

## Periodismo Literario: Entre el mito y la verdad

Luis Raúl Vázquez Muñoz  
Universidad de La Habana  
Cuba

[luisraul@enet.cu](mailto:luisraul@enet.cu) / [luisraul@gmail.com](mailto:luisraul@gmail.com)



Licenciado en Comunicación Social. Graduado de Honor de la Universidad de La Habana en 1998. Se inició como reportero en el periódico *Invasor*, de su provincia natal. En 1999 comenzaron a aparecer sus trabajos en el diario *Juventud Rebelde*. Entre otros, ha obtenido los siguientes galardones: Premio del Concurso Nacional de Periodismo 26 de Julio en el 2008 en la categoría de testimonio; Premio Nacional de Periodismo Cultural Rubén Martínez Villena (2008); Premio Nacional de Periodismo Alejo Carpentier (2005); Mención en el Concurso Nacional de las Ciencias Gilberto Caballero (2004) por la cobertura al descubrimiento arqueológico de una aldea aborigen en la provincia de Ciego de Ávila; Ganador de una beca del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso y finalista en el Concurso Nacional de Cuentos César Galeano (2004); Postulado al Premio FNPI-CEMEX, de la Fundación del Nuevo Periodismo Iberoamericano, presidida por Gabriel García Márquez, en la categoría de mejor trabajo periodístico en Internet (2005). Ha cursado postgrados en la Universidad de La Habana, el Instituto Internacional de Periodismo José Martí y la Universidad de Ciego de Ávila Mayor General Máximo Gómez. Ha entrevistado a personalidades como el profesor Armand Mattelart y publicado artículos sobre comunicación y periodismo en el portal Sala de Prensa. Actualmente cursa una beca para obtener el grado de Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de La Habana, con el tema de investigación *El Periodismo Literario en la prensa cubana de los 90*.

### ABSTRACT

La unión entre literatura y periodismo aún despierta polémicas dentro de las ciencias sociales. Esta ponencia parte de ese hecho y aborda la existencia del cruce de criterios debido a una falta de teorización, cuyo vacío dejó un espacio para entender el concepto como acto de inspiración individual y no como un cuerpo desarrollado a través de un largo período de evolución en las prácticas comunicativas. El texto se acerca a las premisas que delimitan el campo del periodismo y desde las cuales se establece la unión con lo literario, a partir de la tesis de que las ciencias de la comunicación se encuentran ante una nueva interdisciplinariedad. También se hace la propuesta de entender a la aparición de las vanguardias artísticas del siglo XX, durante el período de entreguerras, como un momento importante dentro del desarrollo del concepto. A partir de esa proposición se aborda cómo la renovación operada durante aquellos años en el campo de las letras, la consolidación del cine como manifestación artística y un cambio de la propia noción del arte permitió el intercambio de recursos con los géneros narrativos de la ficción, lo cual posibilitó que el oficio afianzara la función estética de su discurso y se iniciara el proceso de legitimación de una de las tenencias actuales del periodismo contemporáneo.

### PALABRAS CLAVE

Periodismo, Literatura, Arte.

## 1. UNA APROXIMACIÓN NECESARIA

Parecía un caso resuelto; pero los hechos dijeron que no. Parecía que la polémica entre periodismo y literatura había cesado y por fin la unión entre ambos podía andar por este mundo con entera tranquilidad. Sin embargo, poco tiempo después de que apareciera *Noticia de un secuestro* —la novela-reportaje de Gabriel García Márquez— y pese a las aclaraciones del autor, el suplemento cultural de un periódico de Madrid ubicó al volumen entre los libros de ficción más vendidos durante los últimos meses. Por supuesto, las réplicas no tardaron en aparecer y el periodista Gerardo Reyes fue tajante cuando afirmó que esa clasificación era “un injusto disparate para alguien que había gastado tres años de su vida ahuyentando sus fantasías, mientras buscaba los datos legítimos de una pavorosa realidad que merecía desde hace mucho tiempo un libro de no ficción” (Reyes, 1999).

La clasificación no era gratuita. Detrás de ella subyace la idea de que el oficio se encuentra ante el mito de su imposible unión con la literatura, precisamente cuando la realidad demuestra cómo numerosos escritores y reporteros han obviado los criterios más disímiles y acuñaron el enlace al nombrar una tendencia con el nombre de Periodismo Literario, bajo la cual se agrupan aquellos textos periodísticos contruidos con las premisas y técnicas provenientes de la narrativa de ficción. Con todo, y pese a las posiciones encontradas, lo cierto es que desde hace mucho tiempo las ciencias sociales, en general, y las artes, en particular, son testigos de un intercambio de herramientas y posiciones creativas entre dos formas de expresión, que tienen puntos de coincidencia pero se encuentran bien delimitadas.

A decir de la investigadora Sonia Fernández Parrat (Fernández, 2006), la confluencia entre literatura y periodismo ha logrado vencer los resquemores más diversos y hoy se expresa en una producción ante la necesidad de lograr nuevos lectores ante los forcejeos de la competencia. Por su parte el profesor español Juan Cantavella ha marcado el hecho de que numerosos profesionales de la palabra se acercan a la realidad y producen una narrativa “con herramientas propias del periodismo de investigación, dando lugar a toda una producción (...) que para algunos no son ni literatura ni periodismo sino un punto de confluencia entre ambos” (Cantavella, 2002, citado por Fernández, 279).

Cabe preguntarse, entonces, ¿por qué la polémica se mantiene viva?, ¿cuál es la razón por la que periodistas, teóricos y narradores se empeñen en mantener las fronteras de los géneros como inviolables, pese a que otros colegas defienden la existencia de esa unión? Las respuestas pueden ser disímiles, aunque nos parece que pueden tomarse tres elementos básicos para comprender el fenómeno.

En primer lugar, el periodismo, a diferencia de la literatura, establece una relación con la realidad en la que esta es sintetizada y reproducida por el reportero (Padura, 2006). Este no tiene como premisa urgente jerarquizar la función estética y cuando se ha imbricado con ella, lo ha hecho en situaciones en las que ha sido posible tensar los recursos expresivos del lenguaje, con lo cual se han alcanzado los valores del discurso literario, definidos por la profesora Camila Henríquez Ureña como aquellos en los que de una forma u otra se conjugan el valor gramatical (de construcción y sentido lógico), fonético (de sonido y ritmo) y estilístico (de emoción y realidad espiritual) (Henríquez Ureña, 2005).

En segundo término, hacia el interior de las sociedades aún persiste el imaginario de identificar a la literatura exclusivamente con la ficción. Por otra parte, también se mantiene la idea de que el periodismo es un cuerpo ajeno al arte. Esa idea se refuerza por el hecho de que el oficio, como parte integradora de los medios de comunicación, se encuentra relacionado de forma estrecha con el poder político y su función se ejerce en las cercanías de este, a diferencia de las tradicionales manifestaciones

artísticas cuya función ideológica y estética “se cumple a través de múltiples mediaciones y con un rango de autonomía y tolerancia muy altos” (García Luis, 2004, 68).

Por último el Periodismo Literario posee una identidad asumida, aunque no totalmente construida. A esa tendencia le falta un ejercicio del pensar, que aún está por hacerse en todas sus reglas. “Todavía son muchas las trabas con que trabaja el periodismo literario en su reivindicación de un espacio en la prensa diaria”, ha señalado la profesora Montse Quesada (Quesada, citada por Rodríguez Betancourt, 2000, 31) y con esa advertencia ha tocado las concepciones de un periodismo, donde se privilegia lo informativo o lo propagandístico —según sean los casos— en detrimentos de nuevas formas que permiten una mayor capacidad de penetración y comprensión de la realidad (Talese, 1975).

Como señala Sonia Fernández Parrat (2006), es muy probable que las universidades y el campo de las investigaciones en las ciencias de la comunicación se encuentren hoy frente a una nueva interdisciplinariedad, en la que todavía están por sentarse sus bases teóricas y metodológicas. Parte de esa carencia la apreciamos en el hecho de que la coherencia conceptual de ese tipo de periodismo y los marcos que lo delimitan se han armado en virtud de una contundente producción, legitimada por la firma de importantes figuras y por la experiencia mostrada en el despliegue de un arsenal de recursos para lograr una determinada configuración del discurso periodístico. No obstante, el énfasis en estos elementos y la falta de pensamiento, en el sentido más amplio del término, han terminado por comprender el concepto como un acto de inquietud personal, mientras no se ha sistematizado una teoría que vea al periodismo en un constante diálogo con las distintas manifestaciones del arte y del pensamiento contemporáneo.

Una mirada desde esa perspectiva permitiría, en nuestra opinión, apreciar dos grandes espacios, fundamentales para la unión a la cual nos referimos. Ellos son la consolidación de las vanguardias artísticas, a finales del siglo XIX y principios del XX, y la aparición de la posmodernidad en la literatura, al iniciarse la década de 1960. Durante esos dos momentos, la evolución del periodismo inicia y concluye un ciclo de renovación y búsqueda de nuevos modos de abordar la realidad y elevar su capacidad comunicativa. Es en ese arco que se rompen los moldes implantados por la prensa de masas en su origen y se crean otros, cuyo producto final es el desdibujamiento de las fronteras entre periodismo y literatura y el intercambio de recursos entre una y otra forma expresiva, sin que ellas pierdan sus elementos identificatorios y sus funciones sociales. En esta ponencia, nos centraremos en el momento en que la conexión literatura-periodismo comienza a legitimarse gracias al espíritu y la época de un movimiento muy peculiar: el de las vanguardias artísticas.

## 2. EL PREÁMBULO DEL CAMBIO

La adopción por parte del periodismo de formas literarias (o cercanas a ellas) no era un algo nuevo al finalizar la Primera Guerra Mundial. En las ciencias humanísticas, como en la vida en general, las tendencias y períodos aparecen luego de procesos de formación, de rupturas y avances, que abren el espacio a formas nuevas. Y el periodismo literario no ha estado exento de esa premisa. Años antes de firmada la paz, en los medios impresos se habían iniciado una serie de cambios que replantearon su estructura interna y el rol dentro de la sociedad de masas. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, de una prensa con tiradas conservadas y una cierta organización industrial, los periódicos dispararon a millones la cantidad de ejemplares impresos, crecieron en paginado y pasaron a convertirse —al menos los más importantes— en verdaderos monopolios de la información. El impacto de esos cambios se tradujo, entre otros elementos, en la conversión de lo informativo en una mercancía más, al tiempo que

los medios impresos se transformaban en verdaderas empresas pensadas para obtener ganancias y con una influencia desconocida hasta entonces.

Insertados en la lógica del capital, ahora en su fase monopolista, y ante el empuje de la competencia, los medios impresos se vieron obligados a obtener ediciones más elaboradas, que marcaran una distinción ante los contrincantes y fueran capaces de atraer círculos crecientes de lectores y anunciantes (Timoteo, n.d., 27-29). Es lógico, entonces, que los periodistas obviarán el estilo didáctico y en ocasiones doctrinario de los primeros periódicos de masas y empezaran a experimentar con nuevas formas de expresión o renovar las ya existentes. En consecuencia, si lo más importante era conmover a las audiencias, el periodismo se volcaría a estructurar una línea dramática dentro de su discurso, a dibujar escenas y personajes sin menoscabo de la verdad y a usar diferentes puntos de vista del narrador, entre otros recursos propios de la literatura y pensados para la ficción, aunque ahora enfocados en contar una historia o analizar un hecho con valores noticias.

En ese contexto (y sin desdeñar las particularidades y huellas de otros modelos, como el británico y el ejemplo de la Generación del 98 en el periodismo español) los periódicos norteamericanos se convirtieron en el referente a seguir, luego de superar las trabas políticas que ataban a la prensa europea e incorporar “las reglas de la competencia interempresarial con mucha mayor crudeza que Europa” (Vázquez Montalbán, n. d., 163-164). Más allá de los principios normativos (y hasta personales) para acercarse a lo noticioso, los reportajes y crónicas publicados en los Estados Unidos para informar sobre la búsqueda del explorador Livingston por África, la aventura de Evangelina de Cossío en el conflicto cubano-español o la cobertura al hundimiento del Titanic evidenciaban el grado en que lo narrativo se había asentado en la dinámica de los medios, al punto de convertirse en parte integrante de una ideología profesional. No es casual, por lo tanto, que grandes maestros de literatura universal, como Mark Twain, Walt Whitman, Stephen Crane, John Reed y Sherwood Anderson —por solo citar algunos— forjaran en buena medida su estilo y hasta su estética personal al calor de las redacciones de un periódico.

4

### 3. LA LLEGADA DE LAS VANGUARDIAS

Ahora bien, distintas variables hacen pensar que la conexión entre literatura y periodismo no sería aceptada o cuando menos provocaría un recelo con aires de incredulidad, en el mejor de los casos. Pese a los caminos que empezaban a abrir una nueva generación de prensa, esos cambios tenían la peculiaridad de ocurrir dentro de los cánones del concepto de arte ilustrado o de élite con el cual la burguesía se legitimó, primero ante el feudalismo y después con su llegada al poder. Los principios de esa concepción, convertido en un sistema de referentes dentro del cuerpo de la sociedad decimonónica, estaban fundamentados en un racionalismo filosófico, con fuerte sesgo positivista, que parcelaba los campos del saber y de la comprensión de la realidad en estancos bien delimitados. A ello se le añadía que el periodismo, como actor dentro de la sociedad de masas, no había alcanzado en ese momento ni la madurez ni la tradición que lo impulsaría a insertarse en el campo de la literatura. Por lo tanto, la mirada aristocratizante de Diderot (“todos esos papeles son el pasto de ignorantes”) o los escarnios de Jefferson (“las publicaciones más venales que jamás hayan ensuciado las fuentes de una sociedad”) se combinarían con los recelos de Jeremías Bentham y Edmund Burke, para mantenerse en mayor o menor medida durante el siglo XIX bajo una concepción del arte que remitía lo literario como propiedad exclusiva de la ficción y ubicaba a los periódicos en la condición de obras efímeras, sin grandes méritos y poca utilidad (Vázquez Montalbán, 132-162; Chillón, 1993, 19-20).

Sin embargo, fue precisamente ese canon ilustrado el que saltó por los aires cuando culminó la Primera Guerra Mundial y el espíritu de las vanguardias encontró el camino abierto para deslizarse por los estratos de la sociedad, sino como un cuerpo ideológico al menos como un sentimiento latente.

Expresión del quiebre de la unidad espiritual y cultural sobre la cual descansó el siglo XIX (De Michelli, 2004), las vanguardias llevaban implícitos la crítica a la sociedad burguesa a partir de la frustración de las esperanzas depositadas en el ciclo de revoluciones europeas de 1840. Si bien resulta cierto que en el plano formal la vanguardia era una élite de creadores, lo real también es que ese gran movimiento y la época en que cristalizó, el convulso período de entreguerras, expresaban el agotamiento de las propuestas de la sociedad moderna industrial (como proyecto civilizatorio) y del liberalismo burgués (como cuerpo ideológico). Esa crisis se evidenció en una ruptura política —la aparición del socialismo soviético, el nazifascismo y el declive del colonialismo mundial—, en una agonía económica —el crack de 1929 junto con el período de depresiones que le precedió— y en un clima de belicismo —la Primera Guerra Mundial y el anhelo de revancha que, entre otros factores, abrió el camino a un segundo conflicto mundial (Hobsbawm, 1998, 213; Padura, 2000, 124). Es, en medio de ese contexto, que aflora el idea de lo “moderno” como concepto que encierra una serie de procesos de cambios innovadores en distintos campos de la sociedad, el pensamiento y la tecnología, y que podían resumirse en una forma distinta de valorar el mundo a como este era entendido mediante los postulados obsoletos del siglo XIX. Ser moderno, entre otros órdenes, implicaban actualizar lenguas originarias y convertirlas en lenguajes literarios, ampliar los derechos civiles de sectores antes no pensados como actores políticos (como las mujeres) y someter a una profunda revisión la realidad circundante, la cual en muchos casos —como la de los países ubicados en las periferias de los centros económicos— no guardaba relación alguna con los cambios impulsados por la modernidad como etapa impulsora de la productividad del trabajo y la formación del capital (Habermas, 1989). Esos años, en ocasiones agónicos y a ratos liberadores y pletóricos de entusiasmos, no podían ser más propicios para que el periodismo fuera jerarquizado, a tono con su condición de forma de expresión diseñada particularmente para abordar la realidad.

Ante un ambiente vanguardista, con nuevas exigencias comunicativas y con una tradición ya articulada, el oficio debía entrar en un proceso de renovación, más aun cuando el organigrama de los medios se alteró con la aparición de la radio y el cine, medios que destronaron a la prensa de su papel primigenio en el campo informativo y la obligaron a buscar un nuevo acomodo ante las audiencias. Con las vanguardias y su nueva forma de entender el mundo, los escritores estarían en condiciones de aceptar formas literarias (y periodísticas) “flexibles, creadas en una relación dinámica con el medio, [y] capaces de reflejar artísticamente una realidad caótica y cambiante” (Fornet, 1967, 76-77).

#### 4. EL GRAN DESCUBRIMIENTO

El impacto de la vanguardia sobre el periodismo lo podríamos situar en algunas premisas básicas; primero, en un escenario que brinda temas y nuevos referentes sociales e ideológicos; luego en una recién surgida manifestación artística, el cine y por último en la impronta de un modelo literario: el de la literatura norteamericana de entreguerras, con los grandes de la Generación Pérdida al frente. Ese impacto no podía ser más oportuno: aparece justo cuando el campo de las letras se transcendían los moldes anteriores y se descubre una segunda realidad bajo las influencias del surrealismo: la de la subjetividad, lo fantástico y el tiempo, entre otras categorías (Hauser, 1977, 43), que transforman la literatura en diversos países, muchos de ellas de habla hispana. Esos cambios le permiten a sus representantes descubrir nuevos recursos, como el lenguaje corriente, lleno de potencialidades y limpio de la tara sociologizante de los viejos modelos. Cuando el periodista cubano Pablo de la Torriente Brau

—el iniciador del vanguardismo en la literatura cubana —indaga las vicisitudes del Presidio Modelo en la Isla de Pino —vicisitudes padecidas por él también— encuentra testimonios como el de un joven negro llamado Pedro Ríos. Pablo contó:

A Raulito, un muchacho blanco, joven, se le ocurrió botar un pedacito de pan... El cabo lo vio y le dijo: "El pan es bendito, no se bota..." Nosotros estábamos comiendo allí en el descanso. Sonó el tiro y Raulito se dobló... ¡tenía un hoyo así en la cabeza!... ¡Todos esos sesos se le botaron...! Entonces el cabo hizo que yo y otros muchachos recogiéramos los sesos y los echáramos dentro del hueco de la cabeza... Lo recogimos así, como pone uno las manos para tomar agua, pues es igual... Y cuando acabamos, me fui a limpiar las manos en agua para seguir comiendo... Pero el cabo me dijo: "¿Qué? ¿Tienes asco...? ¡Vamos! ¡Cómete el pan negrito?" Y me tuve que comer el pan embarrado con la sangre y con los sesos de Raulito... (De la Torriente Brau, 2000, 421)

El ensayista Ambrosio Fornet (1967) ha enfatizado que, al menos en su variante cubana, el vanguardismo supuso despojar a la lengua corriente de sus elementos pintorescos para convertirse en un auténtico recurso literario con posibilidades de revelar una situación social, una psicología y una visión del mundo común, pero ahora con una mayor fuerza dramática. Esas potencialidades del habla popular, al combinarse con los recursos del lenguaje cinematográfico, permitirían lograr, en el plano literario y puntualmente periodístico, una asombrosa capacidad para contar historias en imágenes, la posibilidad de elevar la tensión dramática del texto, la virtud de hacer más verosímil y flexible la voz del narrador, además de poder crear escenas mejor dibujadas y llenas de una plasticidad capaz de divisarse durante el acto de la lectura.

Sin embargo, sería la nueva literatura norteamericana, surgida al culminar la Primera Guerra Mundial, la que se convertiría en el gran descubrimiento, tanto literario como periodístico. Una revisión a los principales exponentes del período explicarían porqué entre el campo de la ficción y lo informativo debería sostenerse una serie de préstamos, que conllevarían a nuevas maneras de construir el hecho artístico y las formas concebidas al calor del periodismo. Los más veteranos, como Theodore Dreiser y Sherwood Anderson, han sido reporteros y alternan el oficio con la escritura de cuentos y novelas bañados de una profunda temática social. Los más jóvenes, como Upton Sinclair, John Dos Passos, Sinclair Lewis, John Steinbeck y Ernest Hemingway, llegan a las redacciones de un periódico en una búsqueda por canalizar sus inquietudes de escritores. En mayor o menor medida —incluyendo al gran William Faulkner, el más "antiperiodístico" por su estilo— están influenciados por la obra y la vida de maestros como Ambrose Bierce, Whitman y Mark Twain, quienes también guardan renombre por su periodismo. Sobre ellos palpita, además, el aliento de Sherwood Anderson y su libro de cuentos *Winnesburg, Ohio*, recientemente publicado y convertido en un verdadero referente para la época. Todos han bebido de las escuelas realistas y naturalistas del siglo XIX y han tomado de modelos, entre otros, a la narrativa de Dickens, Emily Bronte, Flaubert, Tolstoi, Chejov y Dostoievski, lo que indica una disposición a reflejar lo real y ubicar al hombre en un contexto enmarcado en la realidad circundante. En un plano más particular y trazando un esquema, podemos apreciar las coincidencias de lo literario y periodístico con sus experiencias de vida: son jóvenes, algunos criados en hogares con buena posición económica, otros no tan afortunados, pero todos por igual sufren las contravenciones sociales de la época; con algunas páginas mal escritas, llegan a la redacción de un periódico, allí aprenden ciertas reglas y métodos y encuentran un editor o un periodista veterano que les ayuda a pulir el estilo; después de años de oficio —en los que encuentran temas y personajes que incorporarán a sus historias de ficción— abandonan el periodismo incluso denostando de él, pero con su esencia asumida y luego de haber verificado sus potencialidades para develar un universo caótico y asombrar a los lectores por lo real que se enuncia en la historia.

Ambrosio Fornet ha señalado que la novelística norteamericana supo encontrar "un equilibrio entre lo social y lo estético, entre las exigencias del creador y las exigencias de las masas" (Fornet, 76). Siguiendo la sutileza de ese juicio, podríamos añadir que los narradores norteamericanos también

supieron encontrar el punto de equilibrio entre literatura y periodismo. A partir de las precisiones del profesor Phil Drucker (2009), el aporte de lo periodístico estaría en el manejo preciso de los datos, un lenguaje estandarizado y conciso, libre de adjetivaciones y con inclinación a favorecer el uso de verbos y sustantivos para transmitir la viveza de la acción y un método de indagación encaminado a apreciar los detalles mínimos y reveladores de una personalidad junto con el matiz de un suceso; lo anterior se entrecruzaría con el uso de estructuras narrativas, la caracterización de personajes, el manejo de diversos tipos de narradores y jerarquización del estilo o sello personal del autor, entre otros recursos particulares de la literatura. La imbricación palpable de esos elementos en los reportajes, crónicas, cuentos y novelas de estos creadores, además de los elementos de su formación y su propia historia de vida, demuestran que Hemingway, Steinbeck y Upton Sinclair, entre otros de su generación, no se preocupaban por establecer una diferenciación frontal entre literatura y periodismo, salvo aquella que no fuera el respeto a la verdad y esa línea crucial que los delimita y consistente en la relación que cada una de esas formas establece por separado con la realidad. Esa nueva perspectiva, a tono con la del vanguardismo, produciría nuevas formas literarias, con un discurso anticonvencional el cual acercaría la ficción con lo testimonial (García Ronda, Saíenz, Hernández, Garrandés y López Lemus 2003, 462)

Dentro de esa amalgama, Ernest Hemingway se convertiría en un modelo arquetípico. Su método de contar las palabras que escribía al terminar la jornada de trabajo era una de las huellas dejadas por el periodismo en su etapa de reportero cuando debía transmitir las notas por telégrafo. El consejo repetido a cada momento, el de aprender a escribir una verdadera oración afirmativa, guardaba en sí la impronta básica del lenguaje periodístico de escribir un texto con claridad, sencillez, concisión e interés. Varias veces repitió que su intención al escribir era plasmar el objeto real, la secuencia en movimiento y el hecho envuelto por la emoción, y para hacerlo enfatizaba en la exactitud de los datos, algo particular del periodismo y que lo llevaba a fijar en sus narraciones de ficción que en una parada de trenes había seis hombres blancos, cinco prostitutas y cuatro indios (Rodríguez Feo, 1985, 91). Era el resultado de un método propio de recogida de datos (Lanata, 1989, 9), que lo llevaba a descubrir la psicología de un pelotero por el modo de tomar el guante, la crudeza de los hechos por la posición en la que yacía un herido bajo un bombardeo en Madrid o simplemente la nostalgia de un hombre por los colores otoñales de un parque en París. Los había aprendido en el Kansas City Star y él se dedicó a perfeccionarlos en la misma medida que fundaba un mundo a través de un lenguaje duro y en ocasiones áspero, pero en el que se intentaba revivir la vida a secas: sin adornos ni tragedias. El resultado de la unión entre literatura y periodismo se encontraba a la mano y Hemingway lo mostraba así:

Quando se dispuso a darle la estocada todo fue igual. El toro, directamente frente a él, lo miraba, con odio. Sacó la espada de entre los pliegues de la muleta y con el mismo movimiento tomó puntería y le gritó: "¡Toro! ¡Toro!" y el toro embistió y Villalta se adelantó y durante un instante los dos se convirtieron en uno solo. Villalta se unió al toro y entonces todo terminó. Villalta estaba erguido y la empuñadora roja de la espada sobresalía inerte entre las paletas del toro. Villalta saludaba al público con la mano, el toro chorreaba sangre con la mirada fija en él y las patas empezaban a doblarse. (Hemingway, 1975, 183)

Era, por tanto, un dramatismo diferente a los ejemplos románticos y naturalistas de la literatura del siglo XIX y quizás mayor, por la razón sencilla de que el suceso pertenecía no a la ficción sino al mundo real por obra y gracia del periodismo. A partir de ese momento los dioses de bronce de la literatura norteamericana se convirtieron en el ejemplo eterno de que era perfectamente posible transgredir las fronteras y que existía un oficio listo para abordar una realidad, que a veces rebasaba por amplio margen a los mundos de la fantasía. Si se deseaba comulgar en la Escuela de los Duros, de Ernest Hemingway, o en la irascibilidad de John Steinbeck, entonces el lenguaje periodístico debería tensar todos sus recursos y acentuar aún más lo que es: una forma de indagación de la experiencia humana, bajo el estricto apego a la verdad. Se cerraba entonces un ciclo de crecimiento dentro de la prensa de masas con sus distintos modelos y generaciones. La vanguardia había acuñado la unión entre literatura

y periodismo, y al mismo tiempo erosionó los cimientos de una creencia. El mito de la inalcanzable dimensión literaria por parte de los reporteros empezaba a enfrentarse a la verdad de su endeblez. Gracias a ese momento Rodolfo Walsh, Gabriel García Márquez, Truman Capote y la generación del Nuevo Periodismo norteamericano, entre otros más, encontrarían el horizonte desbrozado para profundizar en el cambio operado y entender el oficio de escritor de una forma más dialéctica. Al haber afianzado su función cognoscitiva, el periodismo se encontraba en condiciones de elevar la función estética de su texto y a comenzar a construir un espacio (su propio espacio) dentro del gran campo de la literatura. Era, en definitiva, un camino sin retorno y el periodismo lo estaba sintiendo.

## REFERENCIAS

- Chillón, L. (1993). *Literatura y periodismo*. Valencia: Universitat de València.
- De la Torriente Brau, P. (2000). *Presidio Modelo*. La Habana: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.
- De Michelli, M. (2004). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- Drucker, P. (n.d.). What is creative non-fiction? Obtenida el 24 de enero de 2009, de <http://www.class.uidaho.edu/druker/nonfic.html>
- Fernández Serrat, S. (2006). Periodismo y literatura: una contribución a la delimitación de la frontera. En *Estudios sobre el mensaje periodístico*, (16), 275-284.
- Fornet, A. (1967). *En blanco y negro*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- García Luis, J. (2004). *La regulación de la prensa en Cuba: referentes morales y deontológicos*. Tesis de Doctorado, Universidad de La Habana, La Habana, Cuba.
- García Ronda, D., Saíenz, E., Hernández, R., Garrandés, A., López Lemus, V. (2003). *Historia de la literatura cubana (tomo dos)*. Cuba: Instituto de Literatura y Lingüística y Editorial Letras Cubanas.
- Habermas, J. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. España: Taurus Ediciones.
- Hauser, A. (1977). *Historia social de la literatura y el arte (tomo dos)*. La Habana: Ediciones Revolucionarias.
- Hemingway, E. (1975). *Las nieves del Kilimanjaro*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Henríquez Ureña, C. (2005). *Invitación a la lectura (notas de apreciación literaria)*. La Habana: Editorial Félix Varela.

Hobsbawm, E. (1998). *Historia del siglo XX*. Argentina: Grijalbo Mondadori.

Lanata, J. (1989, 22 de septiembre). Un vaso de agua fresca. *Juventud Rebelde*, p. 8.

Padura, L. (2000). *Modernidad, posmodernidad y novela policial*. La Habana: Ediciones Unión.

Padura, L. (2006). *Rodolfo Walsh o la literatura desde el periodismo*. En R. Walsh, *Operación Masacre/ ¿Quién mató a Rosendo?* (pp. 2-15). Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas.

Reyes, G. (1999). Gabo y el surrealismo documentado. *Sala de prensa*, 2 (1). Consultada el 10 de mayo de 2009, <http://www.saladeprensa.org>

Rodríguez Betancourt, M. (2000). Periodismo y literatura: la polémica que no cesa. *Revista Temas* (20/21), 30-38.

Rodríguez Feo, J. (1985). *Temas norteamericanos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Talese, G. (1975). *Fama y oscuridad*. Barcelona: Grijalbo.

Timoteo, J. (n.d.). *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente Brau.

Vázquez Montalbán, M. (n.d.). *Historia y comunicación social*. Cuba: Ministerio de Educación Superior.