

Entre el periodismo y la literatura; entre la información y la narración: ensamblajes precisos en una crónica periodística

Cecilia Reviglio

La crónica es uno de los géneros periodísticos más antiguos y, sin embargo, sobre el que —y uno de los que— se sigue escribiendo más. Como todos los géneros, la crónica también ha cambiado con el paso del tiempo. Poco queda de aquellas crónicas de indias en las que leemos hoy sobre el mundo que habitamos y construimos, pero también es poco lo que podemos rastrear de las crónicas de principios de siglo XX en las que inauguraron lo que hoy se llama *periodismo narrativo* —dado que no podemos seguir llamándolo, sesenta años después, *nuevo periodismo*¹— y que parece revitalizarse no sólo en revistas especializadas, sino también en libros cuya extensión permite el desarrollo en todo su esplendor de aquellos elementos que la caracterizan: la descripción de lugares y climas, la profusión de voces, la presentación de los actores de los hechos con el espesor de los personajes de ficción, el uso de tropos y figuras del lenguaje, la narración como modo del relato que se diferencia de la simple información propia del discurso periodístico más duro, cierta evaluación de los hechos, una mirada sobre el mundo explícita.

Sin embargo y si bien es cierto que esos modos de narrar la realidad necesitan de más espacio para poder desplegarse y brillar sin perder efectividad ni rigurosidad, también podemos encontrar algunas perlitas en las rutinas frenéticas del periodismo gráfico diario, pequeños oasis aquí y allá que nos revelan elementos de las crónicas, un manejo del lenguaje sofisticado —el manejo, no necesariamente el lenguaje, dado que estamos hablando de un texto a ser publicado en un medio masivo y generalista de comunicación— y una sensibilidad particular para mirar e interpretar el mundo.

Este artículo se propone mostrar cómo es posible lograr esos rasgos de estilo en crónicas breves, publicadas en periódicos diarios y de circulación masiva. Para ello, se analizará la crónica “El espantoso final de un chico de 14 años ligado a un búnker narco”, publicada en el diario *La capital*, de la ciudad de Rosario, que no excede en extensión a otras notas del mismo medio, con el fin de ilustrar cómo un texto de

¹ Nuevo periodismo es la denominación que se le dio a un nuevo modo de narrar que se inauguró oficialmente en 1965 con la publicación de la novela de no ficción *A sangre fría*, de Truman Capote y en Argentina, unos años antes (1957) con la publicación de *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh, ambos textos en los que se ponen en juego procedimientos propios de la ficción para dar cuenta de hechos ocurridos —el asesinato brutal de una familia completa por un lado, el fusilamiento ilegal de un grupo de ciudadanos por parte del Estado.

extensión regular para una edición diaria puede construirse como una narración, entendiéndola como opuesta a información, según la concepción de Ricardo Piglia (2015).

La crónica en cuestión

En 2013, en la sección Policiales —sección periodística de los diarios en la que la crónica es más común²— del diario *La capital* de Rosario, la periodista María Laura Cicerchia escribió la historia de un adolescente que había muerto quemado³. Se sospechaba que el chico era soldadito narco⁴, y que su asesinato estaba vinculado con esa situación. La sordidez de la historia requería de un trabajo minucioso para mostrar el drama sin notas amarillas ni banalización. La crónica, por otro lado, se publicó una semana después de que el cuerpo del joven hubiera sido hallado. Es decir, que no hay en ese texto —y en general en ninguna crónica excepto las que retratan un evento público particular del que debe darse cuenta en la edición del día siguiente por cuestiones de agenda— la urgencia del trabajo sobre la información que quema, sobre ese tipo de dato o de historia que si no se da o no se cuenta en el momento, no tiene sentido que sea publicada. Sentido, claro, en términos periodísticos, ámbito en el que la novedad tiene un valor constitutivo. En general, el objetivo de las crónicas no es dar información de último momento, sino contar una historia y, a través de esa historia singular, única, acercar al lector a una problemática social más general. Alguna vez alguien dijo que el sentido de crónica era darle voz a los que no tienen voz, es decir dejar hablar, hacer que se escuchen a esos quienes, en general, son hablados por los medios de comunicación o por otros actores de la sociedad civil y del Estado. En este caso, se trató de un crimen que había pasado desapercibido por los medios locales, un caso más de inseguridad ocurrido en la periferia de la ciudad y, por tanto, fácil de caer en el olvido o la confusión dentro de la maraña de casos de “inseguridad” que cada día pueblan las ediciones periodísticas, no importa el formato.

Para analizar los mecanismos por medio de los que se logra contar esta historia en particular, la historia de Luis y su familia, vamos a dividir el análisis en cuatro aspectos:

² De hecho, en tu autoficción *Notas en un diario*, el periodista Osvaldo Aguirre relata que al entrar a trabajar al diario, quien lo convocó para trabajar, le dijo: “la crónica policial es el verdadero suplemento literario del periodismo gráfico” p. 21.

³ La nota completa puede leerse en el siguiente enlace: <https://www.lacapital.com.ar/edicion-impresa/el-espantoso-final-un-chico-14-anos-ligado-un-bunker-narco-n582714.html>

⁴ Expresión usada en la última década para hacer referencia a niños jóvenes que son cooptados por grupos narcos para atender “búncers” o “quioscos” de venta de droga en las villas miseria de la ciudad.

la estructura del relato, la construcción de la cabeza de la crónica —elemento central en todo texto periodístico, se trate del género que sea—, la relación entre narración e información —cuestión clave en una narración periodística—, y el registro de lenguaje a partir de la distancia del narrador con aquello que narra.

La estructura de la crónica: de cómo el cómo crea sentido

“El espantoso final de un chico de 14 años ligado a un búnker narco” está dividida en cuatro partes: un inicio —cabeza y dos párrafos ampliatorios— y tres subtítulos.

Ese inicio está compuesto por un primer párrafo —la *cabeza* en la jerga del oficio, o el *lead*, como se le dice en las escuelas de periodismo— en el que se dan detalles de la muerte del chico, del modo en que fue encontrado, y del sentimiento de la familia, todo pasado por el tamiz de un lenguaje más cercano al registro literario que al frío registro periodístico que busca la objetividad⁵. Podríamos decir que el primer párrafo es un resumen del texto completo. Al iniciar la lectura sabemos que

“Cada vez que el viento golpea la puerta, en la casa de Luis Fernando Cuevas piensan que volvió él, que siempre la cerraba con un estruendo. Creen, dura segundos pero creen, que no lo mataron. Que no sufrió un suplicio antes de morir mutilado, quemado y baleado en la noche del barrio Santa Lucía. Se convencen de que todo fue una pesadilla: no los dejaron ver el cuerpo, no lo pudieron velar, quizás enterraron a otro en ese cajón municipal que no se animaron a tocar. Lo esperan en vela hasta la madrugada. Pero despiertan con el sabor amargo de la realidad, la certeza de que Luis no está y la desesperación de no saber que pasó”.

Como podemos ver en este fragmento inicial, conocemos los hechos a través de la lente de su familia. Volveremos a ello en el próximo apartado. Los dos párrafos siguientes amplían la información esbozada en el primero.

En el segundo párrafo encontramos ciertos datos, narrativizados, del crimen que había sido enunciado en la cabeza y, en el tercero, se cuenta la relación del chico, Luis, con su padrastro a quien visitaba a diario y en casa de quien se anunciaba con un “impetuoso portazo en la puerta que da al pasillo”.

⁵ Vale aclarar que —más allá sobre las discusiones respecto de la objetividad o no, de la posibilidad de esa objetividad— la crónica no es un género que busque ese efecto de sentido. Todo lo contrario: la crónica busca que el lector viva en su piel la historia que está leyendo. Y es precisamente esa intención en recepción uno de los elementos que emparenta a la crónica con la literatura.

La complejidad de toda esta primera parte es que, a su vez, cada párrafo remite —o adelanta— en orden inverso a las tres partes que luego el relato identifica con subtítulos. Así, el elemento con el que comienza el texto —el dolor de los que quedan— se retoma, ampliado, en el último subtítulo, “La despedida”; el segundo párrafo se desarrolla en el segundo subtítulo, “El registro del espanto” y el tercero, remite al primero de ellos, “Desarraigos”. Vemos así que la estructura del relato se replica al infinito, en el todo del texto, pero también hacia el interior de cada una de sus partes. Es decir, la idea del reordenamiento jerárquico de la información, propia, como ya dijimos, del discurso periodístico, en relación con las partes de la historia, con lo temático, se expresa en el todo y en las partes. Los tres párrafos serán retomados, exactamente, en tres apartados de la crónica. Por si esto fuera poco, mientras que el primer apartado está estructurado en orden cronológico inverso —primero lo siguen esperando, después la muerte, finalmente, la historia—, luego, por el contrario, los subtítulos son cronológicos: la historia, la muerte, el después. Para agregarle exquisitez al formato, el texto comienza con el mismo elemento con el que termina, sumándole a la complejidad de la estructura la forma circular.

El primer párrafo de un relato periodístico: un aleph

En uno de los más célebres cuentos de Jorge Luis Borges, los personajes descubren bajo la escalera un punto que contiene todos los puntos: un *aleph*. Algo así podría decirse de la cabeza de una nota periodística, o al menos de lo que se espera de esa cabeza. Cuando decimos que debe ser un resumen perfecto del texto, lo decimos en el sentido del *aleph* —en este caso, textual—: un párrafo que contenga en sí mismo todos los párrafos del texto. Eso tenemos en este primer párrafo, como ya dijimos: el dolor de la familia que aún lo espera, un anticipo de aquello que la familia sabe del suplicio de Luis antes de morir y las dudas, la certeza, la desesperación de sus hermanas frente a esa incógnita del porqué.

Ese párrafo también instala para los lectores un registro de lenguaje y un tono. Respecto del registro de lenguaje, en seguida reconocemos que no se trata del comienzo de una noticia, no parece ir al grano, no parece condensar información —decimos *parece* porque en realidad, a su modo, sí lo hace⁶—, no hay un lenguaje desnudo. Esa

⁶ Es interesante señalar, como, aunque en apariencia estos inicios no funcionen al modo de resumen, cada tipo de texto periodístico supone una jerarquía de la información y una necesidad propia de anticipar tal o cual elemento. En los casos de las crónicas, no sólo se trata del resumen de una historia, sino también, un

primera frase, “Cada vez que el viento golpea la puerta, en la casa de Luis Fernando Cuevas piensan que volvió él, que siempre la cerraba con un estruendo”, podría ser el inicio de un cuento. Más aún, el recurso literario de la anáfora que continúa a esa frase es un eco claro de lo literario: “Creen, dura un segundo, pero creen...”. Las dos primeras frases instalan al lector en una zona de cierta sensibilidad diferente del campo árido de la noticia y lo preparan para conocer una historia, para acercarse a un aspecto sensible de la condición humana.

El tono, por su parte, al decir de Piglia (2011), “es la relación que el narrador tiene con la historia que está contando”. Esta idea lleva a la otra gran cuestión que aparece en esta crónica: la idea del narrador, es decir, la voz desde la que se cuenta la historia. Todo el primer párrafo está escrito desde la perspectiva de la familia de Luis. Cuando se dice que aún lo esperan, cuando cuentan lo que le pasó, es la voz de la familia retomada por el narrador. En literatura se diría que el narrador se posiciona muy cerca de la familia y que, aunque narra en tercera persona, esa persona es apenas una elección gramatical, porque en realidad vemos lo que pasó a través de la lente de esos personajes. El narrador —no en toda la crónica, pero sí en gran parte de ella— focaliza en la familia, y por tanto, sabe todo lo que sabe, piensa y siente esa familia. Operación estrictamente literaria.

Y sin embargo, se trata de un texto estrictamente periodístico, más allá del contexto de publicación. No sólo porque refiera a un hecho que efectivamente sucedió, no sólo porque ni aun el recurso de evocar ese momento en el que viento golpea la puerta es completamente construido por la periodista —lo comprobaremos al llegar al final de la crónica cuando leemos a una de las hermanas contar en directo que eso es lo que les pasa: “Cuando se escucha el ruido de la puerta salimos a ver si es él. Nos quedamos hasta las cinco de la mañana esperándolo. Pero ya pasaron muchos días y nos vamos haciendo la idea de que no va a volver”⁷—, sino también y sobre todo porque encontramos en el modo de distribuir la información, esa estructura tan propia del periodismo que supone resumir y ampliar una y otra vez a lo largo de los textos, actualizada al extremo.

tono, una mirada de esa historia, una nota de, lo que en la jerga se llama, interés humano. Y eso también se expresa en ya consabida estructura de la pirámide invertida. Claro que la materia con la que se construye esa pirámide es muy otra.

⁷ Este ejemplo muestra cómo puede sostenerse un tono literario sin hacer ciertas las críticas o dudas sobre este tipo de registro periodístico en relación con la rigurosidad de la información o “su contacto con ‘la realidad’ y con ‘la verdad de los hechos’” (Amar Sánchez, 2008, p. 14).

El primer párrafo es temáticamente bien complejo. Resume el texto entero y presenta la mirada desde la cual se va a contar la historia, pero al mismo tiempo encontramos ya tres tópicos o núcleos temáticos sobre los que luego girará la crónica entera, dos de ellos desarrollados explícitamente —el desasosiego de la familia, por un lado y lo que luego la periodista llamará “el registro del espanto”, por otro— y un tercero que podemos empezar a inferir por conocimiento de mundo: el contexto de pobreza y exclusión en el que se da esta tragedia y que se hará palpable en la historia de vida de Luis.

El vínculo entre narración e información: un fino equilibrio en el arte de la crónica

“La narración es lo contrario a la simple información”, afirma Piglia (2015, p. 45) para agregar que el exceso de información amenaza esa potencialidad de la narración de hacer que incorporemos la historia a nuestra vida, a nuestro horizonte de experiencias. Esto no es menos cierto cuando se trata de una crónica periodística, que es, básicamente una narración sobre hechos reales que se incluye en un género discursivo más amplio, el periodístico. Por tanto, como en todos los textos inscriptos en ese amplio género, la información y la precisión es muy importante. Se trata, en este caso, de un cuidado equilibrio entre esos dos que Piglia llama opuestos: la narración y la información. Porque si bien es cierto que el objetivo de la crónica es hacer que el lector viva la situación que se le cuenta, que empatice con sus protagonistas, que haga de esa crónica una experiencia, también lo es que se busca dar información sobre los hechos, sobre la historia, información precisa, verídica, rigurosa, como cualquier otro texto periodístico de calidad.

La crónica que estamos analizando articula estas dos lógicas a la manera de un juego de encastre en el que no se notan las juntas. Sólo al mirarlo muy de cerca y con lupa, como estamos intentando acá, podemos descubrir el hilván que lo forma. Así, encontramos que en los dos primeros apartados predomina lo narrativo —ya hablamos de ese inicio de efecto profundamente conmovedor a partir de la imagen contundente: “cada vez que el viento golpea la puerta (...) piensan que volvió él...”—, con pasajes en los que la información se cuela, como ya vimos también, a través de la lente de esa familia en duelo. Ese resumen perfecto que constituyen los tres primeros párrafos está seguido por el texto subtítulo “Desarraigos” en el que se cuenta la historia de Luis, de la muerte de su madre, de su migración a Rosario, de su padrastro amoroso, de cómo a

pesar de tanto amor, la vida de Luis se les va de las manos tanto al hombre como a las hermanas mayores cuyas voces escuchamos en esta historia⁸.

En el segundo apartado, “Registro del espanto”, la información empieza a tener otro lugar. Hay un relato de un almuerzo familiar de domingo, en celebración del estreno de una cocina a garrafa que venía a reemplazar el viejo brasero, cuando alguien no identificado avisa que a Luis lo prendieron fuego. El párrafo siguiente, brutal, escupe uno a uno los datos de la autopsia. Pero la periodista no copia el acta de defunción, no cita una fuente policial o forense. La periodista dice lo que leyeron las hermanas en ese acta: “Marina leyó con espanto que... (...) Creen que para calcinarlo...”. Es decir, leemos información pura y dura, la más dura, pero desde el horror de una de las hermanas, y no desde la desnudez y la frialdad de un acta forense. Sabemos lo que dice el acta porque vemos a las hermanas leerla. El apartado comienza con un relato familiar, muestra a Marina leyendo el acta defunción —tal vez no hubiera habido manera de soportar la crueldad de esos datos si no era a través del dolor de esa mujer— y regresa a la familia, a la voz de esas hermanas que no se resignan.

El último subtítulo, “La despedida”, vuelve al registro casi cien por ciento narrativo: sabemos cómo retiraron el cuerpo, que no lo pudieron ver y que todavía esperan que vuelva. En uno de los párrafos la periodista parafrasea los dichos de las hermanas, pero la crónica cierra con un párrafo que es pura voz doliente:

"Nos duele en el alma porque no tuvo una sepultura digna. Ni siquiera nos dejaron tocar el cajón", lamentan Marina y Mónica. Se preguntan qué pasó, buscan datos en los diarios, recopilan rumores de un barrio que no habla, tienen pavor a represalias, y así y todo les cuesta creer que mataron a su hermano. Y de a poco, empiezan a despedirse: "Cuando se escucha el ruido de la puerta salimos a ver si es él. Nos quedamos hasta las cinco de la mañana esperándolo. Pero ya pasaron muchos días y nos vamos haciendo la idea de que no va a volver".

La interpretación a través de la distancia del narrador

El registro narrativo o literario de la crónica no sólo se logra a través de la transformación de los protagonistas en personajes. Hay un uso particular del lenguaje, un registro singular que también la acerca a lo literario, pequeñas licencias poéticas que en las rutinas diarias los periodistas no se permiten —el género, en realidad, no deja

⁸ El texto no lo dice —porque no hace falta—, pero los lectores sabemos, leemos que se trata de una historia donde todo el amor de una familia no fue suficiente frente la arrasadora fuerza de la marginalidad, de la exclusión, de un sistema a muchos no les presenta muchas opciones viables.

demasiado espacio para ello—, pero que en la crónica son capaces de habilitar todo un universo sensible que fortalece a la narración y que, por otro lado, hace más transparente la mirada del periodista sobre la historia que narra. Aquello que en los esquemas narrativos van Dijk (1978) llamaría *la evaluación*, en estos casos, no tiene un lugar preciso en el ordenamiento estructural del texto, sino que lo permea todo a partir, precisamente, de la construcción discursiva, de la dimensión de lo figural presente en la que puede intuirse también, incluso, una dimensión argumentativa.

En ese mismo sentido, en la crónica que estamos analizando, esa mirada que presenta el texto no sólo se encarna en la voz de las hermanas de Luis, en sus testimonios y en la biografía misma del adolescente, sino también en la construcción figural con que la periodista toma la palabra. Así, encontramos, por ejemplo, una valoración sobre la ciudad y los niveles de desigualdad que ostenta, al comparar la casa del padrastro de Luis con otras zonas urbanas: “En su casa de bloques pintados a la cal, sin gas ni cloacas, asoma descarnada la otra cara de la ciudad de altas torres al río”. O la condición social de la familia en una aclaración que agrega a un testimonio de una de las hermanas del chico: “Nadie podía afrontar el gasto de un cajón —‘no tenemos plata, vivimos el día a día’, explican, como si no bastara mirar alrededor—, y por eso tuvieron que gestionar la donación de un féretro municipal”.

Asimismo, la reiteración de la imagen del portazo —no, en este caso, en el lugar común del enojo, sino, por el contrario, en clave de indicio de presencia— también se inscribe en ese registro literario. La crónica comienza usando esa imagen para mostrar la incredulidad de la familia frente a la ausencia del chico —“Cada vez que el viento golpea la puerta, en la casa de Luis Fernando Cuevas piensan que volvió él, que siempre la cerraba con estruendo”—, se reitera al dar cuenta de la relación afectuosa con su familia y, sobre todo, con su “papá del corazón” —“Aunque todos los días, en algún momento, iba a visitar a su padrastro. Un impetuoso portazo en la puerta que da al pasillo era la señal de que Luis estaba de regreso”—, y es también la imagen con la que cierra el texto y el círculo que abrió al inicio, esta vez en la voz de una de las hermanas que muestra cómo nada en este texto, ni siquiera una imagen poética, es del orden de la ficción —“Cuando se escucha el ruido de la puerta salimos a ver si es él. Nos quedamos hasta las cinco de la mañana esperándolo. Pero ya pasaron muchos días y nos vamos haciendo la idea de que no va a volver”.

También el espesor de los personajes se construye con un registro de lenguaje particular, con cierta información que se da, con secuencias descriptivas que permiten

conocer a la persona detrás de la víctima o el protagonista de un hecho noticioso. Así, de Luis sabemos que “Le decían Chaqueñito, era delgado y de estatura media. Hinchaba de Newell's por adopción, le gustaba el fútbol y dejó como recuerdo las camisetas que usó cuando jugaba en el club Los Águilas, en Empalme Graneros. El 25 de septiembre iba a cumplir 15 años”. Por otro lado, las hermanas cuentan que “El nunca decía adónde se iba tantas horas. Era muy callado, no contaba nada. No te decía en la casa de quién había estado. Pero era muy familiar, siempre pasaba a saludar. Acá se bañaba, tenía su ropa y su pieza, pero dormía en la pieza del papá para hacerle compañía. Lo quería mucho y estaba preocupado porque tuvo tres ataques de presión”. También nos enteramos de que tenía el índice de la mano izquierda torcido y que fue justamente por ese detalle que su padre, o padrastro, lo identificó en el Instituto Médico Legal. Con estos datos, esta información distribuida con destreza y experticia a lo largo de la narración, oscilando entre el discurso directo y el indirecto se construye un personaje detrás del nombre del protagonista. Deja de ser un nombre más, para ser una historia, una persona con historia y personalidad. “Narrar es convertir en sujetos a los que permanecen desdibujados en las notas de la prensa” (Amar Sánchez, 2008, p. 103).

Asimismo, hay un uso de lo que en teoría de la enunciación se llama subjetivemas (Kerbrat Orecchioni, 1997), es decir elementos de la lengua que, sin ostentar funcionamiento deíctico, son vehiculizadores de la subjetividad del hablante, es decir, filtran apreciaciones, evaluaciones, modalizaciones del enunciador respecto de aquello que enuncia. El discurso periodístico informativo se caracteriza por la intención de neutralizar ese efecto subjetivo, es decir, por llevar a los textos lo más cerca posible del grado cero de subjetividad⁹. Sin embargo, una vez más, la crónica es la excepción. Precisamente, la marcada subjetivización del campo léxico del texto es uno de los elementos de los que está compuesta la lente a través de la cual se cuenta la historia.

Así, con grado mayor o menor de literalidad en las construcciones, en la crónica analizada encontramos expresiones que dan cuenta de esa apreciación o valoración sobre lo narrado. Este rasgo se encuentra en verbos (sufrió, lamentan), sustantivos (suplicio, desesperación, ensañamiento, espanto, bronca, angustia), adjetivos (amargo, descarnada, indecible), y también en este caso, en la construcción de ciertas imágenes como, por ejemplo, “descampado bordeado por casillas” o, como ya mencionamos, “la otra cara de la ciudad de altas torres al río” que alejan al texto de un registro neutral.

⁹ La misma Kerbrat Orecchioni (1997) admite que la subjetividad no es un valor absoluto, sino que hay grados.

Por último, el uso reiterado del conector adversativo *pero* en un párrafo en particular —el primero del subtítulo “Desarraigos”— también se constituye en un modo de registro de la mirada de la enunciadora respecto de la historia que cuenta. La primera ocurrencia del adversativo se da luego de decir que como Luis tenía un modo de vida itinerante, los investigadores creyeron que no tenía familia. Allí se incorpora el *pero*, justamente, para mostrar que, en realidad y contrariamente a lo que se venía de exponer, el chico era parte de una familia profundamente amorosa. En ese mismo párrafo, se usa el mismo adversativo para destacar precisamente, la amorosidad del vínculo familiar mostrando que aunque Ayala —el padrastro— era el padre sólo de tres de los nueve hermanos, se hizo cargo de todos “como si fueran propios”.

En la inclusión de esos dos “pero”, se puede ver, además, la dimensión argumentativa de una crónica, que no sólo reside en la elección de ciertos subjetivemas, como venimos de ver, o la construcción figural de cierta situación, sino también, aquí, en una operación que se puede leer en dos sentidos complementarios. Por un lado, la refutación del sentido común: que pase mucho tiempo en la calle no necesariamente significa que no tiene familia, en primer lugar y; en el segundo, el prejuicio atroz y extendido que reza que las poblaciones pobres son desaprensivas afectivamente y que cuando un adolescente entra en el circuito delictivo es consecuencia de una familia no contenedora. Por otro lado, esa refutación se efectiviza discursivamente, a partir de lo que en el ámbito de la argumentación se llama *argumento de concesión*. Es decir, se concede algo de lo que se afirmaría desde una posición distinta (en este caso, lo que pensaron los investigadores, pero también el sentido común), pero se muestra el error, se lo niega, en el mismo movimiento.

A modo de cierre

En un ya emblemático como temprano artículo, Tomás Eloy Martínez (2001) planteaba que uno de los desafíos del periodismo escrito era volver a contar historias en un contexto en el que los medios gráficos ya no eran (ni son) los encargados de llevar la novedad. Con su locuacidad habitual puntualizaba que hay cosas que “sólo se pueden hacer bien con el lenguaje, no con el despojamiento de las imágenes o con los sobresaltos de la voz” y que para eso, hacen falta periodistas que sepan escribir tan bien

como el mejor de los novelistas, teniendo en claro de que no están escribiendo una novela¹⁰.

Como venimos de ver en el caso que mostramos acá, se pueden contar historias en las pocas líneas que permite una edición diaria con rigurosidad informativa y sensibilidad narrativa¹¹. No se trata de espacio, sino de manejo de cada uno de los elementos que se ponen en juego al momento de contar una historia: el lenguaje, las estructuras textuales, la información, las estrategias narrativas, pero también de lo que podemos llamar “el olfato”, aquello que se entrena en la práctica del oficio, pero también en la práctica de la lectura y la escritura, de la observación de la realidad y del mundo, aquello que va a permitir discernir, tal como dice Martínez, qué noticia se presta a ser narrada y cuál no.

Tal vez sea también el mismo Martínez (2001) quien tenga la clave para lograr esa experticia que permite contar historias periodísticas, narrar la realidad. Tal vez sea, como él dijo, el compromiso con la palabra, ese compromiso que “es a tiempo completo, a vida completa”.

Referencia

Aguirre, Osvaldo (2006) *Notas en un diario*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.

Amar Sánchez, Ana María (2008) *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: De la flor.

Borges, Jorge Luis (1997) *El aleph*. Madrid: Alianza.

Capote, Truman (2000) *A sangre fría*. Barcelona: Sol 90.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1997). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial.

Martínez, Tomás Eloy (2001). “El periodismo vuelve a contar historias” en *diario La Nación*. 21 de noviembre de 2001. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-periodismo-vuelve-a-contar-historias-nid215253/>

Piglia, Ricardo (2015) Modos de narrar. En *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. pp. 43/53

----- (2011) "La realidad es mucho más confusa que la literatura". Entrevista realizada por Juan Rapacioli. *Télam*, 28 de septiembre. recuperada de

¹⁰ “A la vez, no se trata de narrar por narrar. Algunos jóvenes periodistas creen, a veces, que narrar es imaginar o inventar, sin advertir que el periodismo es un oficio extremadamente sensible, donde la más ligera falsedad, la más ligera desviación, pueden hacer pedazos la confianza que se ha ido creando en el lector durante años. No todos los redactores saben narrar y, lo que es más importante todavía, no todas las noticias se prestan a ser narradas. Pero antes de rechazar el desafío, un periodista verdadero debe preguntarse si se puede hacer y, luego, si conviene o no hacerlo” (Martínez, 2001, s/p.).

¹¹ Paul Ricoeur (1995) inauguró el término “inteligencia narrativa” para dar cuenta de un tipo de saber práctico anterior a la conciencia sobre él que, en este caso, se trata de aquello que nos permite elaborar y comprender relatos, narraciones.

<http://www.edhasa.com.ar/nota.php?notaid=219&t=Para+Piglia%2C+%22La+realidad+es+m%C3%A1s+confusa+que+la+literatura%22>

Ricoeur, Paul (1995). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Siglo XXI.

Van Dijk, Teun (1978) *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.

Walsh, Rodolfo (2007) *Operación Masacre*. Buenos Aires: De la Flor