

1. INTRODUCCIÓN

Gabriel García Márquez supuso la culminación de un movimiento literario denominado *realismo mágico*. Porque, obviamente, su influencia no sería tal sin el caldo de cultivo anterior. Léanse, sobre todo, dos grandes autores del citado movimiento: Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier. Márquez es mundialmente conocido por ser el autor de *Cien años de soledad*, que pretende ser una especie de compendio de las obras que influenciaron al autor. Las referencias basadas en *Hombres de maíz* o *El reino de este mundo*, entre otras; son constantes. Asturias fue clave en la evolución personal y literaria de Márquez, aunque se resista a reconocerlo en *Vivir para contarla*, su autobiografía. En esta cuenta que durante su etapa en Barranquilla Faulkner era su principal fuente de inspiración. Por los numerosos retazos reminiscentes a Asturias o Carpentier en su obra sabemos que no es del todo cierto.

El presente trabajo versará sobre su etapa periodística, en la cual destacan dos obras: *Relato de un naufrago* y *Crónica de una muerte anunciada*. García Márquez nunca se mantuvo alejado del mundo del periodismo, como comprobaremos con su amplia producción en *El Universal de Cartagena* o *El Espectador de Bogotá*. Las dos obras citadas plasman perfectamente la ambición periodística del autor y su voluntad de aportar algo nuevo al mundo de la comunicación, siempre basándose en una nueva tendencia: el periodismo literario —o narrativo—.

Veremos que Márquez, además de llevar a cabo una importante tarea en la literatura, fomentará una nueva forma de comunicar en el periodismo, que tenía como máximos representantes a Truman Capote, con *A sangre fría*; y a Rodolfo Walsh, con *Operación masacre*. Este último alimenta un género emergente en Estados Unidos denominado *nuevo periodismo*, que tiene la misma finalidad que el periodismo literario: contar un hecho real a partir de una estructura y forma literaria o narrativa.

Como escritor perteneciente al realismo mágico, su principal preocupación suele ser la de mostrar hechos extraños o inverosímiles como algo cotidiano. Un claro ejemplo es la creación de Macondo, el mundo imaginario que aparece por

primera vez en *La hojarasca* y que continúa en *Los funerales de la Mamá Grande*. Pero sobre todo destaca por ser el mundo en el que se desarrolla la vida de los Buendía en *Cien años de soledad*. Seguramente aparezcan algunos elementos reales en esta obra, pero el grueso de la historia se dirige a la «conversión» de elementos imaginarios en cotidianos. Pese a ello, en 1970, tres años después de la publicación de *Cien años de soledad*, Márquez publica *Relato de un naufrago*, basado en un hecho completamente real. Por tanto, el autor evidencia una voluntad periodística que anteriormente escondía. La figura de Márquez en esta obra es parecida a la de un reportero, salvando las distancias y las distintas connotaciones existentes. Se evidencia con mucha más claridad en *Crónica de una muerte anunciada*, obra perteneciente a la novela de no-ficción, una forma de narrar muy cercana al periodismo literario.

En *Vivir para contarla*, autobiografía del autor, acudimos a los primeros treinta años de la vida de Márquez. Recurriremos, en algunos casos, a un trabajo minucioso de refutación de los hechos explicados por el autor. Obviamente, cuando leemos una autobiografía debemos hacerlo con una cierta distancia. Un trabajo, por cierto, imprescindible en el oficio del periodista. Nos referimos a lo que Iñaki Gabilondo, por ejemplo, denominaba «distancia del puercoespín»¹. El oficio del periodista es ineludible sin esta investigación perspicaz, es decir, la de detectar los «engaños» o «trampas» del autor, al cual le interesa que conozcamos la versión que él narra. Aun así, está claro que esta no puede ser cierta, o no del todo.

Veremos también un conjunto de textos periodísticos de Márquez recogidos por Jacques Gilard, teórico francés especializado en la literatura hispanoamericana. Se trata de *Obra periodística vol.1: textos costeños* y *Obra periodística vol.2: entre cachacos*. El primer volumen abarca los años 1948, cuando empezó a escribir en *El Universal de Cartagena*, y 1952. Observamos que estos textos periodísticos tienen una ambición literaria muy marcada, siendo una antesala de la temática de dos obras maestras del autor, como *El otoño del patriarca* o *Cien años de soledad*. Aun así, en el segundo volumen, con artículos de los años 1954

¹ Gabilondo, Iñaki (2011). *El fin de una época: Sobre el oficio de contar las cosas*. Barril Barral: Barcelona.

y 1955, adopta un tono muy diferente. El hecho informacional va acompañado de un análisis y una investigación exhaustivos, con un rigor periodístico mucho más palpable. La ambición periodística, por tanto, es bastante más destacada en este segundo volumen. Así pues, la intención de alcanzar un alto nivel literario se ve acompañada del rigor narrativo y una investigación periodística constante.

Hacia el final del trabajo plasmaré la principal influencia inicial para realizar este trabajo. Se trata de Roberto Herrscher, a quien conocí hace un par de años en una conferencia del ciclo «Pensar la comunicación». Este ciclo lo organiza el doctor Lluís Costa y se enmarca en la asignatura «Transformacions del món global». Yo participé en el mismo el año pasado, cuando cursaba el tercer curso del grado en Comunicación Cultural. Herrscher hizo una conferencia sobre periodismo literario en la que nos presentó algunos de sus referentes actuales, como Ted Conover. Pero también nos explicó el proceso de esta tendencia, pasando por Tom Wolfe, Truman Capote, Eduardo Galeano o Josep Pla. Puedo decir sin ataduras que esta conferencia fue un gran impulso para realizar el presente trabajo. Pensé en Gabriel García Márquez porque su obra periodística y literaria es muy inspiradora y prolífica. Además, me fue de gran utilidad un libro que hizo el propio Herrscher en 2012 sobre la materia².

2. ETAPA EN BARRANQUILLA

«Me impresionó que a su edad razonaba como un anciano, pero nunca se me hubiera ocurrido pensar que años después íbamos a compartir tantas jornadas de periodismo temerario, pues todavía no se me había ocurrido el embeleco del periodismo como oficio, y como ciencia me interesaba menos que la del derecho»³. Esta cita, perteneciente al capítulo quinto de la autobiografía del autor, *Vivir para contarla*, refleja a la perfección la idea inicial que tenía Márquez sobre el periodismo. El autor estudió derecho para satisfacer a su padre, y por ello califica al periodismo como un «embeleco», una ciencia menos relevante

² Herrscher, Roberto (2012). *Periodismo narrativo: Cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Universidad de Barcelona: Barcelona.

³ García Márquez, Gabriel (2004). *Vivir para contarla*, capítulo 5. Literatura Random House: Barcelona.

que los estudios que cursó. Pero su percepción cambia cuando conoce a Plinio Apuleyo Mendoza, autor de prosa lírica. Se trata de un género poco común y muy cercano al género periodístico al que nos queremos acercar, el periodismo narrativo. A Márquez le impresionó la madurez con la que se expresaba Apuleyo, ya en el semanario *Sábado*. Conoció a Apuleyo gracias a sus compañeros del Grupo de Barranquilla, tal y como le sucedió con Ramón Vinyes o el «sabio catalán», como le apodaban algunos miembros del grupo.

El autor colombiano estaba completamente volcado en su obra maestra, sobre todo a partir del viaje de Aracataca a Barranquilla con su madre. Según varios testimonios del Grupo de Barranquilla, aparecía en las primeras tertulias con unos manuscritos de *Cien años de soledad*. Así lo afirmaban Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor o Álvaro Cepeda, algunos de los grandes activos del grupo, esencialmente literario. Aun así, nuestro autor se empapaba de otras personalidades muy distintas, como el citado Plinio Apuleyo. Precisamente a partir de este último pudo conocer a Elvira Mendoza, hermana del propio Apuleyo. Fue clave en su interés por el oficio del periodismo, aunque el autor, todavía en Aracataca, ya estaba colaborando en *El Universal* de Cartagena. Por tanto, observamos a un Márquez que progresivamente va avanzando hacia un periodismo mucho más riguroso y objetivo, dejando de lado la publicación de cuentos literarios.

Elvira Mendoza hizo una entrevista a la autodidacta dramaturga Berta Singerman. La fundadora del Teatro de Cámara se encontraba en poder del Imperio Ruso y fue llevada por sus padres a Argentina. Esta grave situación personal inspiró a Singerman una necesidad imperiosa de crear melodramas. La temática, por tanto, se basaba en la crítica social, en parte por lo que tuvo que sufrir desde niña. Elvira Mendoza calificó esa entrevista como «de emergencia».

Márquez opina que no se trataba de una entrevista de «pregunta-respuesta» sino de algo más profundo. Estaría más cerca del reportaje o la crónica, unos géneros periodísticos que estaban muy poco fomentados hasta la aparición de Rodolfo Walsh o Truman Capote, con sus dos obras que trataremos más adelante. Para el autor colombiano el periodismo ganó en originalidad y sus prejuicios se esfumaron casi de inmediato. Prueba de ello es el cambio de

tendencia y enfoque del autor en sus *Obras periodísticas*, como analizaremos más adelante. Pero sobre todo, el elemento diferencial de este cambio se produce gracias a la publicación del libro *Relato de un naufrago*, que fue recogido en un principio por el periódico *El Espectador*.

En *El Heraldo* de Barranquilla se empezaba a vislumbrar este cambio, pero el punto álgido llega en *El Espectador*, en parte gracias a Álvaro Mutis. Este importante escritor latinoamericano, compatriota de nuestro autor, fue el hilo conductor principal para que acabara ingresando en el diario. Allí es donde observamos el cambio sustancial de Márquez, que sin duda le hizo ser un mejor periodista, aunque ya fuera un gran escritor, como afirmaban los miembros del Grupo de Barranquilla. En ese medio trabajó como reportero, hecho que queda totalmente ligado a *Relato de un naufrago*.

Dicho esto, Márquez seguía escribiendo *Cien años de soledad*, pero su perspectiva pasó a ser bastante más positiva respecto al periodismo. Es decir, seguía siendo el autor de Macondo, intentando recrear Aracataca, su pueblo natal; pero su capacidad de análisis en el campo del periodismo narrativo aumentó considerablemente. Cabe destacar que esta obra no se enmarca dentro del periodismo sino de un movimiento mucho más específico de la literatura latinoamericana llamado «realismo mágico». Aunque sí es cierto que en la novela recrea algunas escenas de forma realista u objetiva, siempre tienen como fondo el escenario de Macondo. Un ejemplo del realismo en esta obra maestra es la aparición de Ramón Vinyes como «el sabio catalán». Recrea, dentro de la magia del discurso, la ocupación de Vinyes como librero y su importante contribución personal y, sobre todo, literaria. Queda patente, una vez más, la relevancia que tuvo en su vida y obra la ciudad y el Grupo de Barranquilla.

Como cuenta en su autobiografía, tuvo un revés importante en su carrera periodística. Quería viajar a Haití, motivado por *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. Por tanto, volvemos a ver una motivación literaria en el autor, y no periodística. No obstante, el autor no reconoce la enorme influencia de Miguel Ángel Asturias en su estilo experimental, algo que sí hace con Alejo Carpentier y con William Faulkner, entre otros. García Márquez ansiaba viajar a Haití por la experiencia de descubrir «lo real maravilloso» que tuvo Carpentier en su viaje a

ese país, en plena Revolución haitiana. Carpentier entendía la vida como una crónica y una búsqueda de «lo real maravilloso». Se trataba de una reformulación del surrealismo francés y del propio realismo mágico, término acuñado por el escritor venezolano Arturo Úslar Pietri.

Álvaro Mutis, partícipe principal del ingreso de Márquez en *El Espectador* en 1954, le llamó para comunicarle que el viaje a Haití no sería posible. Guillermo Cano, que dirigió el diario desde 1952 hasta el año de su muerte en 1986, le pidió fervientemente a Mutis que Márquez no acudiera a Puerto Príncipe. No le expuso los motivos, pero fue muy claro con el mensaje: «Si Gabo va a Haití no regresará nunca»⁴. Márquez no nos revela exactamente los motivos que le dio Álvaro Mutis para la cancelación del viaje, aunque sí nos expone sus sensaciones tras esa conversación.

Para Gabriel García Márquez ser redactor de planta de *El Espectador* era todo un reto y un desafío. Es decir, entendía que le publicaran sus cuentos de vez en cuando, pero no que tuviera una columna diaria. Esto es, en parte, por su escasa preocupación periodística, que cambió radicalmente a partir de la entrevista de Elvira Mendoza a Singerman. También ayudó a largo plazo el hecho de que le negaran el viaje a Haití, que debía hacer Mutis por motivos de trabajo en 1954. Recibió la cancelación de su viaje el 19 de febrero de ese mismo año, como el propio autor explica.

García Márquez cree que el cuento o relato corto era un género poco cultivado en Colombia, y por eso creía que su función en el periódico era importante en esa dirección. Sin embargo, la aportación de Márquez va más allá, con la asignación de una columna diaria. Se lo comunicó el gerente del diario, Luis Gabriel, que le aseguró un sueldo de novecientos pesos. Márquez no daba crédito. Prueba de esta nueva tendencia basada en la investigación periodística es la publicación en *El Espectador* de unos artículos que pasarían a integrar posteriormente *Relato de un naufrago*, en 1970, uno de sus reportajes más importantes.

⁴ García Márquez, Gabriel (2004). *Vivir para contarla*, capítulo 8. Literatura Random House: Barcelona.

El propio Márquez afirma que él no se veía preparado para la «batalla» que suponía viajar a Haití en una época muy convulsa, en plena Revolución haitiana. Deducimos de la conversación entre Mutis y Márquez que el primero le dijo al segundo que no estaba «periodísticamente» preparado para afrontar ese reto y que, sin más dilación, acabaría muerto en Puerto Príncipe. El autor, así pues, estaba preparado para impregnarse en las bases de su nueva vocación por el periodismo. Pero no estaba dispuesto a renegar de su estilo literario.

Su cercanía al género del periodismo literario es cada vez más palpable. Sus miedos y sensaciones quedan bien resumidas en la siguiente cita de su autobiografía: «El terror de escribir puede ser tan insoportable como el de no escribir. En mi caso, además, estoy convencido de que contar la historia verdadera es de mala suerte. Me consuela, sin embargo, que alguna vez la historia oral podría ser mejor que la escrita, y sin saberlo estemos inventando un nuevo género que ya le hace falta a la literatura: la ficción de la ficción»⁵. Hace referencia, sin lugar a dudas, al género de la ficción periodística, a la influencia de la literatura en el hecho periodístico. Esto no es transformar la realidad sino contarla a través de las armas de la literatura. El objetivo principal de este género es no caer en la subjetividad y la divagación, dos cosas que atentaría gravemente contra el rigor periodístico.

El lugar más influyente para Márquez y en donde más tertulias literarias se realizaban era «La Cueva», un bar cuyo propietario se llamaba José Dolores. Márquez bromea, sin maldad alguna, con la homosexualidad del dueño: «Era evidente que le faltaba muy poco para ser mujer y tenía una fama bien fundada de que sólo se acostaba con su marido. Nadie le hizo nunca una broma por su condición, porque tenía una gracia y una rapidez de réplica que no dejaba favor sin agradecer ni agravio sin cobrar. Él solo lo hacía todo, desde cocinar con certeza lo que sabía que a cada cliente le gustaba, hasta freír las tajadas de plátano verde con una mano y arreglar las cuentas con la otra, sin más ayuda que la muy escasa de un niño de unos seis años que lo llamaba mamá»⁵. En este fragmento podemos apreciar un tono irónico en Márquez. En este caso, la

⁵ García Márquez, Gabriel (2004). *Vivir para contarla*, capítulo 6. Literatura Random House: Barcelona.

ironía es la forma literaria que adopta el autor, aunque el hecho que esté tratando sea sin duda una realidad que vive prácticamente a diario.

García Márquez obedece a una característica trascendental en el periodismo literario, que se basa en el relato de hechos reales pero con algunas licencias, que en este caso es la burla o el sarcasmo. El autor muestra simpatía por José Dolores, pero eso no le impide dirigirse a él en estos términos: «le faltaba poco para ser mujer». Quizás es una forma de transmitir las habladurías de la gente sobre el susodicho, pero la gracia está en que nos lo imaginemos.

Márquez nos cuenta cómo vivió una de sus primeras experiencias en *El Universal* de Cartagena. El periódico estaba viviendo cambios importantes en su forma de trabajar, influido sobre todo por los medios norteamericanos. Se encontraban en una época de transición en donde la opinión iba dejando paso a la descripción y la imparcialidad. Márquez, durante su etapa en el citado diario, no cumplía con las expectativas en ese sentido.

En 1948 Márquez escribe un artículo sobre sus aventuras personales en su primera noche en Cartagena. El director de redacción, Clemente Manuel Zabala, le dijo que no podía publicarlo porque no seguía la línea editorial marcada en el periódico. Pero esto a Márquez no le afecta demasiado porque, recordemos, aún no había ocurrido el hecho que le motiva el periodismo tanto como el derecho: «No me sorprendió. Al contrario, lo tenía previsto y por unos minutos me alivió de la carga ingrata de ser periodista». El autor deduce que el rechazo de su artículo podría deberse al censor que el gobierno implantó en cada diario. Podemos deducir, pues, que había una estrecha línea que había que respetar para no violar el orden público.

Aun así, el propio Márquez se desdice, ya que el artículo hacía referencia a una situación personal, sin intención de traspasar la línea editorial prefijada. Cree, pues, que los motivos van más allá y que Zabala tenía algo personal contra él. Le mandó a rehacer todo el artículo, prescindiendo de todos los elementos subjetivos, con la intención de que alcanzara un mayor nivel de objetividad discursiva. Márquez en ese momento no tenía buenas migas con Zabala, pero más tarde se dará cuenta de cuán importante fue para él periodística y

objetivamente hablando. El director pretendía sobre todo que se adaptara a las nuevas tendencias del periódico, siendo más descriptivo y mordaz.

Este hecho con Zabala supondría en nuestro autor un cambio radical en su estilo de hacer periodismo, tal y como se demuestra en un reportaje sobre Emilio Razzore. Se trataba de un personaje que llevaba a cabo uno de los circos familiares más famosos de la época. Márquez cuenta que llamaba a los animales por sus nombres como si de personas se tratara y les daba mucha confianza, a veces demasiada. Se metía en la jaula desarmado, los abrazaba, etc. Hasta que un día un oso se reveló y tuvo problemas físicos durante un tiempo. Nuestro autor iba aplicando cada vez más las lecciones de Zabala, y una prueba de ello es la nota editorial que publica sobre Razzore, que tituló de la siguiente forma: «El hombre más tremendamente humano que he conocido».

Es cierto que todavía tiene tintes bastante subjetivos, pero también lo es que conversó —aunque brevemente— con Razzore y empatizó rápidamente con él. Le encandiló, sobre todo, su forma de «humanizar» a los animales por medio del amor. Márquez malinterpretó una señal de Razzore para acudir a su circo, posiblemente por las ganas que guardaba de seguir conociéndole. Se perdió, finalmente, alguna exclusiva para seguir ahondando en esa persona, hecho que demuestra todavía algo de inexperiencia en el periodismo de investigación, que fomentará con mayor perfección en *Relato de un naufrago*.

3. LA CONFIRMACIÓN COMO PERIODISTA LITERARIO: *RELATO DE UN NÁUFRAGO*

Tras publicar diversos cuentos en *El Universal de Cartagena* y en *El Heraldo de Barranquilla*, Márquez cambia totalmente de tendencia en 1954. Álvaro Mutis habla con Guillermo Cano y este último le ofrece a Márquez un puesto en *El Espectador*. Gabo debía instalarse en Bogotá, sede del periódico. A parte de la distancia respecto a Barranquilla, el cambio tenía que ser sustancial en su forma de escribir. Le contrataron como crítico de cine y reportero, algo que imposibilitaba que pudiera seguir publicando sus cuentos literarios.

El 28 de febrero de 1955 sucedió un hecho que cambió su vida personal y periodística por completo. Un destructor de la marina de guerra de Colombia

llamado A.R.C. Caldas vuelca en el mar Caribe y mueren siete de sus ocho integrantes. El único superviviente, llamado Luis Alejandro Velasco, le cuenta su testimonio a Márquez y se publica por entregas en *El Espectador* un mes después de la tragedia. El autor hace un seguimiento exhaustivo de la noticia y es partidario en primera instancia de la versión del gobierno. Al principio de la conversación con Velasco descubrirá una muy distinta, que será clave en el devenir del superviviente al naufragio y de Gabo.

En un principio, Márquez tenía la misma perspectiva que la versión oficial del caso, pero todo cambió cuando Velasco se presentó en la redacción de *El Espectador*. El marinero había vendido numerosas versiones sobre su experiencia a muchos medios y todo indicaba que se trataría de la misma situación una vez más. José Salgar, jefe de redacción, y Guillermo Cano, director —como el propio Márquez—, no se creían que fuera a contar la verdad. Márquez por aquel entonces, un mes después del accidente, ya era reportero de planta y gozaba de una importante capacidad de opinión en el periódico bogotano.

Así pues, Márquez fue cambiando su percepción sobre el entrevistado. Es decir, le iba convenciendo de que no era el dinero el motivo principal de su irrupción en el diario; no en esa ocasión. Obviamente, el propio Velasco admite que había contado diversas versiones tras sobrevivir al naufragio, pero aquello era distinto, siempre según García Márquez. Gabo se reunió con Velasco en la visita de este tras un mes de haber sobrevivido a la tragedia. El propio autor, en el prólogo de la primera edición de *Relato de un naufrago*, lo cuenta de la siguiente manera: «Mi primera sorpresa fue que aquel muchacho de 20 años, macizo, con más cara de trompetista que de héroe de la patria, tenía un instinto excepcional del arte de narrar, una capacidad de síntesis y una memoria asombrosas, y bastante dignidad silvestre como para sonreírse de su propio heroísmo»⁶. Márquez destaca la capacidad de síntesis del entrevistado, dando importancia también a su capacidad discursiva y amena; por lo cual se antojaba complicado que se tratara de una historia inventada.

⁶ García Márquez, Gabriel (1984). *Relato de un naufrago*, página 11. Barcelona: Tusquets Editores

El autor necesitó algo que también debió utilizar Elvira Mendoza en su reportaje sobre Berta Singerman: empatizar. Ryszard Kapuscinski, un escritor clave en la evolución del periodismo mordaz y de investigación, cita algunas premisas ineludibles para el buen periodista. Considera que las tres capacidades más importantes son, por este orden: ser buena persona, empatizar con el prójimo y tener capacidad de sacrificio⁷. Márquez necesitó sobre todo empatizar y también ser buena persona para saber escuchar, una condición imprescindible. La capacidad de sacrificio no parece palpable pero la descubriremos más adelante.

Las reuniones entre Velasco y Márquez se produjeron durante 20 días con sesiones de seis horas y, por lo tanto, los detalles eran cada vez más minuciosos. Luis Alejandro Velasco estuvo diez días sin comer ni beber en una balsa. Pero no solamente expresa su hambruna, que no aparece en unos días; lo que más le importa es no quedarse dormido cuando aparecen los tiburones a las cinco de la tarde. Márquez cuenta con asombroso detalle cómo lucha Velasco por su vida y cómo tuvo que hacer un estudio exhaustivo a la hora en que aparecían los tiburones, según la hora que deducía gracias al reloj «fosforescente» que tenía, el cual, asevera, no podía dejar de mirar. Por tanto, Gabo nos muestra la capacidad de sobreponerse del ser humano, sobre todo cuando está en apuros. Después su mayor objetivo será el de vislumbrar algún avión o, en su defecto, un barco de rescate; para ser rescatado. Alguna vez lo consiguió, pero fue en vano porque no le alcanzaron a ver.

Tras leer y analizar la obra subyace una duda importante, que reside en saber si realmente es Velasco quien explica algunas de las anécdotas. Posiblemente Márquez haya utilizado un farol diciendo que Velasco tiene una gran capacidad discursiva. De esta forma se quita méritos y responsabilidades. Vemos, pues, un trabajo basado en el reportaje y la investigación periodística, pero también un recurso utilizado en la literatura: la metaliteratura. El prefijo latín «meta» nos indica «más allá», que es precisamente lo que intenta hacer Márquez, para no «entorpecer» el discurso y pensemos que todo lo que expresa se lo ha contado el superviviente. Como veremos a continuación, es difícil imaginar que algunas

⁷ Kapuscinski, Ryszard (2005). *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*. Barcelona: Anagrama

licencias literarias hayan sido recitadas al pie de la letra por parte de Velasco. El trabajo de Márquez, así, se basa en la interpretación de una realidad, la de Luis Alejandro Velasco.

El accidente se produjo el 28 de febrero de 1955. Velasco «estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el pueblo y olvidado para siempre». Este es el subtítulo de la obra en su decimoquinta edición, de marzo de 1984. Más que un subtítulo podríamos decir que se trata de un lead periodístico, una especie de entradilla de lo que se nos va a contar a continuación. Así pues, desde un principio Márquez pretende desvincularse de su «faceta» literaria, pero algunos retazos harán que le consideremos como periodista narrativo.

El período de la acción, por lo tanto, se desarrolla entre el 28 de febrero, en donde se nos describe el accidente; y el 9 de marzo, cuando aparece Velasco en una remota isla colombiana con la balsa. El propio superviviente marcaba los días en la borda con unas llaves que increíblemente todavía conservaba. Pero por un instante vaciló al no pensar que se trataba de febrero, y perdió durante unas horas la noción del tiempo y, con ella, cualquier esperanza de ser rescatado. Aun así, Velasco siempre acababa encontrando alguna razón para no perderla del todo. Parece complicado que Márquez se tomara licencias en algunos de los casos, sobre todo cuando Velasco recapitula los acontecimientos, aunque algunos bastante desorganizados, imaginamos. La lengua oral nos hace indicar un cierto desorden en la explicación de la historia por parte de Velasco —recordemos, exhaustiva, con seis horas diarias de conversación—.

Es necesario añadir que durante el tercer día, sobre todo a causa del hambre o la sed, pierde la noción del tiempo, y posiblemente la memoria le traicione en algunos momentos. Velasco explica con bastante precisión lo que aconteció en los dos primeros días, pero el tercero fue el más largo de todos, ya que «no ocurrió nada en particular». Cuatro días después se dio cuenta de que febrero tenía 28 días, un hecho que mermó aún más si cabe su concepción del tiempo.

Márquez repite durante varias fases del relato la palabra «esperanza», hecho que nos hace entrever la obcecación de Velasco en encontrar algo para mantenerse vivo, sobre todo mentalmente: «Me sentía completamente extenuado [...] Sin embargo, algo extraño me ocurría cuando sentía deseos de morir: inmediatamente empezaba a pensar en un peligro. Ese pensamiento me infundía renovadas fuerzas para resistir»⁸.

En la página siguiente, Márquez asevera lo siguiente: «Hay un instante en que ya no se siente la sed ni el hambre. Un momento en que no se sienten ni los implacables mordiscos del sol en la piel ampollada. No se piensa. No se tiene ninguna noción de los sentimientos. Pero aún no se pierden las esperanzas. Todavía queda el recurso final de soltar los cabos del enjaretado y agarrarse a la balsa». Esta última cuestión, la de soltar los remos y amarrarse fuertemente a la barca, también es repetida como una especie de automatismo. Notamos, por la repetición de este tipo de expresiones, que para Velasco lo más importante era mantener la mente viva y la esperanza intacta, buscando incluso el peligro a propósito para activarse mentalmente.

Márquez habla de dos sorpresas que tuvo con Velasco. La primera fue por la capacidad de síntesis del entrevistado que ya hemos comentado. La segunda y más importante se basa en la realidad del accidente según Velasco. Este le contó a Gabo una versión completamente opuesta a la oficial. Es cierto que vendió su historia a muchos otros medios sin desmentir demasiado la versión del gobierno, pero no estaba dispuesto a seguir engañándose a sí mismo. Velasco dice que no hubo ninguna tormenta, como así reza el comunicado oficial. Espeta que lo que hubo fue una carga mal estibada a contrabando.

El marino le contó este dato clave al cuarto día de trabajo y Márquez llegó a una conclusión muy clara, que nos relata en el prólogo: «Esa revelación indicaba tres faltas enormes: primero, estaba prohibido transportar carga en un destructor; segundo, fue a causa del sobrepeso que la nave no pudo maniobrar para rescatar a los naufragos; y tercero, era carga de contrabando: neveras,

⁸ García Márquez, Gabriel (1984). *Relato de un naufrago*, página 56. Barcelona: Tusquets Editores

televisores, lavadoras. Estaba claro que el relato, como el destructor, llevaba también mal amarrada una carga política y moral que no habíamos previsto».

La última afirmación nos hace pensar que es el propio Márquez el que llega a estas conclusiones. Por tanto, tuvo que hacer una investigación sobre ese tipo de navíos, concluyendo que un destructor no podía llevar carga, y menos aún a contrabando. Velasco le reveló que no hubo ninguna tormenta, más bien al contrario: las previsiones daban un día de los más apacibles en el Caribe. «Estaba claro que el relato, como el destructor, llevaba también mal amarrada una carga política y moral que no habíamos previsto». Esta última afirmación nos desvela que Márquez pretende desmantelar la versión oficial, aseverando que esta guardaba intereses políticos. El gobierno no quería asumir su responsabilidad, pero finalmente salió a la luz, ya que nadie esperaba que desmantelaran la versión oficial.

Colombia estaba oprimida por la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla y la censura era una represalia común durante su régimen. El dictador no llegó a tiempo para parar la «sangría» que supuso esa nueva versión de los hechos, pero sí hubo castigo tanto para Márquez como para Velasco. El primero fue condenado al exilio y se hospedó en París, en lo que él catalogó como un «exilio errante». Además, a Velasco lo vetaron de su trabajo como marino, que era «lo único que sabía hacer», según explica Gabo.

En el prólogo del libro afirma que su exilio fue nostálgico, hiperbolizándolo con «una balsa a la deriva». Lamenta que su libro vaya a ser tratado como mérito suyo, ya que su influencia en el panorama literario iba *in crescendo*. Pero entiende que no debe ser tratado como tal, ya que «hay libros que no son de quien los escribe sino de quien los sufre, y éste es uno de ellos». Esa advertencia nos pone en alerta de lo que vendrá a continuación y, de esa manera, trata de adjudicarse un papel secundario como narrador de la historia.

El libro está narrado en primera persona, hecho que le permite a Márquez empatizar mucho más con el lector; o, más bien, que este lo haga con el marino superviviente. Pero esto no le impide tomarse ciertas licencias literarias, dado que resulta difícil que Velasco utilizara ese tipo de descripciones en sus largas

sesiones informativas. A continuación mostramos un ejemplo, perteneciente a su primera noche solo en el Caribe: «Permanecí largas horas escrutando el mar; un mar tranquilo, inmenso y silencioso, pero no vi una sola luz distinta de las estrellas. El frío de mi cuerpo fue más intenso en las horas de la madrugada y me parecía que mi cuerpo se había vuelto resplandeciente, con todo el sol de la tarde incrustado bajo la piel»⁹. Nos imaginamos la imagen de Márquez inmortalizando todos los detalles en su libreta, pero cuesta creer ese detallismo en la descripción del mar, por ejemplo.

Velasco no rehuyó de los detalles, eso es cierto, pero es poco probable que frenara la conversación en seco para hablar del estado del mar en un momento en que estaba calmado. Se trataba de su primera noche a la deriva y, por lo tanto, su prioridad era encontrar un barco para poder ser rescatado. Lo más probable es que citara de pasada el tema del mar y también su estado físico, aunque bien es cierto que el sol le acechaba, sobre todo en su rodilla derecha, como repite a lo largo del relato. La frase definitiva sobre esto la dice justo después del fragmento citado: «No pensaba en mi cuerpo como en las luces de los barcos». Esa es su máxima, la de ver la luz de algún navío de rescate, pero solo volvió a ver la «luz de cada día».

El autor transmite la historia de forma fidedigna pero, a su vez, no quiere que se pierda la tensión literaria. La intriga es un elemento importante en la literatura, pero no tanto en el periodismo convencional, en donde la objetividad es no solo una norma sino una actitud. Pero el código deontológico del periodismo literario es distinto.

3.1. Por qué Márquez es un «nuevo periodista»?

Tom Wolfe perteneció a una época en la cual el periodismo estaba estrictamente dividido en Estados Unidos: ficción y no-ficción. Y no hablamos estrictamente de la novela sino de un género híbrido a caballo entre el periodismo y la literatura, lo que en Estados Unidos, sobre todo gracias al propio Wolfe, se denominó «Nuevo Periodismo» (*New Journalism*). Utilizo las mayúsculas para transmitir lo

⁹ García Márquez, Gabriel (1984). *Relato de un naufrago*, página 42. Barcelona: Tusquets Editores

que fue un revuelo importante en cuanto a la forma de entender ambas expresiones artísticas. El periodismo pasó a considerarse como una expresión artística, ya no simplemente como un derecho del ciudadano para mantenerse informado, sino como algo más profundo.

En su libro, llamado *El nuevo periodismo*, que da nombre a esta nueva tendencia, nos explica con detalle las bases de su teoría. Cree que el periodismo debe consistir en el trato con personas desconocidas e indagar en sus vidas con el fin de encontrar respuestas que «no tenemos derecho natural» de obtener¹⁰. Wolfe es refractario de categorizar esta nueva corriente artística, pero sí reconoce la influencia de la novela realista. A partir de su análisis podemos sonsacar que se trata de una nueva forma de realismo, tan profundo y perspicaz que traspasa las fronteras de este.

El nuevo periodismo tiene rasgos en común con *Relato de un naufrago*, aunque también algunos puntos muy distantes. Tom Wolfe desglosa su teoría a partir de todo lo que se ha publicado y teorizado sobre el género, teniendo en cuenta las importantes aportaciones de Rodolfo Walsh, Truman Capote y, ¿por qué no?, del propio Márquez. Cabe destacar que la publicación de *El nuevo periodismo* es posterior a la de *Relato de un naufrago*, ya que la primera es en el año 1973 y la segunda, tres años antes.

Por una parte, ambas obras coinciden porque tienen la misma ambición periodística. Además, Márquez traspasa a veces la línea del realismo tal y como lo conocemos en las novelas de dicho género, algo de lo que Wolfe era partidario. Por tanto, las líneas entre realismo y ficción son a veces muy pequeñas en *Relato de un naufrago*, ya que el autor tiene el objetivo de crear intriga e incluso asco, como veremos a continuación. Como ejemplo de ambas cuestiones, hemos de prestar atención a los capítulos en que se habla de la caza desesperada de una gaviota. Para Velasco supone un dilema, ya que un soldado nunca debe recurrir a la caza de ese animal. El código deontológico de su oficio se lo impide, pero el hambre no entiende de reglas. Explica que Velasco tuvo un momento de vacilación cuando recordó unas palabras que un día le dijo el jefe

¹⁰ Wolfe, Tom (2012). *El nuevo periodismo*. Barcelona: Editorial Anagrama.

de armas en su intento de cazar una gaviota: «No es digno de un marino matar una gaviota [...] Pero en aquel momento el hambre era más fuerte que todo».

Márquez podría haber resuelto antes la situación desesperada de Velasco por atrapar a una gaviota que llevaba un buen rato merodeando la balsa. Sin embargo, decidió dejar para el capítulo siete el desenlace de esa escena: «Había transcurrido una larga e intensa media hora, cuando sentí que la gaviota se me paró en la pierna. Suavemente me picoteó el pantalón. Yo seguía absolutamente inmóvil cuando me dio un picotazo seco y fuerte en la rodilla [...] Entonces corté la respiración e imperceptiblemente, con una tensión desesperada, empecé a deslizar la mano»¹¹. En este tramo nos percatamos de cómo a Márquez no le interesa acabar con esa tensión al instante y prefiere dejarla para el siguiente capítulo.

A continuación, al principio del capítulo séptimo, observamos la capacidad de Márquez de crear un sentimiento de repugnancia o asco: «La despresé (la gaviota) de un solo tirón y la presencia de sus rosados intestinos, de sus vísceras azules, me revolvió el estómago. Me llevé a la boca una hilaza de muslo, pero no pude tragarlo. [...] Sin poder disimular la repugnancia, arrojé el pedazo que tenía en la boca y permanecí largo rato inmóvil, con aquel repugnante amasijo de plumas y huesos sangrientos en la mano». Posiblemente la esencia de la conversación fue como explica el autor, pero utiliza incluso epítetos en la descripción de las entrañas de la gaviota, alterando el orden propio de las palabras: «rosados intestinos», «vísceras azules».

Está claro que autores como Wolfe o Márquez intentan hacer evolucionar este género, basado en la ficción de la realidad. Pero, por otra parte, Wolfe esgrimió su teoría sobre el género con un tono diferente, tratando de teorizar sobre este y no tanto sobre una historia —o un reportaje— en concreto como hizo Márquez con *Relato de un naufrago*. Wolfe, así pues, publicó *El nuevo periodismo* como una colección de ensayos, al contrario que Márquez, el cual publicó una especie de dietario o memoria, en este caso de Luis Alejandro Velasco.

¹¹ García Márquez, Gabriel (1984). *Relato de un naufrago*, página 60. Barcelona: Tusquets Editores.

Lo que parece claro es que Wolfe podría haber hecho su libro ensayístico a partir de algunos libros de lo que ya se conocía como periodismo literario, una corriente anterior, con *Operación masacre* en 1957, con *A sangre fría* en 1966 o con el propio García Márquez y su *Relato de un naufrago* en 1970. También sucedió lo mismo con Carpentier y «lo real maravilloso», con algunos matices respecto a lo que Úslar Pietri llamaría «realismo mágico». Otros autores como Ted Conover demuestran que hoy en día seguimos en este proceso periodístico y literario, pero todos tienen un denominador común: la ficción de la realidad e intentar difuminar los límites que las separan. En la siguiente obra que analizaremos sobre el autor mexicano veremos un avance importante en este aspecto.

4. LA FICCIÓN DE LA REALIDAD: *CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA*

22 de enero de 1951, Sucre, Colombia. Se produce un asesinato que todo el mundo predecía, excepto Cayetano Gentile Chimento —la víctima— y Miguel Reyes Palencia, amigo cercano de Márquez. La madre del autor, Luisa Santiago Márquez, era muy amiga de Hermelinda Chica, la madre de Margarita Chica Salas, que fue rechazada por Miguel Reyes en la noche de bodas.

Luisa Santiago Márquez era consciente del revuelo que se formaría tras la publicación de la historia por parte de Márquez. Por ello, rogó a su hijo que no la publicara hasta que la madre de Margarita Chica falleciera. Sabía de la sed reporteril de su hijo en aquella época, próximo a su incorporación al diario *El Espectador*. El autor publicó *Crónica de una muerte anunciada* en 1981, una vez Hermelinda Chica había fallecido. Los medios no tardaron en hacerse eco y en descubrir que se trataba de ese caso, que pasó justo treinta años antes.

La cercanía de Márquez con Miguel Reyes era notoria, con el fin de empaparse de los hechos de primera mano. Se conocían desde pequeños y guardaban una buena relación, igual que con Cayetano Gentile. Recibía información a partir de las influencias de su madre y las suyas propias. Por lo tanto, fue relativamente sencillo para Márquez formar no solo una historia sino hacer ficción y literatura a partir de esta.

Muchos teóricos han contrastado los hechos y los personajes de la novela coinciden a la perfección con la realidad. Miguel Reyes, que recibe el nombre de

Bayardo San Román en la novela, le transmitió a Márquez su versión de los hechos, revelándole que Margarita Chica —Ángela Vicario en la novela— estaba «rota», es decir, no era virgen. Gonzalo Díaz-Migoyo, investigador tenaz del caso, afirma lo siguiente en su libro sobre la ficción que lleva a cabo Márquez, que nos sirve para introducir el siguiente apartado: «Aun cuando coincida con la realidad la novela no pierde por ello su carácter ficticio e incontrastable: es un relato no por fiel a los hechos menos imaginario y, al revés, no por fantástico menos histórico»¹². Es un juego continuo que el autor utiliza y que gira alrededor de la novela. Está basado en un falso testimonio del narrador, ya que él seguramente se enteró de los hechos *a posteriori* de que sucedieran.

4.1. Falso testimonio

El narrador es omnisciente, lo sabe todo sobre los personajes, incluso lo que piensan. Aun así, más adelante veremos algunos casos en que al autor se le escapan algunos datos, ya sea porque Miguel Reyes o Margarita Chica no se los quiso revelar o porque prefiere ocultarlos para añadir un plus de intriga y suspense a la novela. Lo que sí sabemos es que exagera o hiperboliza sobre su propia condición de testimonio de los hechos.

Cuando Márquez asevera que todo el pueblo estaba al corriente de lo que iba a suceder excepto la víctima, se incluye a él mismo. Por lo tanto, podríamos considerarlo cómplice o incluso culpable del asesinato de Santiago Nasar. Bien es cierto que esta última conclusión es algo precipitada, pero también lo es que se trata de una tesis que el propio autor busca para poner al lector en alerta. Todas las miradas van hacia los hermanos Vicario —hermanos Chica—, que querían vengar la supuesta paliza que había recibido su hermana, la cual pronunció el nombre de Santiago Nasar.

El objetivo principal de García Márquez es el de jugar con su «testimonio» y con la realidad. Una realidad que él quiere que sea ficticia, ya sea por motivos personales o para mantener una tensión literaria —o ambas opciones—. En el

¹² Díaz-Migoyo, Gonzalo (1987). *Sub rosa: La verdad fingida de Crónica de una muerte anunciada*, pp. 425-440. University of Pennsylvania press: Pennsylvania (Hispanic Review)

primer caso, es posible que quisiera evitar alguna querrela por desvelar hechos comprometedores, que finalmente le acabará imponiendo Miguel Reyes, pero que no surtirá efecto.

4.2. El «cómo» y no el «qué»

La intención del autor con esta crónica no es explicar un hecho real, sino qué circunstancias se dieron para que este ocurriera. Es decir, lo que trasciende es el «cómo» y no el «qué». Márquez quiere que su obra sea más cercana al periodismo más mordaz, y lo deja claro desde el inicio, desvelando la muerte de Santiago Nasar: «El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo». La tensión narrativa, por tanto, se mantiene con una impredecible explicación, que el autor no nos desvela, como veremos más adelante. Por tanto, Márquez no da importancia a algo que un estudioso llamado Neil Postman denomina «noticia del día», en donde el espectáculo es más importante que los motivos. Es la época que este teórico denomina como «show business»¹³.

Se trata de una muerte que estaba anunciada y que todo el mundo conocía, ya que los propios hermanos Vicario se encargaron de distribuir la noticia antes de cometer el asesinato. Pero nadie los creyó. Márquez nos explica minuciosamente cómo llegaron los hermanos Vicario hasta Santiago Nasar. Los hermanos fueron a la carnicería a afilar los cuchillos y, a continuación, a la tienda de Clotilde Armenta. En ambos lugares dejaron bien claro que iban a matar a Santiago Nasar, pero lo dijeron con tanta espontaneidad que nadie los creyó, como declaran los testigos. Faustino Santos se quedó algo impactado cuando volvieron a la carnicería de nuevo a afilar sus dos cuchillos: «uno de descuartizar, de diez pulgadas de largo con dos y media de ancho, y otro de limpiar, se siete pulgadas de largo por dos y media de ancho»¹⁴.

Fue tanta la estupefacción de Faustino Santos que decidió alertar a un agente de la situación. Parece como si los hermanos Vicario pretendieran que todos

¹³ Postman, Neil (2013). *Divertirse hasta morir: El discurso público en la era del «show business»*. Barcelona: La Tespestad.

¹⁴ García Márquez, Gabriel (1987). Crónica de una muerte anunciada, p. 55. Narrativa Mondadori: Madrid.

supieran la noticia de que lo iban a matar, como si en realidad no quisieran matarlo, solo por una cuestión de honor. Podemos leer entre líneas que los hermanos Vicario, Pedro y Pablo, querían ser descubiertos para ser detenidos y evitar así el terrible final de Santiago Nasar, pero su destino estaba escrito.

4.3. La novela como «punto ciego»

Javier Cercas ha creado el término «punto ciego» para referirse a aquel punto existente en las buenas novelas a través del cual no se ve nada. Pero este, paradójicamente, es el punto sobre el que gira toda la novela. Cercas nos pone ejemplos concretos, en un artículo publicado en el país el 23 de noviembre de 2014¹⁵. Intenta demostrar que la novela no debe ser el género de las respuestas sino el de las preguntas complejas. Cita, entre otros ejemplos, *Moby Dick*, de Herman Melville o *El proceso*, de Joseph Kafka.

El caso de Márquez en *Crónica de una muerte anunciada* es particular, ya que además trasciende del hecho novelístico, con una voluntad periodística y reporteril flagrante. La muerte de Santiago Nasar era irremediable, ya que su destino estaba escrito. Los hermanos Vicario reciben esa nomenclatura por parte de Márquez con una clara intención simbólica. Pedro y Pablo son dos apóstoles que representan al pueblo, y de ahí también el apellido «Vicario». Márquez adota un sentido crítico con la iglesia, ya que utiliza unos personajes religiosos para referirse a una venganza por una cuestión de honor, como si fuera algo de carácter ineludible e inevitable.

El objetivo de Márquez en la novela no pretende ser el descubrimiento de los culpables, aunque obviamente es una pregunta que se deben de plantear los lectores; sino qué efecto tiene la fatalidad que explica. Los motivos de la muerte de Santiago Nasar parecen absurdos, ya que obviamente no fue él quien maltrató a Ángela Vicario, si es que la maltrató alguien. Bayardo San Román la devuelve a Pura Vicario, su madre, ya que se da cuenta de que no es virgen. Esto último no se nos revela pero con estudios como el de Díaz-Migoyo nos damos cuenta de que fue así. Podría ser que, en un arrebató de ira, Bayardo

¹⁵ Cercas, Javier (23 de noviembre de 2014). *El País*. Recuperado de http://elpais.com/elpais/2014/11/21/eps/1416584304_063730.html

San Román maltratara a Ángela Vicario, aunque bien es cierto que a continuación Márquez espeta algo desconcertante: «Solo Pura Vicario supo lo que hizo en las dos horas siguientes, y se fue a la muerte con su secreto». Es posible entender a partir de esto que fuera la propia Ángela Vicario —Margarita Chica— quien se hiciera daño a sí misma para inculpar a Santiago Nasar —Cayetano Gentile—, un antiguo amor que la despechó.

Si Bayardo San Román —Miguel Reyes— fue quien maltrató a Ángela Vicario, ¿por qué esta no pronunció su nombre ante sus hermanos para que fueran a por él? Cabe la posibilidad de que fuera muy importante su sentimiento de rencor y despecho hacia Santiago Nasar, y que por ello lo inculpara, pese a que fuera Bayardo San Román quien la maltratara. También es probable que hubiera nombrado a Santiago Nasar ante la insistencia de sus hermanos en revelarles un nombre, pero ella era consciente de que no le harían nada por la buena relación que guardaban con él. Lo único que parece claro es que si fue ella quien se hizo daño a sí misma lo hizo con la intención de perjudicar a Santiago Nasar.

En definitiva, este círculo vicioso es el que nutre a la novela de una intriga fascinante. Y, si además le añadimos que Márquez pretende explicar un hecho real, no queda claro si transforma algunos elementos de la realidad. En este caso hablaríamos de verosimilitud, que seguramente se produzca en algunos tramos de la novela; y no de hechos puramente reales.

García Márquez pretende reorganizar los hechos en *Crónica de una muerte anunciada* con el claro objetivo de aportar una constante impersonalidad. Esta última, precisamente, llena el vacío que se oculta detrás del verdadero culpable de haber maltratado a Ángela Vicario, que no tenemos certeza absoluta de quien fue. Para Márquez, lo que más trasciende no es autenticar la verdad de los hechos, algo que nos hace dudar de su voluntad periodística; sino demostrar una supuesta simulación de su carácter testimonial. Sabemos que este existió, obviamente. De otra forma no hubiera podido saber todos esos detalles en el tiempo que pasa antes de la muerte de Santiago Nasar, o también las conversaciones con Bayardo San Román, por ejemplo. Recordemos que los hechos están probados realmente y, por tanto, el autor necesitó rodearse de

todos los implicados para crear una versión fidedigna de los hechos que, aunque tengan una cierta dosis de fantasía, no significa que sean menos reales.

5. DOS OBRAS CLAVES EN EL PERIODISMO LITERARIO: *OPERACIÓN MASACRE* Y *A SANGRE FRÍA*

Operación masacre (1957), de Rodolfo Walsh, es la primera novela de no-ficción escrita en lengua castellana. Se trata de un género identificado también como «periodismo literario» i que más adelante fomentará Truman Capote con *A sangre fría*. Esta nueva tendencia, que trataremos más adelante junto con la obra citada, se enmarcaba dentro de un nuevo género, muy parecido al periodismo literario. Sin embargo, esta corriente recibió el nombre de «New Journalism» — «Nuevo periodismo»— en Estados Unidos, sobre todo a partir de la obra de Capote.

Se suele identificar a la obra de Truman Capote como la primera de no-ficción de la historia. Es posible que ello se produzca por el crecimiento económico que experimentó Estados Unidos, pasando a convertirse en una de las principales potencias del capitalismo. Algunas reformas en cuanto a la economía y el trabajo se tomaron a partir de la década de los 60, en el Consenso de Washington, hecho que hacía presagiar el expansionismo estadounidense. Las medidas principales se basaban en la liberación del mercado, la desregulación de la economía y algunas medidas laborales, como por ejemplo abaratar los despidos; es decir, tal como entendemos el capitalismo hoy en día. Por tanto, era complicado no situar en primer lugar a la obra de Truman Capote por el expansionismo político y económico del país norteamericano. Cabe recordar que esta obra fue publicada en 1966, nueve años más tarde que la obra del argentino Rodolfo Walsh.

5.1. *Operación masacre*: el primer paso hacia el periodismo literario

El contexto de la obra se sitúa en el 9 de junio de 1956. Los geneales argentinos Tanco y Valle se sublevan contra el gobierno de facto de Eduardo Lonardi. El exilio de Perón y la dictadura subsiguiente provocaron la derogación de las reformas constitucionales llevadas a cabo por el líder de la nación argentina hasta septiembre de 1955. Entre ellas cabe destacar las políticas a favor de los

sectores sociales más castigados y la igualdad entre hombres y mujeres, con la implantación del sufragio universal.

La línea del peronismo seguía muy marcada en Argentina y Walsh se rodea, sobre todo, de personas allegadas a este movimiento político, pero también de los partidarios de la dictadura emergente. Walsh hace de narrador omnisciente, como Márquez en las obras analizadas anteriormente. Esto nos revela que se basa en todas las posturas posibles, ya que sabe todo lo que rodea a partidarios y contrarios al peronismo. Sí es cierto que muestra más empatía con las clases más bajas y, por tanto, con las bases del peronismo, pero ello no le impide analizar el fusilamiento de la Plaza de Mayo —en junio de 1956— y sus consecuencias posteriores de una forma objetiva.

Los personajes peronistas que intervienen en la historia son los siguientes: Nicolás Carranza, Carlos Lisazo, Mario Brion, Vicente Damián Rodríguez, Francisco Garibotti, Horacio Di Chiano, Rogelio Díaz, Miguel Ángel Giunta, Norberto Gavino, Juan Carlos Livraga, Julio Troxler y Reinaldo Benavidez. Los seis primeros fueron los fusilados fallecidos y el resto son las personas que sobrevivieron a la masacre. Pero también tiene trato de primera mano con Gutiérrez Moreno y con Desiderio Fernández Suárez. El primero es un oficial encargado de reunir a los futuros fusilados, mientras que el segundo es el teniente coronel. Este último es el principal valedor del allanamiento y quien da la orden de la ejecución de Perón.

Vemos, pues, una cuestión que se repite en Márquez, ya que el autor colombiano también tuvo trato con los asesinos de Santiago Nasar en *Crónica de una muerte anunciada*. Ambos realizaron en su día un arduo periodismo de investigación, aunque para Márquez fue algo más fácil. Su madre tenía bastantes lazos con la familia Chica y él conocía también personalmente a Cayetano Gentile —Santiago Nasar—. A continuación observaremos la cercanía que mantuvo Walsh con algunos personajes peronistas en la primera parte de su libro, llamada «Las personas».

La capacidad de análisis psicológico de Walsh de los personajes que intervienen en la historia es una cualidad a tener en cuenta. También lo hizo Márquez con

Velasco en *Relato de un naufrago*, remarcando la esperanza de este y la búsqueda intencionada de trabas para mantener el físico y, sobre todo, la mente despierta. En este caso, Walsh se rodeó de unos cuantos conocidos cercanos al peronismo para fundamentar el caso, como por ejemplo Miguel Ángel Giunta. Primero explica el aspecto físico de Giunta y su vida diaria. Pero lo más importante es que la capacidad intrínseca de Walsh para el análisis psicológico le lleva a relacionar una cualidad personal de Giunta como la clave de haberse salvado de la masacre de la Plaza de Mayo. Giunta trabaja en una zapatería desde hace veinte años, y la conclusión de Walsh legó a partir de una constante investigación del día a día en su lugar de trabajo.

Habla en los siguientes términos sobre el superviviente: «Importa señalar dos cualidades menores, recogidas en el oficio. Por un lado, cierta “psicología” práctica que en oportunidades le permite adivinar deseos e intenciones de sus clientes, no siempre fáciles, y por extensión, de otras personas. Luego, una envidiable facultad de fisonomista, adiestrada en el transcurso de los años. No sospecha —mientras cena en esa casa apacible, adquirida con su esfuerzo, rodeado del afecto de los suyos—, que esas cualidades le ayudarán horas más tarde a salir del trance más amargo de su vida»¹⁶. Esto demuestra dos cosas. Una, el hecho de «enfangarse» en la realidad de los protagonistas y de empatizar con ellos, hasta el punto de aducir algunas facultades psicológicas que puede haber predecido o bien sonsacado al protagonista. Y dos —y todavía más importante—, una clara voluntad novelística de narrar los hechos, aunque obviamente el fondo sea real y con una finalidad periodística y de denuncia social de los hechos.

No nos revela el «cómo», al igual que pudimos ver con Márquez en *Crónica de una muerte anunciada*. Desde un principio, como el autor de Aracataca con Santiago Nasar, nos revela el final, que ya sabemos si nos documentamos sobre la matanza acontecida el 9 de junio de 1956. Pero el «qué», la clásica pregunta de los géneros periodísticos, para Walsh se queda insultantemente corta. Protagoniza, por tanto, una nueva tendencia en el periodismo, que no es la de contar la «noticia del día», con pocas palabras y sin profundidad alguna —como

¹⁶ Walsh, Rodolfo (1972). *Operación masacre*, pp. 19 y 20. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

vaticinó Postman—. Atribuye, por tanto, dos capacidades de Giunta que desenvolvía en su oficio como respuesta a su rápida reacción para salvar su propia vida: su «facultad de fisonomista» y su «psicología práctica».

El gran mérito de Walsh consiste en hacer creer que sus investigaciones parezcan poco probadas, cuando no era así. En el siguiente capítulo habla de Rogelio Díaz, un suboficial de la marina argentina. «En estas dos instantáneas puede resumirse toda la vida de un hombre». Walsh habla de dos instantáneas al observar a Rogelio Díaz para hacer esa afirmación. Una, que no sabe quién lo trae allí, pero que conocen que se trata de un suboficial de la marina. Otra, el conocimiento de que vivía cerca del departamento peronista en que se encontraban. Observamos que el autor nos oculta datos, ya que, a priori, lo único que podemos deducir es que se trate de un peronista, ya que ha sido retirado de sus cargos en la marina durante la dictadura *de facto*.

Pese a ello, Walsh no es del todo claro y guarda una pequeña incógnita a fin de que el lector desconfíe del recién llegado personaje con el resto de peronistas, que hicieron un grupo para intentar librarse de la matanza. Más tarde descubriremos que las intenciones de Rogelio Díaz eran buenas y que, finalmente, será uno de los que forman el departamento peronista que se salvará de la matanza.

En la página 23, donde empieza el capítulo «Alarmas y presentimientos», se resume el estilo de Rodolfo Walsh como periodista literario. Como observamos en el siguiente pasaje, la forma utilizada por el escritor argentino sería perfectamente identificable con una novela policíaca o de misterio, pero no lo es, ya que se trata de una historia verídica: «Hay un hombre, por lo menos, que parece presentirlo. Una, dos, tres veces pasará por la casa para buscar a Lizaso, para llevárselo, para arrancarlo a la muerte, aunque ese extremo no pase todavía por la mente de nadie». En este episodio se relatan las sensaciones anteriores a la muerte de Lizaso, uno de los peronistas.

La expresión «arrancarlo a la muerte» no suele ser típica en el periodismo convencional, y se asemeja más al lenguaje literario. En esta ocasión nos revela de forma sutil la muerte de Lizaso, que vendrá más adelante: «[...] para

arrancarlo a la muerte, aunque ese extremo no pase todavía por la mente de nadie». No nos dice explícitamente que muera, aunque sí de forma implícita, mérito que consigue incorporando el adverbio temporal «todavía». Walsh, por tanto, consigue mantener la tensión narrativa, recurso que también vimos acometer a Márquez con las dos obras analizadas anteriormente. Santiago Nasar podría identificarse con Lizaso. La única diferencia es que en el momento de la acción real, casi todo el pueblo de Sucre conocía que Cayetano Gentile iba a morir, mientras que nadie se esperaba la muerte de Carlos Lisazo en el grupo de peronistas.

Pero Walsh también habla insistentemente de Desiderio Fernández Suárez, jefe de Policía de la Provincia de Buenos Aires y, por lo tanto, «enemigo» de los peronistas. Su ideología era marcadamente conservadora y próxima al régimen *de facto* que por entonces había en Argentina. Se dirige al teniente coronel en los siguientes términos: «[...] el hombre que dirigía el procedimiento, el militar vestido de uniforme, el imparcial dispensador de culatazos y trompadas, a quien todos trataban respetuosamente de “señor”, mientras que a la distancia lo ubican con un apodo más familiar [...]»¹⁷. Obviamente, este «apodo más familiar» nos induce a pensar que los integrantes del departamento peronista no le dedicaban buenas palabras precisamente.

Desiderio Fernández ordenó matar al grupo de peronistas en el que se integraba el propio Walsh, aunque rehúya incluirse en él. Algunos consiguieron escaparse, pero algunos como Garibotti, Carranza o Rodríguez, murieron. Por ello, Walsh cree que no solo es el sistema que actúa con violencia, sino la mayoría de funcionarios que lo integran, poniendo como ejemplo al mayor azote del grupo. Aun así, guarda una cierta esperanza de recuperar las políticas del pasado y reivindica una actitud revolucionaria contra el régimen: «Y siempre habrá en germen nuevos levantamientos, y nuevas olas de insensata revancha —aunque luego tengan sentido contrario—, mientras se mantengan al frente de los organismos represivos del Estado hombres como el actual jefe de Policía de la provincia de Buenos Aires, teniente coronel Desiderio Fernández Suárez¹⁸».

¹⁷ Walsh, Rodolfo (1972). *Operación masacre*, p. 34. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

¹⁸ Walsh, Rodolfo (1972). *Operación masacre*, p. 118. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

5.2. La corriente estadounidense del «New Journalism»: *A sangre fría*

Hay algo que une a los dos periodistas literarios —Márquez y Walsh— que se han tratado hasta ahora en profundidad, y es que son autodidactas. Se «enfangan» en la realidad que quieren tratar, con una forma de escribir literaria pero con una clara ambición periodística. Truman Capote, con su gran obra *A sangre fría*, no es una excepción. El autor nacido en Nueva Orleans tenía una obsesión: ser el primer autor de una obra de no-ficción. Seguramente era consciente de la obra de Rodolfo Walsh, publicada nueve años antes, pero su gran ambición le hacía autoproclamarse como el escritor más importante de su tiempo. Su motivo era el hecho de haber inventado un nuevo género que el propio autor calificó como *non-fiction novel*.

Una característica que también distingue a los tres autores en cuestión es la voz del narrador, en todos los casos omnisciente. Truman Capote aprovecha esta postura para documentarse durante seis años de este rocambolesco crimen en un pueblo apartado de Kansas llamado Holcomb. Por tanto, la voz externa que encarna el narrador es un recurso también utilizado por Márquez. Ambos lo utilizan para empatizar con los asesinos y con el eterno de las víctimas. En un sentido más vulgar: «no se casan con nadie».

En el caso de Márquez con *Crónica de una muerte anunciada*, se apoyó en los lazos estrechos que guardaba su madre con la familia Chica —familia Vicario en el libro— para conocer a los asesinos más a fondo. Además, conocía desde pequeño a Cayetano Gentile, que es Santiago Nasar en la novela. También se apoyó en el testimonio de Miguel Reyes —Bayardo San Román en la obra— para esclarecer los hechos que rodeaban tanto a la familia Chica, ya que estaba comprometido con Margarita; como a la víctima, a quien también conocía desde la niñez, en el departamento colombiano de Sucre.

Por su parte, Truman Capote investigó durante siete años el crimen que cometieron Perry Smith y Dick Hickock. La diferencia con Márquez es que el autor estadounidense no ocultó los nombres reales de los protagonistas, posiblemente porque estaba trabajando para *The New Yorker* y los datos debían ser reales. Este diario le financiaba esta ardua investigación, mientras que

Márquez no publicó su novela «por encargo» sino por una mera cuestión personal, a causa de una incontrolable obsesión reporteril. Conocía demasiado bien los hechos y tenía muchas influencias alrededor del caso como para dejar escapar aquella historia, sin dejar de lado su estilo literario.

Así pues, Capote consiguió rodearse de un amplio elenco de personas durante seis años para resolver el caso, hasta 1965, aunque la obra se publicó un año después. No conocía a la familia Clutter ni tampoco su entorno más inmediato. A diferencia de Márquez, no se enteró de la noticia porque se trataran de personas más o menos cercanas sino por la prensa, a partir de la noticia publicada por *The New York Times* el 16 de noviembre de 1959, un día después del crimen. Fue él mismo quien propuso a otro medio, *The New Yorker*, la posibilidad de publicar un reportaje más amplio y mordaz sobre el asesinato, desde el lugar de los hechos.

Como Márquez, esta obra tiene un punto ciego que rodea, clarifica y, a su vez, oscurece las cosas. No se nos revela el motivo del asesinato de la familia Clutter, ya que difícilmente se podía tratar de un robo convencional. Se trataba de una familia pobre, con pocos recursos y con solo 50 dólares en casa. ¿Cuál era el motivo? Ajuste de cuentas, alguna enfermedad mental de los asesinos... Capote nos da pistas pero no acaba de revelar la verdad, hecho que indica dos cosas. Una, que no conozca la verdadera razón por la cual Dick y Perry lo ocultaron o simplemente lo sepa y nos lo oculte para mantener la tensión narrativa en la obra y que el lector se forme su idea sobre el caso.

Una de las influencias del autor más importantes para escudriñar las razones del asesinato de la familia Clutter fue Alvin Dewey, uno de los policías encargados de resolver el caso. Capote consiguió empatizar de tal forma con él que le reveló muchas informaciones e informes confidenciales del asesinato. En los asesinatos de Bonnie Fox —señora Clutter—, Herb Clutter —su marido—, Kenyon y Nancy —sus hijos—; el periodista pudo descartar algunas posibilidades a partir de las conversaciones que mantuvo con Dewey. El «equivalente» a Dewey en *Crónica de una muerte anunciada* podría ser Miguel Reyes que, precisamente, era el único junto a la víctima que no sabía nada del

asesinato. Pero le reveló a Márquez con detalle el desafortunado incidente con Margarita, que fue clave en la investigación del escritor colombiano.

Dewey estableció dos hipótesis: «hipótesis de un solo asesino» e hipótesis de dos asesinos»¹⁹. En el primer caso, Dewey aducía que el asesino debía ser un amigo cercano a la familia. O, por otra parte, ser lo suficientemente cercano como para conocer que Herb dormía solo en el dormitorio, que no se solían cerrar las puertas con llave y que los niños dormían en habitaciones separadas, en el segundo piso. Es decir, el asesino lo tenía todo perfectamente ubicado y estudiado. Esta teoría cogía fuerza porque los cuatro miembros de la familia estaban amordazados con el mismo tipo de nudo, «de media vuelta». Capote consiguió adentrarse en las percepciones que tenían el resto de los colegas de Dewey, como Nye, Duntz o Church. Pese al dato del nudo de la cuerda y otros que inclinaban la balanza hacia la primera hipótesis, la mayoría de los detectives se inclina por la segunda hipótesis, la «hipótesis de los dos asesinos».

La segunda hipótesis les parecía más clara dada la fortaleza de Herb y de su hijo Kenyon, que hacía difícil el dominio de una sola persona a todos los miembros de la familia. Pero también tenía flaquezas, apunta Dewey: «Se le hacía difícil entender —a Dewey— cómo dos individuos podían llegar al mismo grado de violencia, de furia psicopática, para cometer delito semejante».

Pero Capote no consiguió las pruebas definitivas gracias a Dewey sino a la estrecha relación que consiguió mantener con los asesinos, Dick y Perry. El autor consiguió empatizar con ellos con el fin de verificar los hechos. Su relación fue muy cercana con ellos, como revelan los detalles que Capote desgana en su libro. No solo consigue que los asesinos confiesen los hechos de forma detallada sino que les expliquen sus vidas, desde que eran jóvenes. La relación más estrecha la cuajó con Perry, que le facilitó las cartas de su padre y su hermana de cuando era joven. Capote se da cuenta de que Perry no tuvo una infancia fácil y que, por diferentes circunstancias, se quedó solo en la vida, repudiado por sus padres y hermana, entre otros.

¹⁹ Capote, Truman (1999). *A sangre fría*, pp. 83 y 84. Unidad Editorial: Madrid

Perry revela que continúa con Dick por simple conveniencia, ya que ambos se seguían haciendo falta, bien para no delatarse o para emprender nuevos proyectos juntos. Pero la relación entre ellos se tuerce por momentos y vemos a un Dick totalmente desalmada, mientras que Perry aún conserva algo de cordura y se para a pensar en lo que hicieron: «—¿Sabes qué estoy pensando — preguntó Perry—. Pues que nosotros dos debemos tener algo anormal. Para hacer lo que hicimos». Perry reconoce que lo que hicieron no está bien y lo atribuye a algún defecto mental, pero Dick le contesta: «—No hablarás por mí, rico. Yo soy un tipo normal»²⁰.

Dick tenía un carácter muy conflictivo y dominante, hecho que cabreaba a Perry sobremanera. Pero sin duda, lo que más enfadaba a Perry sobre Dick era su obsesión sexual por las niñas pequeñas. No soportaba su pederastia y en alguna ocasión estuvo a punto de apalzarle o matarle incluso.

Una vez que los lazos están íntimamente estrechados, surge un dilema moral en Truman Capote. Si publica la obra se convertirá en el escritor de no-ficción más famoso de su tiempo, como pretendió desde el principio, pero inculpará a los asesinos del crimen. En cambio, si no la publica, perderá ese privilegio pero no acusará a Dick y Perry, con quienes estrechó una intensa relación de amistad, llegando a empatizar con unos asesinos, sobre todo con Perry. Obviamente, su obsesión reporteril y su voluntad de ser el mejor autor de no-ficción le hicieron decantarse por la primera tentativa y publicó la novela en 1966.

6. EL CAMBIO DE ENFOQUE: *TEXTOS COSTEÑOS Y ENTRE CACHACOS*

A continuación procederé a analizar un par de ejemplos que ilustran a la perfección el cambio de tendencia que experimentó García Márquez en los medios de comunicación. Jacques Gilard fue el encargado de recopilar la obra periodística del autor en dos volúmenes: *Obra periodística 1: Textos costeños* y *Obra periodística 2: entre cachacos*. La primera fue publicada en 1981, el mismo año en que se publica *Crónica de una muerte anunciada*; y la segunda tan solo un año después. Además, la publicación de ambas recopilaciones corrió a cargo de la Editorial Sudamericana.

²⁰ Capote, Truman (1999). *A sangre fría*, p. 108. Unidad Editorial: Madrid.

La primera recopilación abarca los años 1948 y 1952, cuando García Márquez trabajaba para *El Universal de Cartagena*. Fue una época en la cual el autor publicaba cuentos de diversa índole, sin que el hecho periodístico tuviera aún una importancia clave para Márquez. Pero en 1954, gracias a la inestimable colaboración de Álvaro Mutis, ingresa en *El Espectador de Bogotá* con un papel muy diferente al que tenía en el distrito colombiano de Cartagena, en donde destacaba por ser un gran escritor de historias y cuentos. Sin embargo, en este medio le contratan como crítico de cine y reportero, y su tono cambiará radicalmente, como podremos observar. Su gran mérito periodístico durante este período fue el seguimiento del naufragio del destructor A.R.C. Caldas y de la experiencia de su único superviviente, Luis Alejandro Velasco.

Como dijimos anteriormente, en 1970 decidió recopilar estos textos en forma de libro, sin un propósito en concreto, como afirma él mismo en el prólogo de *Relato de un naufrago*. Aun así, su influencia en el periodismo literario, puede que inconscientemente; fue muy importante. La razón principal es que fue capaz de otorgar la voz narrativa a otra persona —en este caso el superviviente— sin perder un ápice la esencia literaria que le caracteriza. Como veremos con los siguientes ejemplos, en el primer recopilatorio de Gilard, durante la etapa en Cartagena de Márquez, la producción de este era con un enfoque literario en su mayoría. En cambio, en el segundo vamos reconociendo más al escritor y reportero de *Relato de un naufrago*.

En primer lugar trataremos un texto perteneciente a *Obra periodística 1*, en el mes de julio de 1948. El artículo se enmarca dentro de una sección del diario llamada «Punto y a parte»²¹. García Márquez habla en clave poética del amor, aunque obviamente el género sea el relato corto o el cuento. Utiliza muchas figuras literarias para referirse a una figura idealizada, que el autor no desvela. Por lo tanto, perdemos definitivamente cualquier atisbo de una señal periodística, ya que no hay un destinatario definido: «Que esta cálida madurez de tu piel, que sube por mi tacto hasta el abismo de mi desasosiego, tiene que desgajarse un día sobre su propio silencio desolado». Altera el orden de las palabras como si

²¹ García Márquez, Gabriel (1981). *Obra periodística 1: Textos costeños*, pp. 90-92. Editorial Sudamericana: Buenos Aires.

se tratara de poesía: «esta cálida madurez». «Que este orden de cosas naturales, que hacen de ti y de mí y del agua y los pájaros». En esta ocasión observamos un claro polisíndeton, y así hasta el final del relato, en donde podemos ver continuas metáforas, aliteraciones e hipérbatos, entre otras figuras literarias.

El siguiente pasaje, sacado de este mismo artículo, resume a la perfección la primera etapa periodística de Márquez en *El Universal*, en donde destacaba como escritor de cuentos: «Pensar que alguna vez los árboles preguntarán a sus raíces cuándo van a pasar los vidrios de nuestros ojos para que sea más clara la luz de sus naranjas. Que el agua de los ríos nos llevará, polvo a polvo, hasta el júbilo de los que tuvieron sed y la mitigarán con nuestra arcilla. Y que cada una de las cosas que amamos seguirá siendo bella sin necesidad de que nosotros la amemos. Y, sobre todo, pensar que este amor nuestro tiene que morir, antes de que estas cosas pasajeras estén habitadas por la muerte».

Se produce una metáfora de los árboles, que podría significar «corazón» o, directamente, «el amor». A su vez, Márquez personifica la palabra «árbol» para preguntarse a sí mismo, en clave poética, qué es el amor. Un par de líneas después, insinúa que debemos aceptar la derrota, y que siempre hay alguna cosa que nos espera más allá de una experiencia o persona. Es, por lo tanto, una lectura positivista del fracaso amoroso, pero acaba con una visión nostálgica ante esta posibilidad: «[...] pensar que este amor tiene que morir, antes de que estas cosas pasajeras estén habitadas por la muerte». En esta ocasión hace referencia al tópico literario del «carpe diem», ya que el tiempo vital corre en contra de la felicidad eterna.

La ambición periodística está aún muy escondida en nuestro autor, que se inclina por las meditaciones profundas y la metafísica en clave poética. La investigación periodística y mordaz no era la prioridad de Márquez en esta época y anteponía su propia opinión al hecho periodístico. En cambio, el rumbo de Márquez en el periodismo cambia radicalmente a partir de su ingreso en *El Espectador de Bogotá*. En un artículo publicado en el mes de marzo de 1954, que recibía el título de «Los elementos del desastre», se refiere de forma más objetiva a la

poesía, confrontando ideas con Álvaro Mutis, compatriota suyo y pieza clave para que nuestro autor pudiera trabajar en el diario bogotano.

García Márquez, en esta segunda etapa, deja de lado la escritura poética y escribe artículos con fuentes mucho más fiables, como el propio Mutis. El título del artículo a analizar, «Los elementos del desastre», se basa en un libro del propio Álvaro Mutis en el cual Márquez habla de poesía a partir del libro de su compatriota, del cual considera que tiene una «poesía cruda». García Márquez describe la palabra «poesía» a partir de una entrevista a Mutis, reproduciendo sus palabras textuales.

El carácter opinativo se va perdiendo paulatinamente en nuestro autor, que plasma las siguientes palabras de Mutis sobre la definición de «poesía»: «Yo creo que esta regla sirve tanto para la poesía como para las otras artes: la única función que debe tener una obra de arte es crear valores estéticos permanentes. Y quiero aclarar esto: si de casualidad o de carambola estos valores estéticos coinciden con una visión determinada de la situación del mundo o del país, eso no significa que la coincidencia implique un mensaje ni que las masas deben exigírsela al intelectual, para la solución de los problemas de las masas. El canto de amor a Stalingrado no vale por su agresiva beligerancia política, sino porque creó valores estéticos permanentes»²².

Mutis reclama un significado más profundo del arte de la poesía, así como del resto de artes. Es decir, el arte debe crear nuevas tendencias y convenciones artísticas, pero nunca se debe tener en cuenta para el cambio político de un país. Entiende, así pues, que la cultura y el arte son algo más profundo y metafísico en el ser humano, desvinculado del materialismo mundano. García Márquez no opina sobre el ello y plasma literalmente lo que dice Mutis, como si se tratase de una nota de prensa.

²² García Márquez, Gabriel (1982). *Obra periodística 2: Entre cachacos*, p. 107. Editorial Sudamericana: Buenos Aires.

7. ROBERTO HERRSCHER: *PERIODISMO NARRATIVO*

El año pasado nos hicieron una conferencia sobre periodismo literario, género periodístico que desconocía por completo. La llevó a cabo Roberto Herrscher, profesor del Máster en Periodismo Literario en la Universidad de Barcelona. Si desconocía el género, aún más que autores como Márquez o Galeano pudieran pertenecer a esta forma de escribir que oscila entre la novela y el periodismo. Roberto Herrscher, durante la conferencia, hizo referencia a algunas cuestiones teóricas, que se ven resumidas en su libro llamado *Periodismo narrativo*. Citó algunos autores del género, como el propio García Márquez, Rodolfo Walsh, Galeano o Ted Conover, un periodista literario actual de Estados Unidos.

En su libro, Herrscher nos habla del periodismo narrativo como un elemento devaluado en esta sociedad. Se consideran «verdaderos» periodistas, dice Herrscher, aquellos que entrevistan a los máximos mandatarios, pero no los periodistas literarios que se enfangan con las clases sociales más bajas, como hicieron Ryszard Kapuscinsky o Rodolfo Walsh, por ejemplo. El punto de vista del «yo» no se concibe en el periodismo convencional. Por lo tanto, el tono de la historia no puede ser tan cercano como en el periodismo literario o narrativo.

Una de las grandes influencias para García Márquez, según Herrscher, fue Ernest Hemingway. La voz del narrador es un personaje con vida propia, tal y como introdujo Hemingway con su otro «yo». Es el mismo personaje, pero con características distintas y con un sentido irónico y bravucón respecto a lo que le rodea. Herrscher, por otra parte, identifica al periodista literario como aquel que «dialoga con el lector», con un ritmo y una voz narrativa más dinámicos. Coloca en el escalafón de este género a Tom Wolfe, Norman Mailer y Truman Capote.

En el primer capítulo nos presenta algunas de las herramientas que ha de tener un buen periodista literario, como la personalidad en la búsqueda de una voz narrativa propia e impredecible²³. Es decir, impredecible en cuanto a la forma pero no en cuanto al contenido, ya que, de lo contrario, el profesional caería en la típica etiqueta social que se le suele adjudicar a este oficio: payaso, fantasioso

²³ Herrscher, Roberto (2012). *Periodismo narrativo: Cómo contar la realidad con las armas de la literatura*, pp. 27-35. Universidad de Barcelona: Barcelona.

o falsa modestia, incluso. Los autores que cultiven este género deben ser capaces de no traspasar la línea de lo grotesco o lo irónico, ya que podrían afectar a las clases sociales con las que tratan, que suelen ser las más bajas. En definitiva, es un trabajo mucho más arriesgado que el periodismo convencional, dado que este último suele ser un instrumento de propaganda del poder (económico, político, etc.).

Herrscher pone como ejemplo de la materia su propia experiencia como periodista literario, ya que no entiende otra forma más cercana de entender esta forma de hacer periodismo. Se trata de una crónica que escribió en 2006 y 2007 durante la guerra de las Maldivas. Se desvincula de los grandes nombres del periodismo literario, pero también creó su otro «yo», que es el mismo, aunque con una construcción «literario-periodística» particular.

8. CONCLUSIONES

La intención principal de este trabajo ha sido plasmar la influencia de Gabriel García Márquez en un género que recién surge en Argentina con Rodolfo Walsh y *a posteriori* en los Estados Unidos con Truman Capote. Obviamente, Márquez no se mantenía al margen de estas dos obras claves del periodismo literario, y es posible que se basara en Rodolfo Walsh o Capote en la construcción de los personajes. De esta forma lo pudimos observar en las dos obras clave del autor sobre periodismo literario: *Relato de un naufrago* y *Crónica de una muerte anunciada*.

Un ejemplo de la influencia de las obras citadas en Márquez podría ser el que tratamos en páginas anteriores: la influencia que ejerció el personaje de Alvin Dewey, personaje de *A sangre fría*, en Bayardo San Román; aunque bien es cierto que debemos salvar las distancias entre ambos. Por una parte, Dewey es un miembro de la policía de Kansas encargado de resolver uno de los casos más enigmáticos de la historia, ya que se cometió un crimen sin motivos aparentes, y le facilita muchos datos a Truman Capote. La familia asesinada era humilde y solo tenían 50 dólares en casa, hecho que impacta desde un primer instante a Dewey, que no parará hasta encontrar la solución. Esta acabará llegando, precisamente, gracias al libro de Capote. Bayardo San Román, por otra parte es

el prometido de Ángela Vicario, pero el primero le explica a Márquez las pruebas del caso que él no pudo averiguar por sí mismo, como la escena en que ella le confiesa a Bayardo que no es virgen.

Otro objetivo importante ha sido observar el cambio sustancial de García Márquez en su forma de hacer periodismo. Esto lo hemos visto ejemplificado con dos recopilaciones indagadas y recogidas por el investigador francés Jacques Gilard. El análisis práctico de los textos nos reveló dos cosas. Una, en *Obra periodística 1: Textos costeños* el rigor periodístico deja paso a la literatura y a la publicación de algunos cuentos o relatos cortos del autor colombiano. Pero por otra parte, en *Obra periodística 2: Entre cachacos* podemos notar un cambio en la percepción, incluso, de la realidad por parte del propio autor.

El autor, por tanto, ya no se centra únicamente en la escritura de textos atemporales sino en el presente, con una objetividad más notoria. Aun así, es cierto que conservará retazos literarios en su forma de escribir, dado que su intención es fomentar un género que en la gran parte del mundo recibe el nombre de «novela de no-ficción». Esto último es lo que se verá culminado con la publicación de *Relato de un naufrago*, en 1970, y más adelante con *Crónica de una muerte anunciada*, publicada en 1981.

Cabe destacar otro cambio trascendental literaria y periodísticamente, que fue propiciado gracias a su estancia en Barranquilla, en donde al principio fue muy tímido y avergonzado, algo que le provocó muchas dificultades para integrarse al grupo de literatos e intelectuales del lugar. Pero más tarde los compañeros se dieron cuenta de que era un prodigio. Las conversaciones de todo tipo en La Cueva entre Fuenmayor, Cepeda, Vargas o Vinyes podían ser sobre política, literatura, sociedad, etc. Esto sirvió a nuestro autor para adquirir una mentalidad mucho más amplia y una mejora de su estilo periodístico a partir de su ingreso en *El Herald* de Barranquilla.

En definitiva, el gran mérito de García Márquez no es otro que haber conseguido un minucioso trabajo reporteril. Este fue tan notable que fue capaz de crear intriga y tensión narrativa a hechos reales como *Crónica de una muerte anunciada* o *Relato de un naufrago*. En el segundo caso pudimos ver hasta

dónde llegan los límites psicológicos de una persona para la preservación de uno mismo, y qué precio tiene la moral humana. También cómo fue capaz de crear otro «yo» —técnica narrativa de Hemingway— esta vez encarnado en Luis Alejandro Velasco, que de bien seguro no utilizó durante la explicación de su testimonio algunas licencias narrativas fomentadas por García Márquez.

Es imposible olvidarse de la influencia que tuvo Roberto Herrscher para inclinarme a realizar este trabajo. Un hecho que parece tan simple como una conferencia sobre periodismo literario puede acabar en un Trabajo de Final de Grado, como ha sido el caso. Gabriel García Márquez es conocido por ser el autor de *Cien años de soledad* y del realismo mágico. Sin embargo, fue muy gratificante poder descubrir sus aportaciones en el género del periodismo literario e indagar en ellas. Pero la influencia de Herrscher no solo queda en este hecho puntual, ya que su libro llamado *Periodismo narrativo* me permitió entender cuestiones más teóricas sobre el tema.

Pero, sin duda alguna, la mayor enseñanza de Herrscher no fue teórica. Y es la siguiente: el periodismo literario es el género de las clases sociales más bajas, del «fango», de los considerados «payasos» por parte de una masa social importante. Con ello no pretendo victimizar a este género periodístico sino poner de relieve el periodismo cercano y real, que siempre debe basarse en la experiencia personal. La diferencia entre este oficio y el periodismo convencional es, sin duda, que el primero no solo pretende informar sino crear nuevas tendencias artísticas, pero siempre a partir de la empatía con el prójimo.

9. BIBLIOGRAFÍA

Capote, Truman (1999). *A sangre fría*. Unidad Editorial: Madrid

Cercas, Javier (23 de noviembre de 2014). *El País*. Recuperado de http://elpais.com/elpais/2014/11/21/eps/1416584304_063730.html

Díaz-Migoyo, Gonzalo (1987). *Sub rosa: La verdad fingida de Crónica de una muerte anunciada*. University of Pennsylvania press: Pennsylvania (Hispanic Review)

Gabilondo, Iñaki (2011). *El fin de una época: Sobre el oficio de contar las cosas*. Barril Barral: Barcelona.

García Márquez, Gabriel (2004). *Vivir para contarla*. Literatura Random House: Barcelona

García Márquez, Gabriel (1984). *Relato de un naufrago*. Barcelona: Tusquets Editores

García Márquez, Gabriel (1987). *Crónica de una muerte anunciada*. Narrativa Mondadori: Madrid.

García Márquez (1981). *Obra periodística 1: Textos costeños*. Editorial Sudamericana: Buenos Aires.

García Márquez (1982). *Obra periodística 2: Entre cachacos*. Editorial Sudamericana: Buenos Aires.

Herrscher, R (2012). *Periodismo narrativo: Cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Universidad de Barcelona: Barcelona.

Kapuscinski, Ryszard (2005). *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*. Barcelona: Anagrama

Postman, Neil (2013). *Divertirse hasta morir: El discurso público en la era del «show business»*. Barcelona: La Tespestad.

Walsh, Rodolfo (1972). *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Wolfe, Tom (2012). *El nuevo periodismo*. Barcelona: Editorial Anagrama.