crueldad de los secuestradores. No despega los pies en ese sentido ni pretende mayores ambiciones; juega con las reglas del periodismo, pero se permite procedimientos literarios, particularmente en la yuxtaposición de puntos de vista.

Esta contención en *Noticia de un secuestro* a volverse literatura ha provocado, sin embargo, la des-

⁶ César Romero Jacobo: “Gabriel García Márquez, periodista”. México, *Reforma*. Suplemento cultural *El Ángel*, domingo 9 de junio de 1996.

ilusión de algunos estudiosos de la obra periodística de García Márquez, como el profesor catalán Albert Chillón. En su libro *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Chillón considera que, después de haber escrito *Relato de un naufrago* y *Batemán: un misterioso final*, un reportaje novelado sobre la desaparición del líder guerrillero colombiano Jaime Batemán Cayón, García Márquez parecía apuntar en una nueva y más ambiciosa dirección: el cultivo del reportaje novelado. Dice Chillón:

Algunos incluso nos preguntamos por entonces hasta dónde podría llegar el escritor colombiano si se propusiese aplicar su pericia narrativa al reportaje con la misma audacia y ambición con que lo hizo Capote en *In Cold Blood*.

El esperado momento de la comprobación llegó en 1995 [sic], cuando García Márquez publicó *Noticia de un secuestro* [...] El balance, sin embargo, era ambivalente: si por un lado el libro era fruto de una investigación periodística y documental escrupulosa, por otro el escritor parecía haberse inhibido a la hora de em-

plear con decisión todos los procedimientos y recursos narrativos que le han dado merecido prestigio como habilísimo contador de historias. El resultado: una narración repleta de información interesante pero un tanto plana, carente de relieve y de esa capacidad de evocación propia de los grandes relatos ficticios. Como si el escritor, un maestro en el arte de narrar, hubiese tenido miedo de desvirtuar la calidad periodística de su trabajo por el hecho de usar recursos narrativos característicos –pero en modo algunos privativos– de la narrativa de ficción. Treinta años antes, a Capote no le tembló el pulso en parecido lance.⁷

Noticia de un secuestro es precisamente una obra de información y no de creación. Es reportaje, no novela. García Márquez refleja los hechos de un modo estricto, pero prescinde de la rígida disciplina lineal que la convención exige: sí, como hemos visto y como seguiremos viendo, el registro de *Noticia de un secuestro* emplea recursos y procedimientos literarios

⁷ Albert Chillón: *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1999, p. 342.





—yuxtaposición de puntos de vista, intercambio de tiempos verbales, etcétera— pero García Márquez los ejecuta con sobriedad: la escritura del reportaje está desprovista de adornos. García Márquez se contiene precisamente para no desvirtuar la condición periodística del relato. Privilegia la claridad periodística y evita la ambigüedad literaria. No añade algo ni modifica los hechos que reconstruye porque de lo contrario transgrediría la frontera entre reportaje y novela, así haya sido un solo dato, un solo detalle el inventado. Su transgresión en todo caso está en explotar las posibilidades del mestizaje de la entrevista con la crónica que aplica simultáneamente para construir el reportaje. El gusto y la preferencia de Chillón por Capote resta méritos a la obra de García Márquez. *A sangre fría* y *Noticia de un secuestro* son reportajes similares en cuanto a que sus autores tienen la ambición de permanecer completamente al margen de la narración, pero son distintos en sus registros; *A sangre fría* es más versátil en sus recursos, como cuando aparecen transcritos con tipografía en cursiva los documentos epistolares; *Noticia de un secuestro* se

alimenta también de documentos epistolares, pero su registro aparece en forma indirecta. García Márquez no exhibe las cartas y los comunicados consultados, la información que le proporcionan estas fuentes le sirve de bagaje y de contexto para mostrar y explicar los hechos que reconstruye; Truman Capote llegó a advertir que su escritura se volvía de pronto densa —que utilizaba tres páginas para llegar a resultados que debió alcanzar en un simple párrafo—, y concluía: “Un escritor debería tener todos sus colores y capacidades disponibles en la misma paleta para mezclarlos y, en casos apropiados, para aplicarlos simultáneamente. Pero ¿cómo?”⁸

La forma en que García Márquez resolvió *Noticia de un secuestro* es una posible respuesta a Capote, y a algunos estudiosos desilusionados.

NOTICIA DE UN SECUESTRO privilegia el presentismo para otorgar actualidad. García Márquez destaca el aquí y ahora de los sucesos a través del juego de

⁸ Truman Capote: *Música para camaleones*. Barcelona, Anagrama, 1994, p. 13.

tiempos verbales al que nos referíamos con anterioridad, correspondiente a la combinación –dentro de un estilo indirecto libre– de una voz narrativa en pasado perfecto cuando narra y en pasado imperfecto –y hasta en presente por momentos– cuando hace referencia o transcribe los comentarios de los protagonistas a distancia de los hechos. Éstos, como indicamos, ocurrieron de manera precipitada, una manera cuya única forma de registro posible es la de una narración ágil, sin obstáculos y procurando mantener un ritmo vertiginoso. Escribir es un acto hipnótico, un acto de envenenamiento; cuando la prosa cojea, el lector se despierta y te abandona, dice García Márquez en palabras que recoge Romero Jacobo. El colombiano cuida cada detalle, cada palabra, cada verbo. No es víctima ni esclavo de las fuentes. En la reconstrucción lo que cuenta es el bagaje y la asimilación de la información recopilada; García Márquez considera innecesario atribuir la procedencia de la información para no entorpecer con acotaciones la narración directa y fluida de los hechos tal y como si se hubiera estado ahí. Otra vez, los hechos mostrados por medio

de la acción, de la visibilidad, que al mismo tiempo le permiten al autor del reportaje tomar distancia de los acontecimientos; prefiere no involucrarse en la reconstrucción de los hechos para evitar la emocionalidad. En *Noticia de un secuestro* sólo aparece la presencia del narrador con pequeños guiños como cuando opina que fue una decisión valiente y generosa el que Beatriz hubiera optado por permanecer en cautiverio con Maruja cuando los secuestradores reconocieron que la habían aprehendido por equivocación; o como cuando dice que Azeneth, un personaje incidental, sólo sabrá que habló por teléfono con el mismo Pablo Escobar “si se le ocurre leer este libro”.

COMO ENTREVISTADOR, García Márquez revela su interés por los detalles más minuciosos y visuales; los busca y los muestra como si se tratara de información para un guión cinematográfico. Se trata de detalles que implican precisión de datos y de descripciones para hacer creíble lo que cuenta. Esta obsesión por los detalles hace que eleve al

nivel de categorías algunas descripciones, como cuando señala, en la frase inicial, que antes de entrar en el automóvil una de las secuestradas miró por encima del hombro para estar segura de que nadie la acechaba. Desde la apertura del reportaje, anuncia la desgracia y hasta el desenlace que ya de por sí es conocido, pero el autor se atreve porque tiene la certeza de que el ritmo de la narración, ágil y fluida, mantendrá el interés por cómo se fue desarrollando la situación. Las puestas en escenas de García Márquez son potentemente visuales y por lo general se anuncia la fatalidad, un recurso también patentado con el adjetivo garciamarquiano, que se da desde el título mismo de esta obra y en otras como *Crónica de una muerte anunciada* y *Relato de un naufrago*.

García Márquez reconoció que nunca fue un buen entrevistador en cuanto a la simple transcripción de preguntas y respuestas, aunque, como un recurso para conseguir información, las utilizaba de una manera aguda. Nunca exhibe sus métodos ni sus formas de preguntar: sólo muestra los resultados o, mejor aún, la reconstrucción de los resultados, que son las res-

puestas de las entrevistas. Para *Noticia de un secuestro* entrevistó a no menos de cincuenta personas que le proporcionan los diversos puntos de vista que utiliza para el relato: secuestrados, familiares de secuestrados, gobierno, secuestradores. El punto de vista predominante como eje central del relato corresponde a la visión de los hechos desde una de las periodistas secuestradas, Maruja Pachón, y de su esposo, Alberto Villamizar, dedicado a conseguir su liberación. García Márquez reconstruye versiones, parafrasea respuestas que le fueron dadas en primera persona del singular y las coloca en estilo indirecto con énfasis en la tercera persona del singular; es el mismo recurso de reconstrucción que utilizó para *Relato de un naufrago*, aunque para éste la voz narrativa es la primera persona del singular. Sobre esta cuestión de paráfrasis de la entrevista, García Márquez respondió una serie de preguntas a Peter H. Stone, contenidas en el libro *Confesiones de escritores. Los reportajes de Paris Review*:

No había preguntas y respuestas [en *Relato de un naufrago*]. El marinero simplemente me contó sus aven-

turas y yo las reescribí al usar sus propias palabras y en primera persona, como si él estuviera escribiendo. Cuando el trabajo se publicó seriadamente en un periódico, una parte cada día durante dos semanas, estaba firmado por el marinero, no por mí. Sólo veinte años más tarde fue publicado y la gente se enteró de que yo lo había escrito. Ningún editor advirtió que era bueno hasta que escribí *Cien años de soledad*.⁹

Tal y como lo hizo al contar en primera persona la historia de Luis Alejandro Velasco en *Relato de un naufrago*, García Márquez estaba convencido de que al buscar narrar una historia —cuya forma como crónica o reportaje, por ejemplo, será exigida por el hecho mismo— lo ideal es tener hasta los más mínimos detalles.

En *Noticia de un secuestro* no hay una transcripción textual de los diálogos. Solamente aparece, también como un guiño del narrador, la referencia en estilo indirecto a dos preguntas concretas que tienen que ver

⁹ Peter H. Stone: *Confesiones de escritores. Los reportajes de Paris Review*. Buenos Aires, Ateneo, 1996, p. 139.

con el contexto y la historia personal de los dos protagonistas del relato. Así, por ejemplo, García Márquez apunta: “Preguntado qué le había gustado de ella, Villamizar contesta con un gruñido”. Lo que sí encontramos en *Noticia de un secuestro* es la reconstrucción de diálogos entre los protagonistas de los hechos; son breves y escasos, lo que puede explicarse por la propia posición que García Márquez guardaba con respecto al uso del diálogo, la cual compartió con Plinio Apuleyo Mendoza en una conversación publicada en el libro *El olor de la guayaba*:

APULEYO MENDOZA: —¿Por qué le das tan poca importancia al diálogo en tus libros?

GARCÍA MÁRQUEZ: —Porque el diálogo en lengua castellana resulta falso. Siempre he dicho que en este idioma ha habido una gran distancia entre el diálogo hablado y el diálogo escrito. Un diálogo en castellano que es bueno en la vida real no es necesariamente bueno en las novelas. Por eso lo trabajo tan poco.¹⁰

10 Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez: *El olor de la guayaba*. México, Editorial Diana, 1993.

Sin la transcripción textual de los diálogos, García Márquez dejó de estar atado para disponer de la información de la manera que le convenía. Los hechos ocurren de manera precipitada, hemos dicho, por lo que él optó por aplicar la información recopilada a través de entrevistas de forma indirecta, lo que le permitió yuxtaponer todos los puntos de vista. Algunos acontecimientos en *Noticia de un secuestro* ocurren una y otra vez en distintas versiones, como suele darse en una novela. En unas páginas, se narra el asesinato de una periodista, Diana Turbay, desde el punto de vista de uno de sus acompañantes también en cautiverio; en otra escena inmediata se proporciona la versión gubernamental, sin que una y otra versión disten mucho de lo que en verdad ocurrió, pero otorgando una sensación de simultaneidad literaria.

Pero no sólo las entrevistas fueron la fuente de información de García Márquez. Lo fueron también notas y diarios de los secuestrados, comunicados de los secuestradores y del mismo Pablo Escobar, documentos de los archivos de los servicios de inteligencia, conversaciones con el presidente Gaviria, car-

tas de familiares de los secuestrados, grabaciones y otros materiales en los que García Márquez descubrió los vínculos de fraternidad que provoca el drama del secuestro entre parientes y amigos; y asimismo, que los secuestradores son seres desequilibrados, improvisados, impulsivos, vulnerables, violentos, subordinados, contradictorios y que la relación secuestrados-secuestradores resulta dramática y extraña porque en la convivencia aparecen la tensión y hasta la amistad.

En este sentido, *Noticia de un secuestro* es un reportaje orgánico en cuanto a que vemos el proceso de cautiverio: desde el asalto hasta la rutina que genera permanecer presos del miedo y la incertidumbre, de un desgaste físico y mental que se refleja en los cuerpos y en los estados de ánimo, que se modifican repentinamente en paranoias y alucinaciones propias del realismo mágico.

Noticia de un secuestro merece una lectura adecuada. Sería inconveniente reducir el análisis de este reportaje a una reconstrucción de entrevistas. Es reconstrucción y mucho más. Es, en todo caso, sí, reconstrucción de entrevistas periodísticas, en-

tendidas éstas como las define el profesor José Luis Martínez Albertos: un reportaje en el que se alternan las palabras textuales del personaje interrogado con descripciones o narraciones que corren a cargo del periodista.¹¹ Esa alternancia de palabras textuales y descripciones o narraciones del periodista plantea posibilidades que García Márquez explota y que hacen de su reportaje una muestra ejemplar del mestizaje de diversos géneros periodísticos. *Noticia de un secuestro* es una investigación que se acomoda a nuestra idea del reportaje como sentido de la realidad y de la vida misma, que se vale de todos los géneros periodísticos para ofrecer un panorama completo, una visión de conjunto que es la suma de varias singularidades; es lo que sucedió y cómo sucedió desde el punto de vista de los antecedentes y de las consecuencias, desde quienes lo vivieron o escucharon de él, desde quienes resultaron afectados directa o indirectamente, desde quien lo pone por escrito y opina también.

¹¹ José Luis Martínez Albertos: *Curso general de redacción periodística*. Madrid, Paraninfo, 1992, p. 308.

Es el género estrella pero es también el que requiere más tiempo, más investigación, más reflexión y un dominio certero del arte de escribir. Es en realidad la reconstitución minuciosa y verídica del hecho. Es decir: la noticia completa, tal como sucedió en la realidad, para que el lector la conozca como si se hubiera estado en el lugar de los hechos.

Así pensó García Márquez y así lo dejó por escrito en su discurso “El mejor oficio del mundo”, así lo demostró con *Noticia de un secuestro*. García Márquez comprobó que el periodismo funciona sin convenciones ni consagraciones en términos formales sin afectar a los principios esenciales del periodismo —la verdad, la no invención, etcétera—; el mestizaje de recursos y procedimientos es válido, necesario y hasta deseable cuando el periodista o el reportero prueba el talento, la inteligencia y la creatividad para exponer las formas adecuadas al servicio del fondo, formas que pueden conservar los signos característicos del autor. *Noticia de un secuestro* es también un libro cíclico: acaba donde empezó y eso es un signo de la literatura de García Márquez, tanto en la forma como en el fondo,

que Luis Harss revisó a finales de los años sesenta en una entrevista que sostuvo con el escritor colombiano, que aparece publicada en el libro *Los nuestros*. Dice Harss sobre la obra garciamarquiana:

Su mundo no tiene ni principio ni fin, ni borde exterior. Lo que lo sujeta y define es la tensión interna. Siempre está a punto de tomar forma concreta, pero sigue siendo impalpable. Y así debe ser. Su relación con la realidad objetiva es la de un retrato mental en que las semejanzas fluctúan como las ondas luminosas en un espectrograma. Es un negativo en una placa sensible que al proyectarse varía según el ángulo de refracción. Porque García Márquez nunca fija completamente sus términos, las posibilidades son inagotables. Una sola fuente ha alimentado todas sus obras [ya lo dice Vargas Llosa, el “demonio” constante, el tema esencial de García Márquez es el mundo de su infancia], que han crecido en él lado a lado como fases de una misma imagen o impulsos que describen una sola figura total.¹²

¹² Luis Harss: *Los nuestros*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 5ª edición, 1973, p. 390.

Este procedimiento garciamarquiano puede resultar peligroso; atractivo, pero a la distancia limitante y sintomático del final de una evolución que sin embargo nunca termina: es constante. Lo importante sin embargo es operar con esta duda metódica para revisar el material y conseguir esa alternancia de yuxtaposición de esperanza y desesperanza, ese estirar y encojer el hilo de la historia para mantener la tensión en el cómo se precipitan los hechos, esa reconstrucción de la realidad sin añadir resentimientos personales ni críticas que modifiquen o inventen lo que ocurrió; una reconstrucción esclavizada a los puntos de vista recogidos y, sí, también, a la tentativa de corrección y cambio desde la perspectiva de la misión con la que García Márquez desarrolló la empresa de *Noticia de un secuestro*: con la esperanza de que nunca más nos suceda este libro, y que encuentra sentido en las dos últimas líneas del reportaje, en la voz de la protagonista: “—¡Qué barbaridad! —suspiró ilusionada—. Todo esto ha sido como para escribir un libro”.

Con García Márquez se tiene la sensación de que siempre eligió los temas que le interesaron.

Claro, se dirá que estamos hablando de García Márquez, uno de los escritores más dotados de este siglo. Se dirá que García Márquez es el director de su propio estilo, que incluso lo fue en sus momentos de subordinación a las líneas ideológicas de las publicaciones para las que trabajó como reportero. El profesor Pedro Sorela Cajiao dice al respecto que esta condición de García Márquez resultó efectivamente posible ya por voluntad de sus directores o por carencia de criterios rígidos:

No siempre fue por carencia de normas. Hemos creído comprender que en *El Espectador* sí existían unas normas concretas, y entre los correctores de pruebas del periódico había un académico de la lengua. Pero esos mismos directores de gran sabiduría periodística, que los domingos daban los tradicionales paseos por la Sabana de Bogotá, pero escuchando siempre la radio y sin alejarse demasiado por si ocurría algo, tuvieron la suficiente libertad mental para no intentar encasillar al periodista de talento en unas normas de género que le venían estrechas: eso es lo que per-

mitió la creación de un trabajo como *Relato de un naufrago*, que pertenece no sólo al periodismo sino a la historia, por su trascendencia informativa y las repercusiones que tuvo, y que una vez olvidado el tiranuelo causante de la historia conserva su validez como relato y se sigue traduciendo y publicando.¹³

García Márquez fue periodista hasta que pudo vivir de sus libros, hasta que consiguió independencia financiera como novelista. Sin embargo, con él también se tiene la sensación de que nunca dejó de disfrutar la oportunidad de hacer una gran pieza periodística, más aún cuando esa pieza —*Noticia de un secuestro*— implicó su regreso a un mundo del que se había alejado pero al que nunca renunció, un mundo en el que se concentró durante los últimos años de su vida con la creación de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.

La obra periodística de García Márquez nos ha revelado, junto con otras lecturas de la obra de Hemingway o de John Reed, Truman Capote y los

¹³ Pedro Sorela Cajiao, *Op. cit.*, p. 217.

personajes del Nuevo Periodismo norteamericano, que habría que mirar ciertamente al periodismo de una manera más abierta que la de la rigidez académica, para empezar a romperle su cuadratura, para desarrollarlo de otro modo, de un modo estilístico más libre, menos uniformado.

Hubo un tiempo en que para Italo Calvino Hemingway era un dios.¹⁴ Pero aprendió a leerlo con una actitud menos generosa hasta el grado de sentir aversión y disgusto. “No me pudiste, viejo”, le diría Calvino en una reflexión formulada justamente cuando Hemingway ganó el Premio Nobel en 1954, hecho que no significaba absolutamente nada pero que representó una ocasión como cualquier otra para poner por escrito ideas que le rondaban hace tiempo a fin de definir lo que el escritor norteamericano fue para los de su generación, lo que los alejó de él y lo que encontraban en sus páginas y no en otras.

Al menos por ahora puedo declarar convencido, y con gusto, que soy uno más de los devotos del deicida que nunca abandonó su condición de periodista.

¹⁴ Italo Calvino: *Por qué leer los clásicos*. Barcelona, Tusquets Editores, 1992, p. 228.





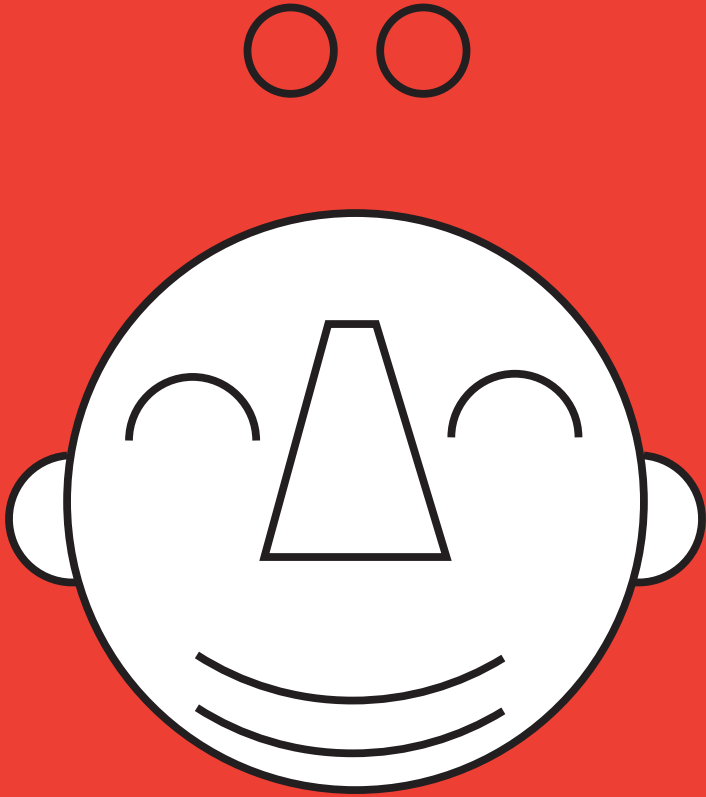


Dos.

Gabo

es mi

dios.



Dentro de las aguas termales, a cuarenta y cinco grados centígrados, habrían de desintegrarse los temores que momentos antes surgieron cuando apareció un inusual viento matutino cargado de azufre. Estas aguas, localizadas en la exhacienda de San Joaquín de la Azufrosa en el desierto mexicano de Coahuila y Nuevo León, están dotadas de misterio y de historias extraordinarias y sorprendentes: de ellas bebieron dinosaurios y fueron utilizadas por los antiguos pobladores nómadas de estas tierras, así como por insurgentes como el padre Hidalgo y revolucionarios como Pancho Villa, además de que sirvieron para las sesiones de taumaturgos como el Niño Fidencio. Las “maravillosas y curativas” aguas de San Joaquín de la Azufrosa han adquirido

fama como “la mejor clínica del mundo”, donde “el mejor médico es Dios y cura por conducto de estas aguas”; toda una reputación milagrosa que convoca a cientos de personas que arriban al balneario a pie, en lujosos automóviles o hasta en helicópteros. Uno podrá resistirse a la idea, pero ya con el cuerpo cubierto por el agua, “en un baño que no debe durar más de cinco minutos por prescripción médica”, surge la sensación de un masaje invisible que relaja articulaciones, músculos y una tensión que había crecido por ese extraño viento que pude sentir al momento de entrar en pelotas al manantial.

“¿Ese aire cargado de azufre anunciaría una desgracia?”, pienso ahora.

Ese aire me traería, al menos, la idea de un reportaje que después cubriría el requisito fundamental para concursar por uno

de los doce lugares que la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano disponía para un taller sobre narrativa periodística que el escritor y periodista colombiano Gabriel García Márquez conduciría en Monterrey, México, los días lunes 21 a miércoles 23 de septiembre de 1998.

GARCÍA MÁRQUEZ se había vuelto para mí una obsesión casi religiosa. Un día de mi adolescencia descubrí un libro que me pareció –y me sigue pareciendo– sumamente divertido pero igualmente revelador en cuanto a lo que supone la liberación, a través de la imaginación, de los espacios simultáneos de lo real: *Cien años de soledad*, novela que leí y releo como una gran crónica –la de la genealogía de los Buendía– en un lugar

–Macondo– tan imaginario como real. Recuerdo que preguntaba algo así la primera vez que registré esa obra en mi memoria:

–¿Qué tan real puede resultar el acto de amor entre José Arcadio y Úrsula, temerosos de que el fruto de su incesto sea un hijo con cola de cerdo?

Al final de mi adolescencia, a los dieciocho años de edad, cuando ingresé al mundo del periodismo, un amigo poeta me regaló un pequeño librito publicado por la editorial Oveja Negra en 1976 con crónicas y reportajes del colombiano de Aracataca. Y pensé: “¡Estupendo!” La faceta periodística de García Márquez me abrió los ojos en pleno arranque de mis estudios profesionales de Ciencias de la Comunicación y me hacía entender que, no obstante una formación académica, mi encuentro con el periodismo no debía estar en-

cadena ni debía implicar un paso obligado o forzoso. La cercanía de García Márquez con el periodismo se da de un modo natural, fluyendo sin obstáculos, sin reglas ni esquemas ortodoxos. “La fórmula mágica del aprendizaje y de la experiencia está en la vida”, solía decir este hombre que a los diecinueve años de edad, siendo el peor estudiante de Derecho, empezó su carrera como redactor de notas editoriales y fue subiendo poco a poco y con mucho trabajo por las escaleras de las diferentes secciones hasta alcanzar el máximo nivel como reportero en diarios como *El Espectador* de Bogotá. “Sí, era reportero, que me parece el verdadero oficio”, le confesó a Miguel Fernández-Braso en una conversación publicada en 1969.¹

1 Miguel Fernández-Braso: *Gabriel García Márquez. Una conversación infinita*. Madrid, Ed. Azur, 1969.

La obra periodística de García Márquez (particularmente la de esos años cincuenta y sesenta contenida en ese librito que me regalaron, así como el reportaje *Noticia de un secuestro*) me ha revelado que habría que mirar al periodismo de una manera abierta.

PARA CUANDO CONCLUÍ mis estudios de licenciatura, en 1992, ya tenía una experiencia laboral de cuatro años y la certeza de una visión sobre el ejercicio periodístico. Había pasado de *El Nacional* de Nuevo León a *El Porvenir*, y estaba a punto de ingresar a *El Norte*. En esos momentos estaba muy interesado —como lo sigo estando— por reunir bibliografía y materiales de y sobre periodismo. García Márquez ocupa el primer sitio de mis ficheros ordenados no precisamente

de forma alfabética. En este contexto conservo una noticia que apareció el martes 8 de octubre de 1996 en la sección de cultura de *Reforma*, que inmediatamente pensé en enviar a enmarcar:

EL PERIODISMO ES EL MEJOR OFICIO

Los Ángeles (EFE).- Para Gabriel García Márquez no hay ninguna duda: "El periodismo es el mejor oficio del mundo".

Premio Nobel de Literatura 1982, García Márquez habló ayer en una sala ante muchos periodistas consumados y algunos aprendices, reunidos en torno a la 52 Asamblea General de la Sociedad Interamericana de Prensa.

No se trataba de una simple declaración, ni de ninguna improvisación del escritor ante el pleno de la SIP. Era toda una declaración de principios: el evangelio de García Márquez

que varias semanas después la sección de cultura de *Crónica* publicaba a dos planas. En ese ya célebre discurso, el nobel ofrece una apología del periodismo como género literario y reflexiona sobre la crisis que sin embargo experimenta el periodismo como una actividad que, a pesar del respaldo académico que se le ha dado con la creación de escuelas, “la mayoría de los graduados llegan con deficiencias flagrantes [...] y desvinculados de la realidad y de sus problemas vitales, y primando un afán de protagonismo sobre la vocación y las aptitudes congénitas”.

García Márquez explicaba que ante tal situación debe retornarse al sistema primario de enseñanza del periodismo mediante talleres prácticos en pequeños grupos, con un aprovechamiento crítico de las experiencias históricas, es decir, “rescatar para el apren-

dizaje el espíritu de la tertulia de las cinco de la tarde". Me enteraba entonces de cómo un grupo de periodistas estaba tratando de desarrollar para toda América Latina, desde Cartagena de Indias, un sistema de talleres experimentales e itinerantes a través de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano que presidió precisamente él; una experiencia piloto con periodistas para trabajar sobre una especialidad –reportaje, edición, entrevistas, crónica– bajo la dirección de veteranos del oficio como Alma Guillermoprieto, Terry Anderson, Tomás Eloy Martínez, Phil Bennet, Horacio Bervitsky, Tim Golden y Miguel Ángel Bastenier, entre otros. ¿Que cómo se puede acceder a estos talleres? En aquel momento, como ahora, a través de una convocatoria pública de la Fundación: los aspirantes deben presentar

una autobiografía de dos cuartillas de extensión como máximo en la que se haga énfasis en la experiencia profesional, así como una carta de referencia sobre los requisitos de edad (ser menor de treinta años) y experiencia (mínimo de tres años) firmada por un editor o directivo del medio al cual están vinculados como empleados o *freelancer*, además de copias legibles de dos trabajos periodísticos (crónica o reportaje, según el taller): el mejor y el peor que hayan publicado, a su juicio. La duración de cada taller, cuya matrícula ronda los cuatrocientos dólares, depende de la disponibilidad del maestro invitado y generalmente no excede una semana; se caracterizan por que el maestro no pretende ilustrar a sus talleristas con dogmas teóricos y prejuicios académicos, sino foguearlos en mesa redonda con

ejercicios prácticos para tratar de transmitirles sus experiencias en el oficio, “pues el propósito –dijo García Márquez– no es enseñar a ser periodistas sino mejorar con las prácticas a los que ya lo son, tampoco se hacen exámenes ni evaluaciones finales, ni se expiden diplomas ni certificados de ninguna clase: la vida se encargará de decidir quién sirve y quién no sirve”.

COMO REPORTERO de la sección de cultura del periódico *El Norte* me entusiasmaba la idea de solicitar un lugar en uno de esos talleres, particularmente para el programado con García Márquez el mes de enero de 1997 en la Ciudad de México. Estaba seguro de conseguirlo. Solamente las malas artes de cubileteros –hablando en términos gar-

ciamarquianos— harían que no asistiera, pero en ningún caso porque mis méritos no hubieran sido los más propicios. Sin embargo, los directivos del diario recibieron una invitación para ocupar una plaza en ese taller, asignándosela a otro compañero que meses después abandonaría el periódico y el periodismo para ocuparse de otros asuntos que no viene al caso mencionar aquí.

—¡Putá madre! ¡Pero lo que yo hago sí son verdaderos reportajes y formidables entrevistas! —reprochaba mi vanidad tan golpeada que estaba a punto de revelar que ese famoso taller era ya algo así como un oscuro objeto del deseo.

La situación se volvió muy desagradable para mí en el periódico. Me entristeció mucho quedar descartado para el taller, tanto así que eso terminó por convertirse en la gota

que derramó el vaso: renuncié con el ánimo de escenificar la leyenda de que el genial José Alvarado había orinado en la mismísima puerta principal de *El Norte* como reproche a la campaña de desprestigio animada por el diario de la familia Junco y que le obligó a renunciar a la Rectoría de la Universidad de Nuevo León. Preferí mejor marcharme tranquilo y con el deseo de emprender un ejercicio profesional por la libre y con un esfuerzo que no espera recibir nada de nadie salvo lo que se cosecha: comencé a colaborar para la televisión cultural regiomontana, así como para periódicos mexicanos como *La Jornada* de la Ciudad de México, *Siglo 21* de Guadalajara y en la edición de Monterrey de *El Financiero*, además de que recibiría la invitación de la Universidad Autónoma de Nuevo León para dirigir el quincenario *Vida*

Universitaria. Comencé también a retomar proyectos pendientes, como la idea de un libro de entrevistas y la solicitud de una plaza para el Máster de Periodismo Profesional y Prensa de Calidad que cada año imparten en Madrid el periódico ABC y la Universidad Complutense.

En una suerte de *freelance*, la vida marchaba –y marcha– bien, tan sorprendentemente bien que en agosto de 1998 recibí un *e-mail* por parte de la Secretaría del Máster de ABC solicitando mi presencia en Madrid para someterme a unos exámenes que, de aprobarlos, harían que me aceptaran para el curso que arrancaría el 13 de octubre. En eso estaba, preparándome para ese primer viaje a la capital española, cuando recibí la convocatoria para el taller de García Márquez en Monterrey.

–Oh, no. ¡Esto es importante!

Envié a Cartagena de Indias la autobiografía, la carta referencia de mi vínculo como colaborador de *La Jornada* y copias del reportaje de las aguas termales de San Joaquín de la Azufrosa y de otro sobre el muralista Siqueiros. ¡Vaya suerte! El 15 de septiembre, vía fax, por parte de la Fundación la confirmación de que había sido seleccionado como integrante del grupo de doce periodistas que participarían en las sesiones conducidas por García Márquez.

Pero, claro, cómo iba a saber que todo habría de coincidir. Precisamente la fecha de realización del taller, del lunes 21 al 23 de octubre, era la misma en que la Secretaría del Máster de ABC tenía programado realizar esos exámenes de preselección. “¿Cómo resuelvo este asunto?”, pensé. Entre mi con-

ciencia y las consultas que hacía al respecto, Carmen Rigalt, escritora y periodista de *El Mundo*, con quien tengo una amistad que inició por Internet digna de contarse en otra ocasión, me ofreció una respuesta definitiva:
–Gabo es mi dios.

ANTES DE VIAJAR A MADRID decidí asistir al encuentro con ese Señor, creador y dueño del universo del realismo mágico, en un retiro de tres mañanas, plenas de conversaciones entre un hombre sabio, abierto y disponible y doce jóvenes reporteros mexicanos, guatemaltecos y colombianos con infinidad de preguntas en la cabeza que poco a poco fueron desnudando sueños y ambiciones, dudas y esperanzas que encontraron consejo y estímulo en cada gesto del profesor, en cada

frase tan contundente que registro en citas directas a pesar de que a Gabo –como permitió que también le llamáramos– “el empleo desafortado de comillas en declaraciones falsas o ciertas permite equívocos inocentes o deliberados, manipulaciones malignas y tergiversaciones venenosas que le dan a la noticia la magnitud de un arma mortal”.

Para evitar esos accidentes, la Fundación advirtió que, como el taller tiene como objetivo la formación profesional de los asistentes, no habría entrevistas y que no se admitiría en el salón el uso de grabadoras, ese instrumento que para él no era más que la evolución de la humilde libreta de apuntes que tan buenos servicios prestó en los orígenes del oficio pero que nunca sustituirá a la memoria, “puesto que la grabadora oye pero no escucha, repite como un loro digital pero





no piensa, es fiel pero no tiene corazón porque a fin de cuentas su versión literal no será tan confiable como la de quien pone atención a las palabras vivas del interlocutor”.

Precisamente el uso de la memoria y de la inteligencia cuando se observa y escucha fue uno de los temas de García Márquez, particularmente aleccionador para mí, puesto que con la ansiedad de formularle muchas preguntas descuidé algunas intervenciones de los compañeros.

–Pon atención: no estás escuchando por pensar en la pregunta –me reprochó con justa razón al desatender las explicaciones que María Teresa del Riego Cortinas, del *Reforma*, ofrecía en torno a su experiencia como corresponsal de ese diario en Chiapas.

Sin una pedagogía dogmática del periodismo, “pues al fin y al cabo no estamos

proponiendo un nuevo modelo de enseñarlo sino tratando de inventar otra vez el viejo modo de aprenderlo”, el taller de García Márquez era tal como lo había leído en los testimonios (algunos originales y emotivos como el de Renato Ravelo de *La Jornada*, escrito a manera de carta dirigida a su hijo recién nacido; o estupendamente literarios como el de César Romero Jacobo de *Reforma*) que daban cuenta de cómo al parecer no se cansaba de predicar, una y otra vez, lo nefasto de la grabadora y el uso de citas directas, por ejemplo.

—Supongo que García Márquez advierte lo cíclico de sus talleres —me ha dicho mi buen amigo y colega César Cepeda, de *El Norte*, también discípulo del autor de *El amor en los tiempos del cólera*—. Lo fantástico —le he comentado a César— es escuchar-

le de frente: saboreando la musicalidad de su voz caribeña y mirándole su sonrisa de dientes blanquecinos y perfectos.

Al margen del posible debate sobre lo necesario o no de un taller para pulir el talento con el que se nace o que se quiere aprender, el conducido por García Márquez resultó estimulante en cuanto a la experiencia de sentir entrañablemente la presencia del personaje que, por otra parte, provocó la expectación inédita de su primera visita pública a la capital de Nuevo León (lo cual le sometió, como si poco tuviera entonces con la escritura de sus memorias *Vivir para contarla* y el rodaje que el cineasta mexicano Arturo Ripstein dirigía en esos momentos en el puerto de Veracruz basado en *El Coronel no tiene quien le escriba*, a una agenda de actos privados propios de sus anfitriones: los

**directivos de Cemex, la empresa regiomon-
tana de cementos, que patrocina junto con
la UNESCO las actividades de la Fundación,
así como de Nina Zambrano, presidenta del
Museo de Arte Contemporáneo donde tuvo
sede el taller).**

**—¡Están asustados! —exclamó García Már-
quez al ingresar al salón y mirar los ros-
tros atónitos, absortos, de quienes por pri-
mera vez le daban la mano. Pero paré un
momento la emoción. Conseguí controlarme
y calmar esos nervios que por poco hacen
que tire el juguito de naranja que nos ha-
bían ofrecido. La idea de volverme loco de
felicidad me atraía de un modo claramente
tortuoso: quería darle un abrazo, tomarle
por supuesto una fotografía y ponerle en la
mano algunos ejemplares de su obra para
que me los firmara; comportarme, pues,**

como lo haría cualquier fan ante el superstar que quizá nunca más volverá a tener enfrente. “Pero no el primer día, claro,” pensé. “No tiene sentido quedar en ridículo antes de que empiece el taller”.

Formal, casi como uno de esos cachacos colombianos tan elegantes y caballerosos, por lo que a Mercedes, su mujer, le parecía que así lo estaba volviendo la inminencia de una vejez muy retrasada a sus setenta años de edad; vestido con camisa negra y saco de cuadritos, reclinado en el sillón ejecutivo que le dispusieron en la cabecera de la mesa, García Márquez inauguró sin protocolos el taller, para el que se había pedido la lectura de ese texto que parece un cuento pero que en realidad es una entrevista registrada en primera persona: *Relato de un naufrago*; la antología de

fantásticas crónicas y estupendos reportajes correspondientes a su etapa venezolana de los años cincuenta: *Cuando era feliz e indocumentado*; y el grandioso reportaje novelado *Noticia de un secuestro*. Además de que, para discusión y ejercicio práctico, también se había pedido leer el informe del fiscal Kenneth Starr sobre el caso Lewinsky, que por esos días estaba archidifundido y que García Márquez pensaba que estaba escrito por un estupendo narrador anónimo.

¿Que con cuál tema arrancó el taller? El problema resulta siempre, precisamente, el comienzo. Y por el comienzo de un reportaje, sus complicaciones y posibilidades, empezó a hablar García Márquez: “El reportaje es como una salchicha: debes saber dónde empieza y dónde acaba, porque si no la vas llenando de datos y nunca acabas”.

Por eso recomendó pensar en lo que más te haya gustado de la historia reportada, quizá una anécdota, “y escríbelo; siempre es difícil, pero siempre sale y te impulsa a seguir”. Asimismo aconsejó que hay que tener frialdad para escribir bien caliente, es decir: someterse a la angustia infernal que supone el que en cada línea se procure dar humanidad, vida y suspenso al texto periodístico, puesto que finalmente “dónde tú te aburras, el lector también se aburrirá”. Hay que dar a conocer el hecho como si el lector hubiera estado ahí, “da igual que la noticia se haya olvidado porque cuando el lector se encuentre con el final de la historia se acordará del principio”. El truco está en transmitir emociones en las historias cotidianas: “toda historia bien contada debe ser también la historia de la humanidad”.

¡Pero un momento! Antes de avanzar, García Márquez deseaba conocer el *background* de los muchachos, así que preguntó:

–¿Cuál es el mejor reportaje que han leído?

Marianne Ponsford, de la revista *Cromos* de Bogotá, mencionó el trabajo que la formidable cronista latinoamericana Alma Guillermoprieto había publicado recientemente sobre Cuba.

–Alma es nuestra tallerista estrella–afirmó orgulloso García Márquez.

Mencioné entonces en mi turno que en busca de literatura sobre el deporte más popular del planeta, a propósito del Mundial de Francia, descubrí un libro de reportajes fenomenales del extraordinario reportero polaco Ryszard Kapuściński: *La guerra del fútbol*, título del trabajo principal dedicado al registro de los hechos bélicos entre Hondu-

ras y El Salvador originados por la lucha de sus respectivas selecciones por clasificarse para el campeonato que se celebraría en México durante 1970.

García Márquez asintió:

–Sí, Kapuściński es muy bueno. Queremos invitarlo a impartir un taller.

Como ya puede saberse, García Márquez pensaba que los recursos literarios como los empleados por personajes como Guillermprieto o Kapuściński son válidos para los géneros periodísticos: “el periodismo es un género literario y así hay que asumirlo y desarrollarlo; hay una dignidad del periodista fundada en el hecho de que es un escritor; hay que vivir para ser escritores”. Y la prueba está, según mencionó, en la naturaleza de relatos–reportajes con más de dos siglos de vida como *Diario del año de la peste*

de Daniel Defoe. El reportaje era entonces, para García Márquez, el relato de un acontecimiento, un cuento de lo que pasó: un género literario asignado al periodismo para el que se necesita ser un narrador esclavizado a la realidad.

Tal y como lo hizo al contar en primera persona la historia de Luis Alejandro Velasco en *Relato de un naufrago*, García Márquez explicó que al buscar narrar una historia, cuya forma como crónica o reportaje, por ejemplo, será exigida por el hecho mismo, “lo ideal es tener todos los detalles, hasta los más mínimos”.

Tampoco se trata de describir todo, dijo, sino de utilizar imágenes, metáforas; incluso fundamentar la fuerza del relato en el uso de adjetivos, no tanto en el hecho mismo, sino en los personajes y las atmósferas.

“Describir siempre es complicado y a veces nos quedamos a medias: hay que buscar esos datos por el lado del corazón, por la intuición: describir es hablar de la sensación que nos suscita”.

–¿Ser fiel a los hechos es ser fiel necesariamente a la verdad?

**–Los hechos no suponen siempre la verdad –respondió. Hay que investigarlos, re-
visarlos, analizarlos. Pero todo depende de los hechos, hasta dónde pueda verificárseles, pero lo fundamental es no inventar nada ni tergiversar.**

García Márquez tenía establecido que una de las reglas ha de pasar por la honestidad y por la certeza de que la objetividad “no existe pero hay que aparentar que existe”, puesto que la verdad es un problema de conciencia y de criterio sobre qué es lo que

puede dar más credibilidad. “Mi trabajo es convencer al lector de que me crea, pero no lo complazco”. El periodista debe creer en lo que hace. “En el oficio del reportero se puede decir lo que se quiera con dos condiciones: que se haga de forma creíble y que el periodista sepa en su conciencia que lo que escribe es verdad”. Y así confesó: “no hay sólo episodio de mis libros que no esté alimentado de la realidad”.

En este contexto reveló que el personaje de Samuel Burkart del fantástico reportaje “Caracas sin agua”, contenido en *Cuando era feliz e indocumentado*, no es otro que él mismo, es decir: el reportaje desde la perspectiva personal, desde la implicación del reportero en el hecho. La singular aventura de un ingeniero alemán por conseguir una botella de agua mineral para resolver el

problema diario de la afeitada en medio de la crisis y el pánico por la ausencia del vital líquido en la capital venezolana en junio de 1958, no es otra que la asfixia que el colombiano experimentó en el apartamento que ocupaba en el barrio de San Bernardino cuando en temporadas de sequía penetrante, como la histórica de ese momento, tenía que reservar cinco centímetros cúbicos de agua para rasurarse al día siguiente.

–¿Y dónde queda la ética? –se le preguntó al nobel.

–La ética no es una condición ocasional, sino que debe acompañar siempre al periodismo “como el zumbido al moscardón”. Para García Márquez, la ética es un problema de conciencia “y el más peligroso en desarrollar”.

Aunque todos los métodos son legales para conseguir una historia verdadera –hasta disfrazarse, como Gabriela Fonseca, de *La Jornada*, recordó que hacía el extraordinario alemán Günter Wallraff, que se hacía pasar por turco para denunciar el maltrato a los inmigrantes o cambiaba de identidad para revelar el tejemaneje de un diario sensacionalista como el *Bild*, para García Márquez las fronteras de la ética en el periodismo se estaban esfumando. El caso Lewinsky, por ejemplo, le evidenció que “no hay derecho a revelar la vida privada de esa forma”, y que la mentira “no es un delito cuando se trata de preservar la vida privada”, tal como considera que bien lo hizo en su momento su amigo Bill Clinton.

–¿Cómo evitar el sensacionalismo?

–Está en tu sabiduría –respondió de tajo–.

Se necesitan muchas virtudes para ser escritor y periodista, igual se requiere talento para ir creando personajes y situaciones: la vocación de narrador es congénita: se tiene o no se tiene; y el que no la tiene jamás la tendrá: nunca podrá contar un cuento, es algo así como el que no tiene voz para cantar.

CADA PALABRA DE GABO fue apuntada por los talleristas en ejercicios angustiantes: nadie quería dejar al viento nada, nadie quería perder esa expresión que en otras circunstancias daría la nota. Ah, la naturaleza del reportero, base del andamiaje periodístico. “La virtud más importante de un reportero es la compasión”, consideró García Márquez, que trazó, desde esa perspectiva, dos perfiles, reporteros o redactores

de dos tiempos: los de noticias y los de reportajes de esas noticias. Opinó que las ediciones dominicales de algunos medios iberoamericanos están abriendo la posibilidad de dignificar el oficio, volviendo a producir trabajos que permiten un seguimiento de los hechos, lo cual pensaba que es lo que finalmente a la gente le agrada: conocer historias. “Lo que más le interesa a la gente es lo que le sucede a la gente”. Por eso no lograba entender cómo es que una vez de visita en Madrid una reportera le solicitó una entrevista, ofreciéndole mejor a cambio la invitación a que le acompañara junto a Mercedes durante toda la mañana; al final de la jornada, después de la comida, la redactora volvió a pedirle la conversación: ¡Cómo es posible! Cualquier periodista de primera línea nunca disimula la ansiedad de dar lo

que fuera por un minuto a solas con un nobel y ella había estado con él todo el tiempo necesario como para trazar un buen perfil en el contexto de una mañana de visita por la capital española.

Sin embargo reconoció que “siempre hay que advertir la importancia de la noticia por sentido del honor”, y que “la noticia es más importante que el cierre de edición”. En tal contexto, y tras conocer la experiencia contada por los colegas centroamericanos de Prensa Libre, Pavel Arellano y Luisa Fernanda Rodríguez, sobre la cobertura detectivesca en torno al asesinato del obispo de Guatemala, García Márquez manifestó su reserva ante el sentido intrépido del oficio: “ante la certidumbre de la muerte, piénsalo dos veces: lo más importante es estar vivo; siempre hay que trazar los límites de la historia al iniciar

un trabajo periodístico, aunque uno se engolosina sin remedio hasta la muerte”.

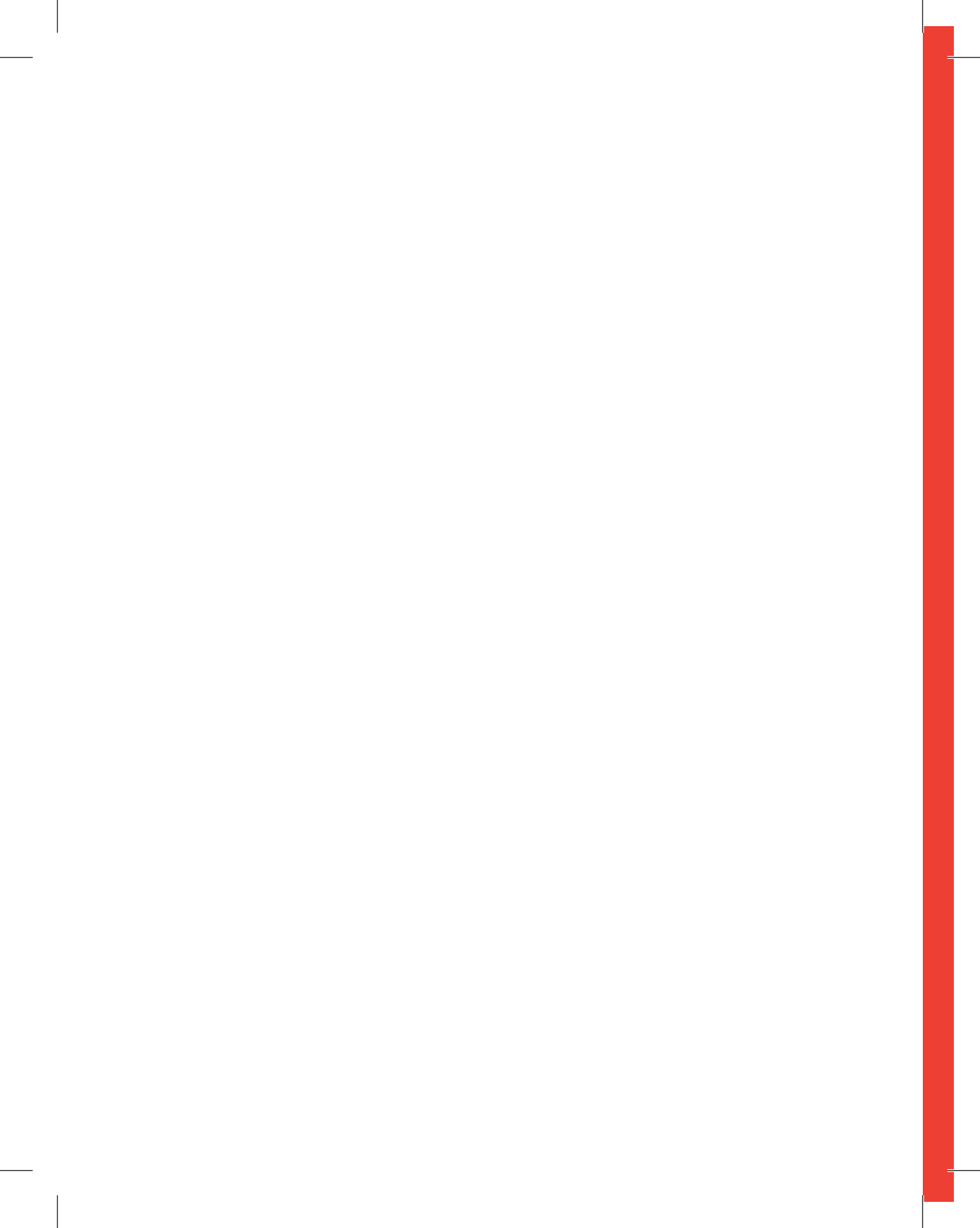
Sobre los modos de recoger información, García Márquez explicó que no hay que ser víctimas ni esclavos de las fuentes y que, como la información es la información, “no tiene caso citar las fuentes cuando el reportero sabe esa información”, es decir, eliminar los “dijo” y los “expresó” por una narración directa y fluida de los hechos, tal y como si se hubiera estado ahí. Así armó *Noticia de un secuestro*. Y confesó que nunca fue un buen entrevistador en cuanto a desarrollar el género mismo, aunque sí como recurso para conseguir información.

Las reporteras de *El Norte*, Silvia Ruano y Leticia Lozano, expresaron el deseo de conocer el secreto para superar las relaciones con editores que de pronto cortan las alas

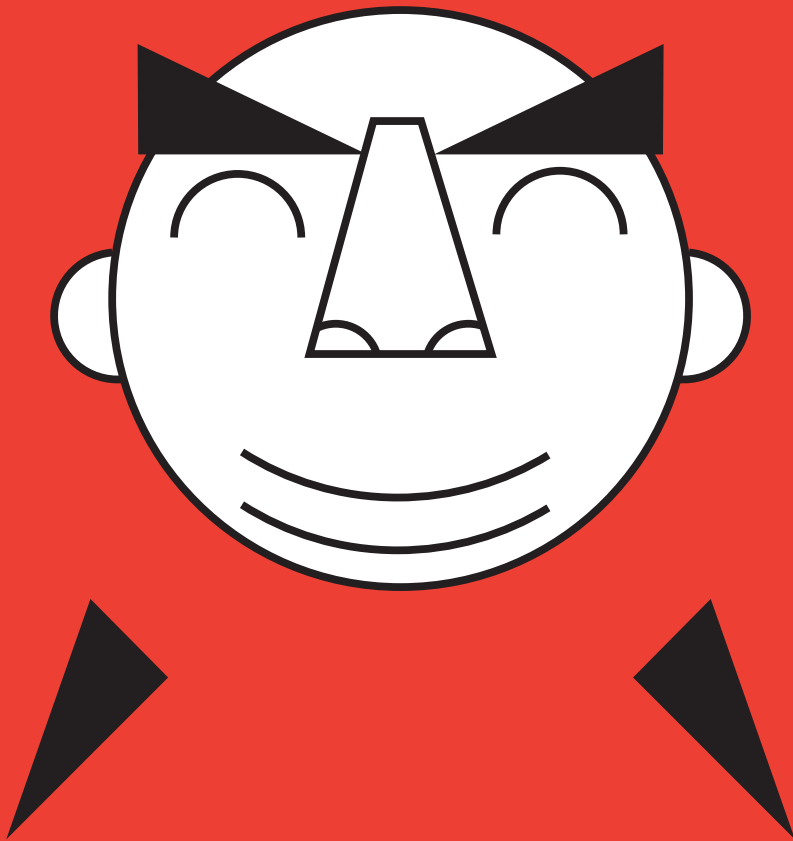
para elaborar un texto periodístico fuera de las convenciones, precisamente como él lo sugería. Gabo fue un mago pero su varita mágica tenía limitaciones: sabía muy bien que hubiera tenido esa infinidad de problemas laborales de no haber sido quien precisamente fue. Reconoció que efectivamente el editor (el jefe de sección o redactor jefe) “tiene demasiado poder” y que la profesión está llena de obstáculos. “Lo único es hacer lo que uno cree que debe de hacer y hacerlo honestamente”.

EL FINAL de las tres jornadas ocurrió con la firma de libros; cada uno de los talleristas trasladó hasta el salón una cantidad suficiente de volúmenes como para armar una pequeña biblioteca dedicada al nobel colom-

biano. Les pido ser el primero: en una hora saldría el avión que, con escala en la Ciudad de México, me llevaría a Madrid para resolver esos exámenes que debía acreditar para asistir al Máster de ABC. En pleno vuelo sobre el Atlántico, pensaba en lo intensamente maravilloso de esa semana de septiembre que me brindó la oportunidad de conocer y escuchar a García Márquez y la posibilidad de estudiar en Madrid. ¡Qué emocionante! Aunque luego me surgiría una sospecha en torno a eso que dice García Márquez de que “la vocación es la única condición humana que alguna vez ha logrado derrotar al amor”. Que me lleve muy lejos el extraño viento de las aguas termales de San Joaquín de la Azufrosa si un día les niego un beso y un abrazo a las mujeres de mi casa por preferir mantenerme ante el ordenador.









Tres.

El me-
jor ofi-
cio del
mundo.



El relato, como recurso para informar y contar hechos e ideas que acontecen en la realidad, es el instrumento con el que se aplica por excelencia la narrativa periodística en sus diversas modalidades, estilos y clasificaciones: noticia, artículo literario, crónica, entrevista y reportaje. Es precisamente en este último, como género estelar del periodismo, en el que el relato registra todas sus consecuencias. Existen en la prensa excelentes reportajes, y también seudoreportajes que aparecen como engaños inadmisibles, producto del periodismo de investigación, como advierte la profesora María Jesús Casals Carro:

El problema no está en la oposición entre periodismo y literatura, sino en el concepto de la profesión periodística. La diferencia entre un buen reportaje y uno falso marca fronteras entre el periodismo y el espectáculo. O entre el periodismo y su utilización como arma ideológica. La transgresión literaria puede admitirse en ocasiones, pero la transgresión de los géneros periodísticos (ética periodística) anula el sentido del periodismo.¹

1 María Jesús Casals Carro: “La narrativa periodística o la retórica de la realidad construida”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Nº.7, 2001, pp. 195-219.

Es posible y necesaria una acentuación de la literaturización de la narración periodística, pero sin perder el rigor con el que deben aplicarse, con implacabilidad, las reglas del juego de la profesión periodística, las cuales pueden resumirse en la búsqueda de la precisión, la veracidad y evitar la mentira como método de aproximación a la vida.

¿De qué manera se concibe y se define al periodismo como para asumir la dimensión del periodista como escritor y las posibilidades narrativas de los géneros periodísticos? Según nuestra propia experiencia, y las referencias que al respecto asumimos, el periodismo es una actividad en vías de profesionalización al servicio del bien y la verdad, que corresponde a un conjunto de técnicas de investigación y de redacción narrativa para recopilar y elaborar información que interpreta y juzga la realidad, que tiene como materia prima los hechos y las ideas de interés colectivos, seleccionados y valorados para generar un modo de conocimiento.

El periodismo puede considerarse un método de interpretación sucesiva de la realidad social, afirma el catedrático Lorenzo Gomis en su libro *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*. Con la función básica de determinar

contenidos, lo que exige una preparación técnica de base científica, una mentalidad deontológica y una responsabilidad social, el periodismo es, según la teoría del profesor Enrique de Aguinaga,² un sistema de clasificación de la realidad constituida por los hechos y las opiniones seleccionados y valorados en virtud de los factores de interés y de importancia; el periodismo no como estilo y sí como sistema cuya finalidad no es la información, sino la organización de ésta para convertirla en conocimiento; el periodista es fundamentalmente un determinador de contenidos, postula el citado profesor.

Dedicado durante más de cuarenta años a recoger y elaborar información, el periodista polaco Ryszard Kapuściński piensa de manera distinta: que uno de los objetivos del periodismo es dar testimonio del mundo y mostrar los muchos peligros y esperanzas que encierra. Y así es. El periodismo es una búsqueda honesta de los quehaceres y problemas humanos, y la escritura de lo encontrado

2 Para la aprobación del Máster de Periodismo y Prensa de Calidad de la Universidad Complutense y el periódico *ABC*, realicé una memoria en la que recogí las lecciones de los profesores del curso, como Enrique de Aguinaga. Esa memoria la publiqué como libro: *Cuaderno de reportero. Contextos y experiencias en torno al periodismo y sus fronteras*. Editora González, Monterrey, México, 1999.

con recursos narrativos, claros y sencillos, pero personalizados, creativos y emotivos. El periodismo es una pasión insaciable que sólo puede digerirse y humanizarse por su confrontación descarnada con la realidad, define Gabriel García Márquez.³ El periodismo nació para contar historias, y parte de ese impulso inicial, que era su razón de ser y su fundamento, se ha perdido, aunque no ha desaparecido, como lo precisa el periodista y escritor argentino Tomás Eloy Martínez:

Dar una noticia y contar una historia no son sentencias tan ajenas como podría parecer a primer vista. Por lo contrario: en la mayoría de los casos son dos movimientos de una misma sinfonía. Los primeros grandes narradores fueron, también, grandes periodistas. Entendemos mucho mejor cómo fue la peste que asoló Florencia en 1347 a través del *Decamerón* de Boccaccio que leyendo todos los documentos de esa época. Y, a la vez,

3 Para la aprobación del Máster de Periodismo y Prensa de Calidad de la Universidad Complutense y el periódico *ABC*, realicé una memoria en la que recogí las lecciones de los profesores del curso, como Enrique de Aguinaga. Esa memoria la publiqué como libro: *Cuaderno de reportero. Contextos y experiencias en torno al periodismo y sus fronteras*. Editora González, Monterrey, México, 1999.

no hay mejor informe sobre la educación en Inglaterra durante la primera mitad del siglo XIX que la magistral y caudalosa *Nicholas Nickleby* de Charles Dickens. La lección de Boccaccio y la de Dickens, como las de Daniel Defoe, Balzac y Proust, pretende algo muy simple: demostrar que la realidad no nos pasa delante de los ojos como una naturaleza muerta sino como un relato, en el que hay diálogos, enfermedades, amores, además de estadísticas y discursos.⁴

Sin embargo, la revolución tecnológica que multiplica los medios, la información asumida como mercancía y la proliferación de escuelas masificadas han derrumbado las ideas románticas —si así se quieren ver— que animaron a la actividad y han cambiado la concepción de la profesión de tal forma que hoy en día no pocos profetizan la muerte del periodismo y la supresión del papel como soporte.

El periodismo jamás desaparecerá como expresión que registra el quehacer humano; los medios sustraen instrumentos y soportes para el ejercicio y la difusión del trabajo

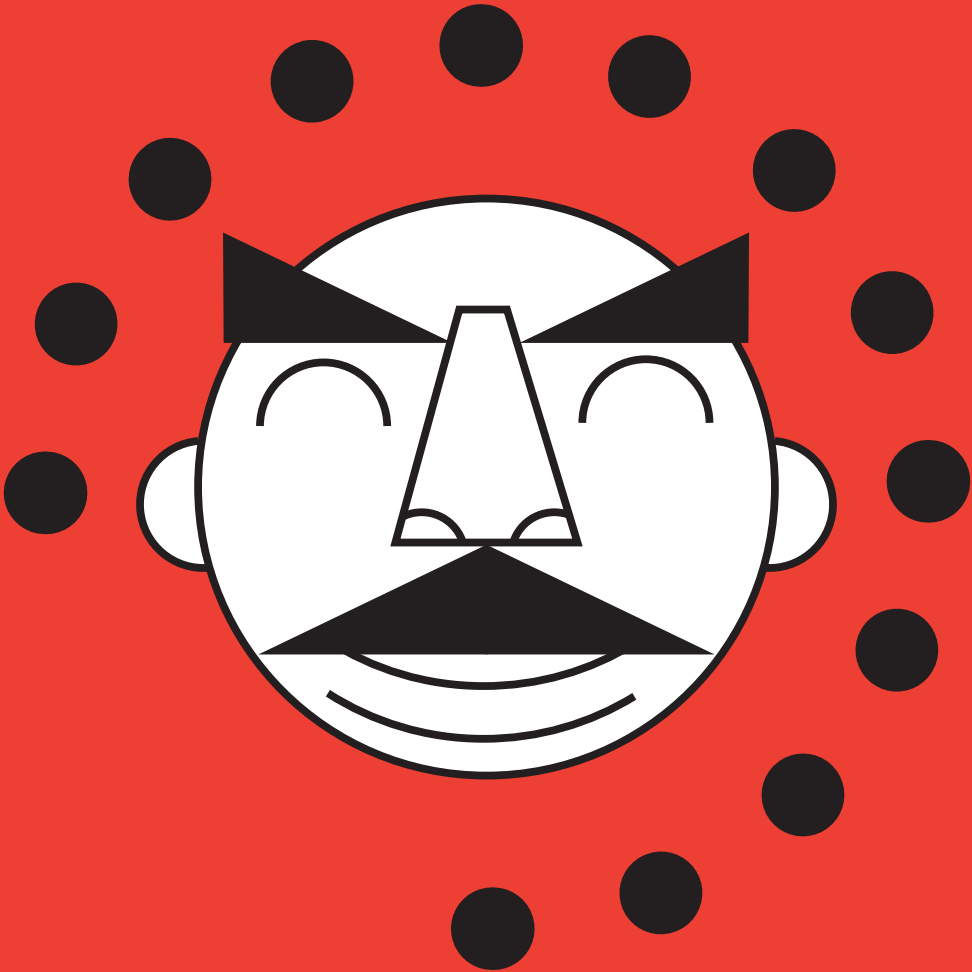
⁴ Tomás Eloy Martínez: *El periodismo y la narración*. México, revista *Cambio*, 23 de diciembre de 2001, pp. 66-72.

periodístico e incorporan nuevos recursos para la recopilación, la elaboración y la transmisión de la información: solamente se cambió, por ejemplo, la maquina Olivetti que utilizábamos a finales de los ochenta en la redacción de *El Nacional* por el ordenador portátil Acer Extensa 368D que a finales de los noventa cargábamos como colaboradores de *La Jornada* en Madrid.

Estoy convencido de que las circunstancias provocarán, como ya lo expresé anteriormente, una nueva definición y dimensión del ejercicio periodístico que, a nuestro juicio, debe sobrevenir en una especie de arte literario más acentuado, lo que por otra parte provocará que la literatura experimente un proceso más profundo de transformación gracias al periodismo. Por eso pienso que esta profesión no desaparecerá. No hay duda, sin embargo, de que la difusión de la información tendrá que adecuarse a una nueva exigencia tecnológica, pero el modo de hacer periodismo puro y duro será el mismo siempre y cuando se ajuste a los principios deontológicos elementales, siempre y cuando la recolección de la información, por ejemplo, implique asistir al estudio de un pintor para mirarlo a los ojos y descubrir sus esperanzas y ambiciones a través de preguntas

y respuestas y no conformarse con una llamada telefónica o un cuestionario por correo electrónico, y cuando la elaboración de la información implique la exigencia de darle al texto precisión y humanidad, describiendo ambientes, caracteres, formas. Este es el futuro, afirma Manuel Rivas en *El periodismo es un cuento*: sea un titular un poema, un reportaje un cuento o una columna un fulgurante ensayo filosófico. Creerlo así es lo único que nos queda como jóvenes periodistas que pensamos que el periodismo es una misión y una carrera anhelada, una actividad que se hace con la convicción de que uno se identifica con la profesión que, por otra parte, ha ligado a su vida y sueños, esperanzas y ambiciones. El periodismo no es, para nosotros, una ocupación más que en cualquier momento puede abandonarse por otra. El periodismo tampoco es la lucha por la noticia de primera plana que provoca que el periodista grite y se desespere y se coma las uñas porque nadie puede ganarle alguna primicia. En este sentido, preferimos navegar a contracorriente: alejarnos con prudencia de las exclusivas, las competencias, las primicias y las notas de la primera plana. Creemos en lo que hacemos, de tal modo que inver-





timos la pirámide para intentar hacer un reportaje como si el lector hubiera estado ahí, sin importar que la noticia se haya olvidado, puesto que cuando el lector se encuentre con el final de la historia se acordará del principio y la insertará en su concepto de lo real. Creemos fielmente en lo que dijo García Márquez: que la mejor noticia no es siempre la que se da primero, sino muchas veces la que se da mejor. Y también en lo que dice el escritor y periodista argentino Tomás Eloy Martínez:

Tengo la plena certeza de que el periodismo que haremos en el siglo XXI será mejor que el que hacemos ahora y, por supuesto, aún mejor que el de nuestros padres fundadores a finales del siglo XIX. Indagar, investigar, preguntar e informar son los grandes desafíos de siempre. Ahora mismo está surgiendo en el continente una nueva forma de la literatura que es, a la vez, la misma forma del periodismo de siempre. Jóvenes a menudo marginados, criados entre los sicarios de Medellín, en los cerros de Caracas y en los suburbios de México, así como refinados universitarios de México, Buenos Aires y São Paulo, están interpretando y rescribiendo la voz más honda de sus

comunidades y, a la vez, enriqueciendo la literatura con nuevos recursos.⁵

No se puede pensar en el ocaso del periodismo ni que dejará de existir el papel como soporte de los periódicos. Ya lo reflexiona también el periodista británico David Randall:

Sean cuales sean nuestras predicciones sobre el futuro, el de los buenos periodistas será más brillante que el de muchas personas que auguran nuestra desaparición. La información se podrá transmitir sobre papel, a través de ondas, mediante cables de fibra óptica, vía satélite o por telepatía, pero, en todo caso, alguien tendrá que filtrarla, investigarla, comprobarla, cuestionarla y presentar unos resultados tan dignos de confianza como sean posi-

5 *Ídem*. Un ejemplo de esa nueva forma periodístico-literaria que está surgiendo en América Latina, a propósito de la observación de Martínez, es el texto ganador del primer premio Nuevo Periodismo convocado en 2001 por la Fundación Iberoamericana para un Nuevo Periodismo que presidió Gabriel García Márquez en Cartagena de Indias, Colombia. Se trata del reportaje “Un río en busca de un país”, elaborado por Claudio Cerri para la revista *Globo Rural*. El reportaje escrito con precisión informativa y decoro narrativo, sobre la situación del río San Francisco de Brasil, puede consultarse en su versión original en portugués en la dirección electrónica globo.com.

bles. ¿Y quién se encargará de esas tareas? ¿El tecnólogo universal, el burócrata universal, el estudioso de los medios universal, el político universal, el hombre de negocios universal? ¿O el periodista universal?⁶

Acepto el hecho de que la revolución tecnológica provocará una nueva definición periodística, y que también está en entredicho la propia identidad de esta técnica de trabajo social llamada periodismo. Pero concebir al periodista como un escritor no viene a sumarse a esta ola de ofuscaciones en torno a la identidad del periodista ni mucho menos a reiterar la confusión del periodismo con la literatura. Por el contrario, concebir al periodista como escritor obedece a una actitud consecuente con la profesión tal y como la asumo.

Y es que finalmente lo que está en crisis no es el periodismo, sino el hecho de que los periódicos están fundamentados en empresas; hay que tener muy claro que los intereses del periodismo no son los del mercado, sino los del hombre mismo: informarlo y sensibilizarlo; son las empresas periodísticas las que, al mercantilizar la in-

6 David Randall: *El periodista universal*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1999.

formación, dejan de hacer periodismo: los periódicos, muchos de ellos, son empresas de servicios informativos que si bien reclaman y defienden el derecho a la libertad de expresión desdeñan el ejercicio de una profesión al considerar periodista a quien emplean y no a quien es licenciado en la materia. Por eso hay que entender que si se hace periodismo es porque se es periodista y no porque se trabaja en o para una empresa.

El valor de la información ha dejado de estar asociado a procesos como la búsqueda de la verdad; ahora la información está supeditada a las leyes del mercado: conseguir una rentabilidad máxima y mantener el monopolio, dice Ryszard Kapuściński. Los románticos buscadores de la verdad que antes dirigían los medios han sido desplazados por hombres de negocios. Del mismo modo piensa el famoso periodista norteamericano Walter Cronkite, quien escribe en sus *Memorias de un reportero* (El País-Aguilar, 1997) que es un sarcasmo que se le exija al periodismo que sea rentable como cualquier otra inversión en la bolsa, cuando corresponde a un servicio público esencial para el feliz funcionamiento de las democracias.

EL PERIODISTA COMO UN ESCRITOR. Se trata de una concepción del periodismo, y específicamente de la escritura informativa de creación, que está presente en la obra de periodistas como Oriana Fallaci, Tom Wolfe, Truman Capote y Norman Mailer, así como de autores españoles como Manuel Vicent, Manuel Rivas y Rosa Montero, y de mexicanos como Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Cristina Pacheco y Vicente Leñero, entre otros tantos reporteros con estilos muy personalizados de escritura periodística que permiten despertar nuevas sensibilidades en el lector.

“El periodista es un escritor”, dice Manuel Rivas en *El periodismo es un cuento*. Trabaja con palabras, busca comunicar una historia y lo hace con una voluntad de estilo. Aunque desde el siglo XIX el periodismo se nutrió de un decoro literario con obras de cronistas como los mexicanos Manuel Payno, Ignacio M. Altamirano y Guillermo Prieto, así como con espléndidos reportajes que a medida que avanzaba la centuria reciente entregaron personajes como el francés Albert Londres (*El camino de Buenos Aires*), el estadounidense John Reed (*México insurgente y Diez días que estremecieron al mundo*), el ruso Ilya Ehrenburg (*Corresponsal en España*)

y el colombiano Gabriel García Márquez (*Relato de un naufragio*); desde un punto de vista formal, el nuevo periodismo norteamericano, que apareció durante los años sesenta y setenta con la peculiaridad de introducir recursos novelescos en las técnicas periodísticas resultó una influencia muy renovadora. Los trabajos de Mailer, Wolfe, Thompson, Southern y Talese revivieron el interés en los géneros periodísticos, agregándoles diversidad de técnicas, la intromisión del Yo o de la moda, el culto por la “pequeña historia”, el afán por documentar narrativamente los nuevos estilos de vida, la persecución de los personajes y las figuras arquetípicas.

No obstante, y a pesar de que el llamado New Journalism fue desplazado por el reportaje de investigación a lo Watergate y por un estimulante desarrollo político y técnico del periodismo, no se puede negar que ha dejado una herencia perdurable en cuanto a actitudes y procedimientos. Así explica todo esto el cronista mexicano Carlos Monsiváis en el prólogo a su libro *A ustedes les consta*. Por ello, la realidad actual sugiere retomar el espíritu del nuevo periodismo y de la novela realista o de no-ficción a lo Truman Capote, así como ciertos principios del “viejo”

periodismo enseñado por Londres, Reed, Ehrenburg o García Márquez (que pusieron en marcha los recursos y los procedimientos del “Nuevo Periodismo” mucho antes de que Tom Wolfe conceptualizara al respecto y le diera forma en una antología publicada a principios de los años setenta del siglo pasado).

No se trata de una propuesta retrógrada ni mucho menos declarar la guerra a la narrativa de ficción, sino de asumir una actitud consecuente. Tomás Eloy Martínez confirma esta visión y nos ofrece una explicación documentada y decisiva al respecto:

Las semillas de lo que hoy se entiende en el mundo entero por nuevo periodismo fueron arrojadas aquí, en América Latina, hace un siglo exacto. A partir de las lecciones aprendidas en *The Sun*, el diario de Charles Danah que tenía en Nueva York y que se proponía presentar, con el mejor lenguaje posible, “una fotografía diaria de las cosas del mundo”, maestros del idioma castellano como José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Rubén Darío se lanzaron a la tarea de retratar la realidad. Darío escribía en *La Nación* de Buenos Aires, Gutiérrez Nájera en *El Nacional*

de México, Martí en *La Nación* y *La Opinión Nacional* de Caracas. Todos obedecían, en mayor o menos grado, a las consignas de Danah y las que, hacia la misma época, establecía Joseph Pulitzer: sabían cuándo un gato en las escaleras de cualquier palacio municipal era más importante que una crisis en los Balcanes, y usaban sus asombrosas plumas pensando en el lector antes que en nadie.⁷

Es ésta una convocatoria que insiste no tanto en buscar formas estilísticamente audaces (aunque si se logran, ¡qué mejor!), sino un periodismo genuino, personal. Ese es precisamente el valor de los viejos y de los nuevos periodistas, tanto de Ehrenburg o García Márquez como de Wolfe o Thompson.

De lo que se trata, en esencia, es de reivindicar y potencializar el trabajo periodístico con todas sus consecuencias y con las reglas privilegiadas del periodismo. El mismo Tom Wolfe así lo explica en una página de *El Nuevo Periodismo*:

Las profesionales de la literatura no captaron este aspecto del Nuevo Periodismo, a causa del supuesto inconsciente

⁷ Tomás Eloy Martínez. *Op. cit.*, p. 70.

por parte de la crítica moderna de que la materia prima está sencillamente “ahí”. Es lo que está “dado”. La idea es: dato tal y cual cuerpo de la materia, ¿qué ha hecho el artista con él? El papel crucial que ese trabajo de reportero juega en cualquier tipo de narración, ya sea en novelas, películas o ensayos, es algo que no es que haya sido ignorado, sino sencillamente que no se ha comprendido. La noción moderna del arte es una esencialmente religiosa o mágica, según la cual se considera al artista como una bestia sagrada que, de algún modo, grande o pequeño, recibe fogonazos provenientes de la cabeza del dios, proceso que se denomina creatividad. El material es meramente su arcilla, su paleta... Hasta la obvia relación entre la crónica y las grandes novelas —basta con pensar en Balzac, Dickens, Gogol, Tolstoi, Dostoyevsky y, de hecho, Joyce— es algo que los historiadores literarios han considerado únicamente en un sentido biográfico. Le ha tocado al Nuevo Periodismo llevar esta extraña cuestión de la crónica a primer plano.

Uno de los retos del periodismo, ante la encrucijada de conquistar el espacio interior de cada hombre que ha de generar nuevas formas de conciencia y libertad, está

en retomar una actitud más personal de la profesión periodística y la dimensión narrativa de la información. Si el periodismo quiere dar cuenta de las acciones humanas, sólo podrá hacerlo de manera narrativa, puesto que, de hecho, la información periodística es narrativa, narrativa próxima a la narración histórica y distinta de la ficción.





Cuatro.

**Leer con
placer (o
disgusto)
a García
Márquez.**



Escribir una novela es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad; es una tentativa de corrección, de cambio o abolición de la realidad, de sustitución por la realidad ficticia que el novelista añade y crea.

Mario Vargas Llosa, en su tesis “García Márquez: lenguaje y estructura en su obra narrativa” que después publicó con el título *Historia de un deicidio*, explica que los “demonios” de la vida del escritor colombiano son los “temas” de su obra, y señala que éstos proceden esencialmente del mundo de su infancia. En efecto: las fuentes literarias de Gabriel García Márquez proceden del pasado. Así se entrelazan pasado y presente, historia y actualidad, memoria y realidad; los hechos determinan las formas y las condiciones en que se habrá de escribir una historia

con forma de cuento o novela, reportaje o artículo, guión cinematográfico o teatro.

García Márquez publicó *Memoria de mis putas tristes* en este contexto, diez años después de su anterior novela, *Del amor y otros demonios*. ¿Qué hay en este lapso? *Vivir para contarla*, la primera de tres partes de su autobiografía, y las labores en la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, que presidía, con talleres y un premio internacional.

***Memoria de mis putas tristes* es metalingüística. Lo que leemos es la escritura del personaje, periodista nonagenario, “feo, tímido y anárquico”, que sus alumnos de gramática llaman “profesor Mustio Collado”. Entre referencias musicales, literarias y pictóricas, el personaje, que evoca al protagonista de *El amor en los tiempos del cólera*, elabora su propia glorificación de la**

vejez, un documento en el que consigna la experiencia, el recuerdo, el sueño y la prestidigitación en torno a la última y definitiva relación que ha sostenido con una mujer, de las 514 que, al menos, contabilizó hasta sus cincuenta años de edad: una joven virgen a la que contempla desnuda sin pudor y que llama Delgadina.

Esta condición del relato —memoria real pero también imaginada, trasformada por la invención y por la obsesión— es, en efecto, la categoría garciamarquesciana por excelencia: la fusión de realidad y ficción que en *Memoria de mis putas tristes* da sentido a máximas y sentencias de un autor —tanto García Márquez como el propio personaje escritor— convencido de que la edad no es la que uno tiene sino la que uno siente, y de que puede hacer creíble el milagro del primer amor de la vida a los noventa años.

Se ha señalado el homenaje que García Márquez hace a la novela *La casa de las bellas durmientes* (1926), del japonés Yasunari Kawabata. De hecho, el libro comienza con una cita de esta obra, que trata sobre un hombre decrepito que se regocija con sólo mirar la hermosura de una joven bailarina. Sin embargo, enmarcar el armazón de *Memoria de mis putas tristes* únicamente a esa verdad peca de plano e insuficiente. García Márquez sí despide cierto aire oriental y quizá de haikú en su novela, pero también podría decirse que hay mucho de cine iraní y asiático. El colombiano apuesta por una historia sin tanta tramoya, con un halo de inmovilidad en muchos pasajes y con personajes tan normales como el tendero de la esquina. Su pasión por el celuloide es de sobra conocida —fue el fundador de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños en Cuba— y no

es de extrañar que luego apostara por la economía del relato, en contraposición a su lado hiperbólico y desmesurado que tanta fama le ha dado. Pero para no defraudar a sus estudiosos y más fervientes seguidores, el autor de *Cien años de soledad* construye en *Memoria de mis putas tristes* su obra más libresca e intelectual. Porque, si bien es cierto que los retazos biográficos son más que evidentes, asimismo habría que decir que en muchas de sus páginas desfilan nombres de boleristas, de grandes compositores clásicos y de inolvidables sinfonías, como también sucede con los autores y libros inmortales que aparecen en sus párrafos. Nunca una ficción del colombiano fue tan explícita en sus gustos, ni su personaje más culto dio tantas pistas de su formación intelectual.

Decir que el libro tiene mucho que ver con el título tampoco es acertado

del todo. García Márquez sabía que en su historia desfilan muchas de sus idealizadas, maternales y taimadas putas que siempre defendió en la ficción y en la realidad. Sin embargo, el nombre de la novela quizá es un mensaje cifrado, un juego personal o una broma privada. Nunca antes un título del nobel había quedado en entredicho. *Memoria de mis putas tristes* relata un enamoramiento senil, una segunda gran bocanada a la vida y lo poético que puede resultar ver un cuerpo desnudo, joven, virgen y dormido del todo para una persona que sabe que está por despedirse de todos los días y noches que aún quedan por consumirse en el mundo.

Pero *Memoria de mis putas tristes* no es una historia de amor. Está concentrada exclusivamente en el punto de vista del anciano. De él sabemos todo. De ella lo desconocemos casi

todo. El anciano se arriesga: abandona la simulación y se expone al dibujarse a sí mismo como un viejo enamorado al borde de la ridiculez y el patetismo, pero también cerca de la sublimación. Porque el personaje es resultado de una doble metamorfosis: la metamorfosis biológica, por el tiempo, y la metamorfosis emocional, por el amor.

En la contemplación de la niña desnuda, cerca de lo platónico, el anciano se pierde como persona y se recobra como sensación. Casi reprimido, sublima la presencia de la virgen y su relación; intocable ella, él se subtrae de la agresión sádica y de la condena religiosa o civil, moral o legal. La virgen es una escala para el ascenso de la visión machista del nonagenario, el objeto en el que ha encontrado amor y atracción. En el hallazgo, Delgadina es su aventura y su desdicha

cuando la cree perdida. Pasa de la ternura casi ridícula al susurrar canciones de amor a la exaltación patética con la que destruye la alcoba al reconocer a la niña como una prostituta.

García Márquez revela su interés por los detalles más minuciosos y visuales; los busca y los muestra como si se tratara de información para un guión cinematográfico o una pieza dramática, monólogo monumental. Se trata de detalles que implican precisión de datos y de descripciones como recurso para hacer creíble lo que cuenta:

Me senté a contemplarla desde el borde la cama con un hechizo de los cinco sentidos. Era morena y tibia. La habían so-metido a un régimen de higiene y embellecimiento que no descuidó ni el vello incipiente del pubis. Le habían rizado el cabello y tenía en las uñas de las manos y los pies un esmalte natural, pero la piel del color de la melaza se veía áspera y

maltratada. Los senos recién nacidos parecían todavía de niño varón pero se veían urgidos por una energía secreta a punto de reventar. Estaba enso-pada en un sudor fosforescente a pesar del ventilador, y el calor se volvía insoportable a medida que avanzaba la noche. Era imposible imaginar cómo era la cara pintorreteada a brocha gorda, la espesa costura de polvos de arroz con dos parches de colorete en las mejillas, las pestañas postizas, las cejas y los párpados como ahumados con negrohumo, y los labios aumentados con un barniz de chocolate. Pero ni los trapos ni los afeites alcanzaban a disimular su carácter. La nariz altiva, las cejas encontradas, los labios intensos. Pensé: un tierno toro de lidia.

Esta obsesión por los detalles hace que eleve al nivel de categoría estas descripciones y, en particular, la puesta en escena inaugural de todas sus obras, potentes y portadoras de la fatalidad o la tensión por venir: “El

año de mis noventa años quise regalarme una noche de amor loco con una adolescente virgen”.

Como casi todas sus obras, *Memoria de mis putas tristes* es también un libro cíclico: acaba donde empezó, con la referencia autobiográfica del personaje. Igual, como casi todas sus obras, carece de transcripción textual de diálogos en función de una narrativa ligada a lo oral, que sin signos ni puntuaciones gramaticales fusiona los diversos puntos de vista:

Yo aprovechaba aquellos desayunos para desahogarme con Rosa Cabarcas y le pedía favores mínimos para el bienestar y el buen ver de Delgadina. Me los concedía sin pensarlo con una picardía de colegiala. ¡Qué risa!, me dijo por aquellos días. Me siento como si me estuvieras pidiendo su mano. Y a propósito, se le ocurrió, ¿por qué no te casas con ella? Me quedé de una pieza. En serio, in-

sistió, te sale más barato. Al fin y al cabo, el problema a tu edad es servir o no servir, pero ya me dijiste que lo tienes resuelto. Le salí al paso: el sexo es el consuelo que uno tiene cuando no le alcanza el amor.

García Márquez es como un dios para mí. Pero habrá que aprender a leer sus obras con una actitud menos generosa, hasta el grado de sentir aversión o disgusto... o mantener el entusiasmo por lo que encontramos en sus páginas y no en otras



José Garza (Monterrey, 1971). Periodista. Inició su trayectoria como reportero en 1989; trabajó para los periódicos *El Norte* y *La Jornada*. Autor de los libros *Tierra de cabritos* (Conaculta, 1995), *De realidades, ficciones y otras noticias* (Fundación Manuel Buendía, 2010), *Fuego al museo* (UAS, 2013) y *En la piel equivocada* (El Salario del Miedo / Almadía, 2013). Participó en el taller de periodismo narrativo de la FNPI, de 1998, conducido por Gabriel García Márquez.

Sergio Ramírez (Masatepe, Nicaragua, 1942). Escritor y periodista. Vicepresidente de Nicaragua en 1984. Ha escrito más de cuarenta libros de cuento, novela, ensayo y de crónicas y artículos, entre los que destacan *Castigo divino* (1988), Premio Internacional Dashiell Hammett 1990; *Un baile de máscaras* (1995), Premio Laure Bataillon 1998; *Margarita, está linda la mar*, Premio Alfaguara 1998. Sus obras más recientes son las novelas *El cielo llora por mí* (2009) y *La fugitiva* (2011), y el volumen con sus artículos reunidos en *Historias para ser contadas* (2012). Es miembro de la Junta Directiva y Maestro de la Fundación Nuevo Periodismo (FNPI) que fundó y presidió Gabriel García Márquez.

Alejandro Magallanes nació en la Ciudad de México en 1971. Estudió diseño gráfico en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Trabaja para las áreas culturales y sociales, diseñando libros, carteles, animaciones, museografía, web e ilustraciones. Ha escrito nueve libros para niños. Publicó *¿Con qué rima tima?* en la colección de poesía de la editorial Almadía y recientemente publicó el libro de poesía *Pasado en limpio* en Ediciones Acapulco. Se han publicado tres monografías de su trabajo.

