



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE PERIODISMO

**DIMENSIÓN ESTÉTICA EN LA OBRA EN FORMATO LIBRO DEL PERIODISTA
FRANCISCO MOUAT**

Alumno: Robles Fantini, Gonzalo
Profesor Guía: Ojeda Barías, Sergio

Tesis para optar al título de Periodista
Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social

Santiago de Chile, 2014

ÍNDICE

Introducción.....	3
Preguntas de la Investigación.....	12
Objetivos de la Investigación.....	13
Hipótesis.....	13
Marco Teórico.....	14
Metodología.....	44
Análisis de Discurso.....	54
Contenido o Temática en <i>El empampado Riquelme</i>	54
Estilo verbal en <i>El empampado Riquelme</i>	58
Composición o Estructura en <i>El empampado Riquelme</i>	82
Conclusiones.....	91
Anexos.....	97
Bibliografía.....	108

INTRODUCCIÓN

La aparición de publicaciones periodísticas en los últimos años que difieren en su estructura de redacción con los tradicionales géneros periodísticos, y la consecuente falta de claridad de parte de la crítica especializada y del gremio de la información en su conjunto para definir estos textos, es un problema aún no zanjado y sobre el cual se ha escrito e investigado poco.

De hecho, en nuestro país, son hoy fácilmente reconocibles los textos, surgidos con posterioridad al año 1973, que oscilan entre los estilos de narración novelesco, periodístico e histórico, y que no aceptan la categoría taxonómica estricta de periodismo en ninguno de sus géneros tradicionales (informativo, interpretativo y de opinión). Ejemplos de estas publicaciones son los relatos de Patricia Verdugo sobre el caso Caravana de la Muerte; *El libro negro de la justicia chilena*, de la periodista Alejandra Matus, o la novela *Años de viento sucio*, de Patricia Lutz, que transita entre la literatura, el periodismo y el testimonio.

Desde el punto de vista del tema, estilo y estructura narrativa de estos textos, y su correlativo contraste con las características del estilo periodístico empleado hasta hoy en periódicos y revistas, no se ha teorizado en profundidad, al menos en Chile.

El docente y periodista Abraham Santibáñez advierte en un estudio publicado en 1997 un proceso de cambio en los géneros periodísticos tradicionales. Este autor reconoce que desde la década del 60, en el mundo en general, se manifiesta con fuerza una ruptura de los cánones rígidos del estilo de redacción periodística. En otras palabras, desde hace alrededor de medio siglo se evidencia un debilitamiento de los límites nítidos de los géneros periodísticos.

Este proceso de cambios en el periodismo escrito- tanto en Chile como en el mundo- se manifiesta en el surgimiento de verdaderos híbridos de los tradicionales géneros periodísticos informativo, interpretativo y de opinión. Como consecuencia de la aparición de nuevas tecnologías en el periodismo escrito y audiovisual, se hace obligatorio revisar los cánones antes mencionados, pues las fronteras entre estos géneros se hacen cada vez menos nítidas.

La avalancha noticiosa que vivimos en estos tiempos hace indispensable mayores explicaciones, contexto y posibles proyecciones de los hechos informativos. En este sentido, el mayor cambio afecta- en consideración de Santibáñez- a la frontera entre información y opinión, la cual se desdibuja, sentando el escenario propicio para un nuevo género periodístico que no haga una división tajante entre HECHO y OPINIÓN.

Si bien este docente universitario concluye que, dadas las circunstancias descritas, el periodismo interpretativo, aquel género nacido junto al surgimiento de la revista *TIME*, es el periodismo del futuro, tanto en Chile como en el mundo han proliferado abundantes publicaciones que no pueden restringirse a este canon tradicional, así como tampoco pueden ser desarraigadas de su pertinencia al periodismo en su totalidad.

Una obra periodística que, como se estudiará en profundidad, no puede ser encasillada en alguno de los géneros periodísticos tradicionales es la crónica *El empampado Riquelme*. Publicada por primera vez en el año 2001, este libro logró un gran éxito de crítica especializada. Su autor, el periodista Francisco Mouat, estudió periodismo y licenciatura en estética en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Trabajó como redactor en *Apsi* de 1984 a 1989, y luego tuvo un paso breve pero significativo por la revista *Hoy*, que le permitió asistir al Mundial de Italia 90. Después fue periodista del programa televisivo *El Mirador*, emitido por *Televisión Nacional de Chile*, donde realizó durante dos temporadas el espacio *El Catalejo de Mouat*, en el que solía “condecorar” con huevos a los personajes de la vida nacional que habían tenido un mal desempeño en aquellos días. Entre noviembre de 1992 y mayo de 1997 dirigió el semanario deportivo *Don Balón*. Fue periodista y editor de la *Revista del Domingo en Viajes de El Mercurio* hasta el año 2007, momento en el cual decidió retirarse casi por completo del periodismo, con la excepción de la columna *Tiro libre* de la *Revista del Sábado* del mismo diario, la cual continuó hasta el año pasado en el periódico, y actualmente difunde por suscripción mediante correo electrónico. Desde el año 2002 se desempeña como profesor del Instituto de la Comunicación y la Imagen de la Universidad de Chile, impartiendo cátedras de periodismo. Adicionalmente a su trabajo de escritor,

Mouat dirige talleres literarios y tiene un programa de radio sobre fútbol, y es propietario y director de Lolita Editores, donde ha publicado sus obras recientes.

Nunca desligado de su rol de periodista, Mouat es autor de varios libros, en los cuales hace uso de las herramientas del periodismo, ya sea en el reporte o en la investigación en profundidad. Sus obras publicadas son: *Cosas del fútbol* (1989) *Santiago, pena capital* (1992); *El Teniente Bello y otras pérdidas* (1998); *Guía negra de Santiago* (1999); *El empampado Riquelme* (2001, Ediciones B. Chile); *Nuevas Cosas del Fútbol* (2002); *Chilenos de Raza* (2004); *Crónicas Ociosas* (2005); *Tres Viajes* (2007); *El asilo contra la opresión* (2007), junto a otros autores; *El empampado Riquelme* (2008, Ediciones De Bolsillo, Chile); *La vida deshilachada* (2008); *El empampado Riquelme* (2011, tercera edición, Libros del Náufrago, Argentina); *Calendario 2008- 2011* (2011); *Diccionario ilustrado del fútbol* (2011); *Algunos adioses* (2011); *Las siete vidas del Gato Gamboa* (2012); *El empampado Riquelme* (2012, Lolita Editores, Chile), y *Soy de la U* (2013).

Dada su extensa obra publicada, Mouat es definido como periodista y escritor. Pero, además, recibe habitualmente el calificativo de cronista, no sólo por su tendencia a redactar y publicar en periódicos artículos de este género periodístico, sino porque se ha caracterizado en sus obras publicadas en formato de libros en relatar historias a partir de experiencias vitales, empleando para ello un estilo que bien puede ser considerado de literario. En este sentido, puede afirmarse que este periodista no hace mayor diferencia entre las clásicas categorías de género periodístico, en el sentido de investigación y reporte de fuentes sobre hechos reales, y género literario, usualmente asociado a los hechos de ficción.

En su obra *El empampado Riquelme*, Mouat relata la historia de la misteriosa desaparición de Juan Riquelme Ramírez, hombre oriundo de Chillán, durante su viaje a Iquique en el tren Longino (antiguo ferrocarril que cruzaba el Desierto de Atacama). Riquelme abordó este tren en la estación La Calera el 1 de febrero de 1956 rumbo a Iquique, pero jamás llegó a destino. El sorprendente hallazgo de su cadáver en el Desierto de Atacama 43 años después, sin intervención de la mano del hombre desde su muerte, terminó con la figura de

leyenda del “empampado” Riquelme (apodo con que se nombra a los desaparecidos en la pampa), mas despertó una serie de dudas sobre las causas de su fallecimiento y aumentó aún más el misterio sobre la real historia de este hombre perdido en el desierto.

Mas lo que concentra la atención de la crítica especializada no es el tema en cuestión, sino las herramientas narrativas que emplea Mouat para describir un hecho real que fue noticia de periódicos y que, de hecho, él mismo reportó.

La publicación tiene formato estructural de novela. El componente estilístico, la narrativa, incluye diálogos realistas antecidos de guiones, descripciones psicológicas de personajes, creación vivida de ambientes y muy minuciosas, y la inclusión del propio periodista como un personaje más, un narrador que interactúa con los otros personajes y es testigo directo, además de narrar en primera persona y emitir juicios de valor.

Sin embargo, para cierta crítica especializada, al menos, los procesos de cambios al interior de las estructuras de redacción periodística consignadas por Santibáñez y otros autores, no son argumento válido para otorgarle a una obra periodística singular los atributos propios de los géneros literarios, sino que más bien pareciera que la estructura y empleo del lenguaje de *El empampado Riquelme* fuera para este sector de la crítica una intromisión indebida por parte del periodismo o, incluso, una mácula dentro de los cánones clásicos de la literatura. Así lo sugiere el crítico y escritor Carlos Labbé, al afirmar, en un comentario literario inmediatamente posterior a la publicación del mencionado libro de Mouat, que “El defecto más recurrente del discurso periodístico es pretender recuperar la mimesis cuando la literatura ya descubrió su carácter ilusorio”¹.

La posible dimensión estética del periodismo no es reconocida por ciertos críticos pese a todo el desarrollo del Nuevo Periodismo, que viene ya gestándose desde la década del 60 en Estados Unidos. Esta corriente periodística surgida en el contexto de los cambios sociales y culturales que se vivieron en esa época en el

¹ Labbé, Carlos. (2001). *Un milagro pueril*. Recuperado el 22 de abril de 2010 del sitio Web Sobre Libros: <http://www.sobrelibros.cl/content/view/147/2/>

país norteamericano fue consignada por el periodista y escritor norteamericano Tom Wolfe en su obra fundacional del género *El Nuevo Periodismo* (1973).

El Nuevo Periodismo se caracteriza por aplicar recursos y técnicas de la literatura de ficción consideradas hasta entonces incorrectas por el periodismo tradicional. De este modo, esta corriente implicó una renovación de las formas de narración de reportajes, crónicas y entrevistas, combinando lo mejor de la literatura con lo mejor del periodismo.

En la mencionada obra fundacional de este nuevo género, Tom Wolfe planteó que el Nuevo Periodismo es la constatación de una dimensión estética en las obras de este género, como cualidad propia e identitaria de la corriente periodística. Asimismo lo refrenda el catedrático y director del programa de Revistas de la New York University Robert Boynton, en su reciente libro *El Nuevo Nuevo Periodismo* (2009).

Todos estos antecedentes remiten al problema no sólo de los límites e implicancias de los géneros periodísticos, sino también a las implicancias de los cánones literarios. De hecho, para críticos literarios como Carlos Labbé, esta supuesta intromisión del discurso periodístico en los cánones literarios, pues se deduce de sus palabras que la dimensión estética es privativa de estos últimos o al menos es ajena a los géneros periodísticos, hace referencia a un problema de la teoría literaria, específicamente hablando sobre la condición de los cánones literarios.

Es sintomático de la crítica literaria chilena, o al menos de un sector, esta tendencia a considerar los cánones literarios como rígidos, eternos e inmutables. Este juicio se desprende de la negativa de ciertos críticos a abrir los cánones literarios a otros discursos, tal como sucedió con la obra *El empampado Riquelme*.

Terry Eagleton, connotado teórico literario inglés, refuta en su libro *Una introducción a la teoría literaria* (1983) todas las escuelas de crítica literaria modernas como categorías objetivas e inmutables de definir el objeto y método de estudio de la literatura.

A partir de la pregunta básica de ¿qué es literatura?, el crítico inglés argumenta detalladamente por qué lo que usualmente se cree que es literatura

está lejos de serlo. En cambio, Eagleton propone una definición, que la literatura es una forma de escribir altamente estimada. Sin embargo, esta definición asume que no puede considerarse en adelante a la “literatura” como una categoría “objetiva”. El crítico inglés zanja este problema señalando las características y alcances de la enunciación. Advierte que la enunciación no deja de ser, después de todo, una *enunciación* y ésta da por sentado un cierto número de juicios cuestionables. No hay posibilidad de formular declaraciones totalmente desinteresadas, e incluso las declaraciones descriptivas se mueven en una red (a menudo invisible) de categorías de valor. Sin estas categorías no tendríamos absolutamente nada que decirnos.

La estructura de valores (oculta en gran parte) que da forma y cimientos a la enunciación de un hecho constituye parte de lo que se quiere decir con el término “ideología”. Eagleton entiende, sin entrar en detalles, por “ideología” las formas en que lo que decimos y creemos se conecta con la estructura de poder o con las relaciones de poder en la sociedad en la cual vivimos, aclarando que no todos nuestros juicios y categorías subyacentes pueden denominarse ideológicos.

De todo este razonamiento, consignado en la introducción de “Una introducción a la teoría literaria”, Terry Eagleton resume su tesis que será el hilo conductor e hipótesis a demostrar en su libro: la literatura es una forma de escribir altamente estimada, entendiendo con ello que no es una categoría “objetiva”, sino que está determinada por la ideología social que una sociedad posee para evaluar y categorizar a ciertas obras escritas como literatura. En última instancia no se refiere al gusto personal sino también a lo que dan por hecho ciertos grupos sociales y mediante lo cual tienen poder sobre otros y lo conservan.

En conclusión de la obra antes citada, el teórico inglés entrega una propuesta que dirime el problema del objeto de estudio de la teoría literaria y revela implicancias muy importantes para este estudio. “Desde mi punto de vista resulta más útil considerar la “literatura” como un nombre que la gente da de vez en vez y por diferentes razones a ciertos escritos ubicados dentro del campo de lo que Michel Foucault denominó “prácticas discursivas”. Si algo va a ser ese objeto de estudio, es mejor que lo sea todo el campo de las prácticas en vez de

únicamente esas que a veces reciben el nombre oscuro de “literatura”. Opongo a las teorías expuestas en este libro no una teoría *literaria* sino una clase diferente de discurso- llámese “cultura”, “prácticas significativas” o cualquier otra cosa- que incluiría los objetos (“literatura”) de que tratan esas otras teorías, pero transformándolos al colocarlos en un contexto más amplio”².

Eagleton es, con este libro, categórico y contundente en sus argumentos. Para efectos de este estudio, podemos decir que no existe un canon literario rígido e inmutable, ni menos eterno. Lo que se considere literatura no va a depender de los géneros literarios ni periodísticos, ni de ninguna taxonomía arbitraria excluyente, sino de la ideología social que sustenta y reproduce el poder, la cual es atrapada por el discurso aceptado por una comunidad. Justamente estas “prácticas discursivas” son el objeto de estudio de la crítica literaria, a las cuales deben analizarse sus efectos, tal como la antigua tradición de la retórica lo hacía con los escritos denominados en su época literatura.

Al parecer, la crítica literaria chilena, o al menos parte de ella, no ha validado o considerado corrientes literarias como los estudios culturales. No obstante, esta corriente, a la cual adscribe Eagleton, llevan ya varias décadas abriendo los cánones literarios al estudio de diversas prácticas discursivas escritas en el mundo.

Ahora bien, nuestro país no se ha quedado del todo al margen de esta discusión. El catedrático Iván Carrasco Muñoz, profesor titular del Instituto de Lingüística y Literatura de la Universidad Austral de Chile, desarrolla y constata en el ensayo *Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual*, publicado en la revista *Estudios filológicos* (Nº 37. Valdivia, 2002), la aparición de sectores heterogéneos, difusos, movibles, fluctuantes, de la textualidad contemporánea, verdaderas zonas de indefinición genérica o textual, que ponen en crisis la estabilidad del canon literario, las cuales resultan particularmente significativas en los sectores de la poesía chilena e

² Eagleton, Terry. (1998). *Una introducción a la teoría literaria* (José Esteban Calderón, Trad.). (2ª Ed.). México: Fondo de Cultura Económica. *Conclusión: crítica política* (p. 243).

hispanoamericana que se caracterizan por dos rasgos fundamentales: la mutación interdisciplinaria y el hibridismo cultural.

Esta movilidad e indeterminación del sistema literario estaría producida por el énfasis dado a los mecanismos de interdisciplinariedad e interculturalidad de origen no literario, lo cual conduce a la apertura y fragmentación de los modos canónicos de acreditación literaria.

Iván Carrasco es categórico: “En el propio sistema del corpus poético chileno e hispanoamericano han surgido diversos textos y manifestaciones textuales que sobrepasan, superan, transgreden o se apartan del canon; en otras palabras, que pretenden desmitificarlo y abrirlo para permitir la incorporación de otras formas textuales”³.

Debido a los factores de hibridismo cultural y mutación disciplinaria, numerosos textos en América Latina y específicamente en Chile han sobrepasado o transgredido el clásico canon literario, por lo cual se hace evidente pensar que libros como *El empampado Riquelme*, u otros del periodista Francisco Mouat, no pueden encasillarse dentro de los tradicionales géneros periodísticos, y bien puede incorporarse al canon literario, ahora desmitificado y abierto por los fenómenos producidos por los factores antes mencionados.

El género periodístico de Nuevo Periodismo, en el cual parece naturalmente ubicarse la obra *El empampado Riquelme*, da la sensación de que no ha logrado validarse dentro de las instituciones literarias más tradicionales, como la crítica especializada y algunos círculos académicos, pese a todos los avances en este sentido tanto en Chile como en el mundo.

Si bien es un género que se desarrolla al margen de la estructura de los grandes medios de comunicación en Chile, pues no se construye al interior de las salas de redacción tradicionales, al parecer tanto los gremios de la información como las instituciones literarias en Chile no le han abierto las puertas a su validación y aceptación como un canon bisagra entre ambas disciplinas. Queda la pregunta, entonces, de si obras como *El empampado Riquelme* cumplen

³ Carrasco, Iván. (2002). *Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual*. Revista Estudios Filológicos, Valdivia, 37.

efectivamente con las condiciones formales que dicta tanto la teoría literaria como los estudios de Nuevo Periodismo para ser considerado un texto propio y pertinente a este género.

Las posibles implicancias de un estudio como el que aquí se proyecta son el aporte de conocimiento sobre una materia de la cual se ha escrito poco en Chile, y resulta relevante para el ejercicio periodístico tanto como para la crítica especializada. Constituye, por ende, un proyecto de investigación del tipo exploratoria- descriptiva. Además, con la información que se obtenga a partir de este estudio, se espera aportar al desarrollo de futuras investigaciones.

Preguntas de la Investigación

Sobre la base de este problema de investigación cabe preguntarse:

Pregunta principal

¿El empleo de herramientas y recursos de ficción del Nuevo Periodismo le permiten a cierta parte del discurso periodístico entrar en la categoría de literatura?

Preguntas secundarias

1. ¿Cuáles son los aportes propios de la interculturalidad hispanoamericana presentes en el discurso periodístico de Mouat que desbordarían su obra del canon estrictamente periodístico?
2. ¿Cuáles son las figuras retóricas, herramientas de ficción o particularidades del lenguaje originadas en la mutación disciplinaria de la obra de Mouat con las cuales aspira a una dimensión estética de su discurso periodístico?
3. ¿Ha otorgado la crítica literaria chilena un espacio de acogida a las obras susceptibles de catalogar como Nuevo Periodismo o pertenecientes a un nuevo canon literario más vernáculo que el tradicional europeo?

Objetivos de la Investigación

Objetivo General

Describir las herramientas o recursos de ficción del Nuevo Periodismo presentes en el discurso periodístico de Mouat.

Objetivos Secundarios

1. Describir los elementos de intertextualidad cultural presentes en este discurso periodístico.
2. Describir la polifonía de elementos originada en la mutación disciplinaria presentes en la obra “El empampado Riquelme”, como texto constitutivo de una mezcla de géneros.
3. Indagar sobre la opinión de la crítica literaria especializada acerca del Nuevo Periodismo en Chile y su supuesta dimensión estética.

Hipótesis

El discurso periodístico de Francisco Mouat, si bien puede considerarse dentro de los géneros tradicionales del periodismo y la literatura, los trasgrede, en virtud del empleo del lenguaje en su obra.

MARCO TEÓRICO

En diversas escuelas de periodismo, y en la docencia y planes académicos de muchos de los programas que imparte esta carrera en distintas universidades a lo largo del país, actualmente no se restringe la enseñanza del lenguaje y estilo periodístico a los viejos y consagrados géneros.

Si bien es fundamental para un alumno de periodismo aprender nociones tan básicas como que este estilo debe ser breve, preciso y conciso; que siempre en el género informativo se debe escribir en tercera persona y jamás emitir opiniones ni juicios de valor, o la correcta forma de redactar un lead y desarrollar la narración de una noticia según la estructura de la pirámide invertida, han surgido es en estos años recientes la inclusión de asignaturas y materias relativas al género del Nuevo Periodismo en los planes de estudio, y la temática de la crisis de los géneros periodísticos es un tópico usual en estas aulas.

El asunto lleva algunos años en el debate, pese a que no existe abundante bibliografía específica al respecto en Chile, mas algunas voces han sentado precedentes en esta discusión.

En su libro *Géneros Periodísticos*, publicación que se enmarca dentro de la colección de Textos de Docencia Universitaria de la Universidad Diego Portales, con el objeto de incentivar la difusión del trabajo académico orientado al apoyo del proceso de enseñanza- aprendizaje, el docente y periodista Abraham Santibáñez, ex presidente del Colegio de Periodistas de Chile, en colaboración con José M. Infante, plantea dos consideraciones fundamentales: la frontera, tan clara tradicionalmente entre opinión e información, es cada vez más difícil de determinar y, según los periodistas chilenos entrevistados para esta publicación, tal vez no sea tan necesaria como antes; y que la interpretación, ese género que marcó el nacimiento de *Time*, es al parecer el camino del periodismo del futuro. Debido a la avalancha noticiosa que sufrimos ahora, cada vez se requieren mayores explicaciones, contexto y posibles proyecciones.

Sin embargo, muchos profesionales de la información siguen considerando que este supuesto carácter difuso que hoy adquieren los límites de los géneros

periodísticos tradicionales no es tal, o bien que se ha exagerado en la potencia de esta dirección de los cánones de la disciplina. En países de Latinoamérica, es sabido que editores de periódicos se quejan de que periodistas jóvenes suelen excusarse, por ejemplo, de eximir opiniones en las crónicas informativas con el argumento de que el Nuevo Periodismo así lo permite. Confusión de parte de los profesionales o divergente postura de los editores respecto a estas consideraciones de, entre otros, el ex presidente del Colegio de Periodistas de Chile, no todos adhieren a esta visión.

Lo mismo sucede con la preponderancia que asigna Santibáñez al género interpretativo como periodismo del futuro. Muchos periodistas y docentes defienden la importancia y necesidad de seguir contando con el género informativo como la base de la actividad (género que, dicho sea de paso, aún es vigente en grandes medios de comunicación social).

En relación a estas disidencias, esta investigación considera que, si bien puede haber un matiz de exageración en los planteamientos del docente de la Universidad Diego Portales, la tendencia que experimenta el periodismo tanto en Chile como en el mundo apunta hacia lo que él vislumbra, tal como en sus argumentos lo fundamenta en el texto académico.

En éste, haciendo una revisión histórica del periodismo, Santibáñez cita a un referente de la teoría de la prensa hispánica: el español José Luis Martínez Albertos. Según éste, la tecnología tiene una influencia capital en el desarrollo del periodismo. Más aun, para que haya periodismo es necesario que aparezca en la sociedad una determinada civilización con cierto grado de complejidad técnica.

El pensamiento de este académico español concluye que las manifestaciones literarias producidas antes de 1850 no son, propiamente hablando, hechos periodísticos. Martínez Albertos sostiene, a pesar de lo que digan muchos libros dedicados a la Historia del Periodismo, que éstas son manifestaciones literarias que pertenecen a la prehistoria o paleohistoria periodística y que prefiguran lo que después se convertiría en el periodismo como fenómeno específico de una sociedad industrial sometida a los imperativos de una cultura de masas. El autor de *El Lenguaje Periodístico* asegura que hay una

correlación total de estos tres elementos: sociedad industrial- cultura de masas- periodismo.

Tres invenciones crean las conductas para hablar de periodismo como un elemento propio y que, a la vez, influye en la sociedad industrial. En la escena aparece el ferrocarril en 1830; el telégrafo, 1844; y la rotativa, 1846. Se sumaron otras que robustecieron los efectos masificadores del periodismo: la linotipia (1886) y el uso generalizado del rollo de papel continuo (1851).

El concepto de género es escogido por el periodismo de la literatura, y es considerado como un macrodiscurso que ordena la disposición artística. En este sentido, es clara herencia del pensamiento aristotélico, quien inauguró en el acervo del pensamiento occidental la noción de categorías, dentro de las cuales los géneros o cánones también se inscriben.

Martínez Albertos reconoce a los géneros periodísticos como “las diferentes modalidades de la creación literaria, destinadas a ser divulgadas a través de cualquier medio de difusión colectiva”. Esto supone estilos definidos técnicamente que permitan al profesional de la noticia contar con herramientas que faciliten y encaucen su labor en el tratamiento de las informaciones.

Informar, explicar o interpretar y opinar, constituyen las naturales fronteras de este quehacer. Los géneros periodísticos surgen en el seno de la prensa escrita, para luego traspasarse, con mayores o menores variaciones, a la prensa radial, televisiva o cinematográfica, y se explica su origen en la historia del periodismo.

Martínez Albertos recoge, en este punto, el contexto histórico expuesto por el profesor Ángel Benito en su *Teoría General de la Información*: “En líneas generales- indica Benito- puede afirmarse que el periodismo posterior a 1850 supone una serie de conquistas de primera magnitud: la conquista de todas las capas de la sociedad, de casi todos los países de la Tierra y de casi todos los temas (...) El periodismo de este siglo largo – 1850- 1973- puede dividirse en tres etapas bien definidas. Periodismo ideológico, periodismo informativo y periodismo de explicación”.

La primera etapa, periodismo ideológico, abarca desde 1850 hasta el fin de la Primera Guerra Mundial. Se trata de un periodismo doctrinal y moralizador, con afán proselitista al servicio de ideas políticas o religiosas. En una etapa de partidismos políticos y luchas ideológicas, se practica un Prensa Opinante. Según Ángel Benito, responde a la etapa parlamentaria iniciada a mediados del siglo XIX y predomina cierta mentalidad de sermoneo. En este sentido, en un periodismo de muchos comentarios y pocas informaciones, se consolida este período el género periodístico que los anglosajones denominan *comment*, es decir, el que en Latinoamérica llamamos Periodismo de Opinión.

La segunda etapa es la del periodismo informativo, que aparece en 1870, yuxtapuesto al desarrollo del periodismo ideológico y coexiste con él durante cierto tiempo. Entre 1870 y 1914 se perfila primero en Inglaterra y luego, con incluso mayor vigor, en Estados Unidos. Este estilo se apoya fundamentalmente en la narración o relato de hechos. Sin embargo, la contienda ideológica en Europa mantiene hasta finales de la Primera Guerra Mundial ejemplos residuales de la anterior prensa ideológica. Es a partir de 1920 que el periodismo informativo se impone en todo Occidente, y se mantiene en líneas generales hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial. Pero su etapa dorada está entre 1920 y 1950, en que se constata la progresiva desaparición del periodismo ideológico. El periodismo informativo es de hechos, no de comentarios, de relato de acontecimientos, que los anglosajones llaman *story*, y sus formatos son la noticia, la crónica y el reportaje.

Paralelamente y a raíz de la paz de 1945, el periodismo se reviste de un nuevo carácter: la profundidad. Se inaugura una nueva etapa en la historia del periodismo, el de explicación. Como respuesta a la Prensa popular- principalmente periódicos sensacionalistas- surge, con mucha fuerza a partir de los años 50, la Prensa de calidad que intenta realizar el periodismo de explicación, interpretativo o en profundidad. Éste emplea equilibradamente ambos géneros básicos- el relato y el comentario- pero a través de una nueva perspectiva, en la cual el lector encuentra los juicios de valor inmediatamente al lado de la narración de los hechos. De este género aparece un nuevo formato: el reportaje en profundidad. La

crónica, a su vez, se perfila como un formato marcadamente híbrido, a mitad de camino entre el relato de los hechos y el comentario valorativo que estos hechos merecen, sin perjuicio de que en Latinoamérica adquiera similares características pero por motivos más vernáculos y no necesariamente por las causas originadas en Europa, como se verá más adelante.

Los géneros periodísticos surgen de los géneros literarios pues, según Martínez Albertos, en ambos ocurre lo mismo: “su razón de ser está en el hecho de ser un principio de orientación para el lector, además de un principio de clasificación para el crítico y para el historiador”⁴.

En otras palabras, el género periodístico, como el género literario, es una institución histórico- social. El funcionamiento y finalidad de ésta es descrito por Carlos Bousoño, en un libro de Martínez Albertos, de la siguiente forma: “Es un procedimiento que, sin saberlo, utiliza el escritor para provocar en los lectores el *asentimiento* al contenido de la obra. Ahora bien, el asentimiento deriva de la idea que él tenga de los géneros literarios, y esta idea depende de la cosmovisión que cambia con la época histórica y su estructuración social”⁵.

A lo que apunta esta definición es que los géneros periodísticos deben ser principios de conocimiento del mensaje informativo, en su dimensión de mensaje literario, y es lógico que hayan surgido cuando en la prensa escrita, en los periódicos, se haya observado la posibilidad de utilizar el lenguaje de diversas formas, acorde a las etapas y sus finalidades presentes en la historia del periodismo.

Tal como se ha adelantado en esta reseña histórica, en la tradición anglosajona se mencionan dos enfoques: el *story*, asociado al relato y descripción de los hechos; y el *comment*, que presenta juicios de valor, en definitiva opiniones. C.P. Scott, director de *The Manchester Guardian*, en 1921 acuña la célebre frase: “facts are sacred, comment are free” (los hechos son sagrados, los comentarios son libres).

⁴ Martínez Albertos, José Luis. (1974). *Redacción Periodística. Los estilos y géneros en la prensa escrita*. Barcelona: A.T.E. *Los Géneros Periodísticos. Consideraciones Generales* (p. 72).

⁵ Op. Cit. (pp. 72- 73).

En la tradición periodística latina (también llamada europea), en cambio, se habla de tres géneros: informativo, interpretativo y de opinión. El primero busca comunicar los hechos noticiosos en el menor tiempo posible, entregando los datos básicos; su material es el HECHO. La interpretación, en cambio, puede profundizar y explicar la noticia, situando los hechos en un contexto. Su material son los PROCESOS. La opinión, finalmente, argumenta, da razones, trata de convencer acerca de tal o cual hecho ciñéndose a un determinado punto de vista. Su material son las IDEAS y VALORES.

Dentro de la línea histórica del periodismo, debe señalarse que la interpretación es relativamente nueva. Existe, sin embargo, el periodismo de explicación, desarrollado por los franceses que se aproxima mucho a lo que hasta hoy hacen muchos diarios europeos, incluyendo *Le Monde*.

Pero el género sólo se aprecia nítidamente a partir de la fundación de la revista *Time*, en 1923. Briton Hadden y Henry Luce sostenían que el hombre ocupado no tenía tiempo para leer el diario todos los días simplemente para mantenerse informado. Desde entonces, la multiplicación de los medios ha hecho titánica esa tarea y aún más necesario, un trabajo de interpretación.

La opinión, sin duda, es el género más libre, ya que tiene pocas exigencias. Aunque hay discusión al respecto, probablemente es el más antiguo: hasta comienzos del siglo XIX, cuando se produce la separación entre Opinión e Información, lo que predominaba era la opinión. Muchos periódicos surgieron para defender determinadas causas y ello se ve claramente en la actitud de Camilo Henríquez frente a la imprenta, cuando anuncia la aparición de *La Aurora de Chile*.

Respecto de la información conviene recordar que se ha planteado que la “materia prima” del periodista es la noticia. Esta es la base del género informativo, que tiene métodos de construcción (la pirámide invertida, entre otros), un sistema de jerarquización (los elementos) y plantea las tradicionales preguntas (seis W) como guía práctica para la búsqueda de información.

Desde el punto de vista moderno, no hay una definición precisa de noticia. Sin embargo, cabe señalar las acepciones de la Real Academia de la Lengua Española. La primera es la “divulgación de un suceso”; como segunda consigna

“novedad que se comunica en cualquier arte o ciencia”; y tercera, “conocimiento elemental, especialmente de sucesos”.

El periodismo escrito- en Chile y en el mundo- acusa cambios importantes. Están surgiendo verdaderos híbridos de los géneros periodísticos: informativo, interpretativo y de opinión; lo que desde la perspectiva de la docencia- indica Santibáñez- requiere reconocer y establecer la metodología aplicada para elaborar las diversas expresiones periodísticas.

Las razones que explican este fenómeno son diversas. Es necesario reconocer, en primer lugar, que a pesar de la aceptación generalizada de los tres géneros, en el caso de nuestro país, no hay siempre coincidencia en lo que significan, problema derivado en parte de la falta de una nomenclatura común.

En segundo término- argumenta el autor de *Géneros Periodísticos*-, parece evidente que el uso de nuevas tecnologías en el periodismo escrito y audiovisual obliga a una revisión de estos géneros tradicionales, ya que las fronteras que los separan se hacen cada vez menos nítidas. En este sentido, cabe recordar que en la década de los 60 Marshall McLuhan se convirtió en el profeta de los nuevos tiempos, con su concepto de la “aldea global”. Era el hombre adecuado para la década prodigiosa y, según sus admiradores, anunciaba la crisis final para la era de Gutenberg, desplazado por los nuevos medios audiovisuales.

De hecho, todo este debate sobre la crisis de los géneros, sean periodísticos, literarios u de otra expresión cultural, se enmarca dentro de la transición de la época de la Modernidad a la Posmodernidad, con todas las consecuencias en el pensamiento, la cultura y los grandes discursos que ésta acarrea. Este proceso, en términos muy sintéticos, consiste en la pérdida del sentido del pensamiento moderno, que se manifiesta en la pérdida del mito y del misticismo de la modernidad misma, y en la voluntad de deconstrucción de todo metalenguaje, lo que se expresa, asimismo, en la deslegitimación de las narraciones y extravío del sentido de éstas.

Dos décadas más tarde del anuncio profético de McLuhan, Nicholas Negroponte y Jerome Weisner- los creadores del Media Lab del Instituto Tecnológico de Massachussets, el famoso MIT- insistieron también en que “los

periódicos tal como hoy los conocemos, van a dejar de existir”. Serán reemplazados, en su concepto, por los diarios electrónicos personalizados. Sobre este tema- el impacto de la “supercarretera” de la información en los diarios tradicionales (soporte- papel)- se debe considerar qué pasa con el trabajo de los propios periodistas en la medida que están cambiando las conexiones de los públicos con el resto del mundo, sin olvidar las variables relativas a qué pasa con los otros medios, los llamados audiovisuales.

Roger Fidler, quien participó en *The Freedom Forum Media Studies Center*, de la Universidad de Columbia, en Nueva York, anunció en 1994 que las fibras ópticas y el papel electrónico transformarán la comunicación de masas en un formato interactivo de medios múltiples, pero será el contenido, no la tecnología, lo que determinará el éxito de estos proyectos. Y la búsqueda de contenidos atractivos y útiles es la especialidad de los periodistas. Considerando la fecha de la opinión, resulta evidente que su profecía ya es un hecho en el mundo, al menos en lo que se refiere a los portales informativos de Internet, incluso en Chile.

Pero centrándose en los géneros- advierte Santibáñez- este desafío que se plantea al periodismo en la era de la globalización no parece banal o secundario. En parte surge del hecho que la instantaneidad de la información (voces e imágenes) obliga a dejar de lado la frialdad tradicional del informador que se limitaba a leer la lista de muertos y heridos en un accidente o describía en tono neutro un hecho importante, sin vincularse afectivamente con él, sin asumir compromiso alguno, como si el retorno a la democracia, la elección de una Miss Universo chilena o un triunfo histórico, en el Estadio Nacional o la Academia Sueca, no le incumbiera, y no tuviera ningún impacto emocional. Hoy día la facilidad con que se ven los mínimos detalles (una sonrisa inoportuna vale más que mil explicaciones; lo mismo con las inflexiones de la voz) obliga a un periodismo más comprometido.

A partir de este contexto, aclara el autor del texto docente, uno de los requisitos imprescindibles es establecer estándares para el manejo conceptual. Diversos autores presentan para una misma expresión periodística

denominaciones distintas, que pueden conducir a caminar por sendas con matices semánticos diferentes.

El componente cultural de los públicos destinatarios, constituye igualmente un parámetro que influye de manera directa en las características del mensaje. El periodismo chileno plantea incipientemente en algunos casos, alternativas de selección de noticias, jerarquización y tratamiento.

Ello conlleva a un esfuerzo por entregar reales alternativas de información y, por tanto, una visión pluralista de los acontecimientos.

Tal como lo plantea el docente de la Universidad Diego Portales, desde la década del 60 se manifiesta con fuerza una ruptura de los cánones rígidos del estilo de redacción periodística o, si se prefiere, un debilitamiento de los límites nítidos de los géneros periodísticos. Las nuevas tecnologías imponen la preponderancia del género interpretativo, en opinión de Santibáñez.

Sin embargo, no es este el género preponderante para uno de los artífices del inicio de la ruptura de los mencionados cánones rígidos de redacción periodística. Con la publicación en Estados Unidos de *El Nuevo Periodismo* el año 1973, Tom Wolfe sienta el precedente de un movimiento gestado en la década del 60 en ese país norteamericano. En sus palabras, los libros de este nuevo género de periodismo literario, el Nuevo Periodismo, iban “a destronar a la novela como número uno de los géneros literarios”. Ciertamente es que el periodista americano se refiere a la disciplina literaria más que al periodismo, pero resulta reveladora esta ambición de su profecía en el campo de las letras y del alto vuelo que encumbraría a una manifestación periodística.

El periodista norteamericano ha seguido insistiendo, en posteriores publicaciones, el triunfo del género del Nuevo Periodismo por sobre la Novela. Sin embargo, por mucho éxito que han alcanzado estas obras y pese a que las manifestaciones escritas de este nuevo género son un pilar fundamental de esta investigación, es exagerado afirmar que las “novelas literarias” han sucumbido a su sitio simbólico cultural desde la década de los 60, tanto en Estados Unidos como en Chile o el resto del mundo. Más importante es consignar que, volviendo a los géneros periodísticos, las fronteras entre información y opinión se desdibujan,

sentando el escenario propicio para un nuevo género que no haga una división tajante entre HECHO y OPINIÓN.

En el mencionado libro de Tom Wolfe, el profesional de la información cuenta a título personal cómo vio gestarse en su propio medio de prensa, y en otros estadounidenses afines también en la década de los 60, el género hoy conocido como Nuevo Periodismo. Por esos años Wolfe se desempeñaba en el *New York Herald Tribune*, lugar donde una de sus primeras impresiones sobre sus colegas fue clasificarlos en reporteros, aquellos esmerados en dar un *pisotón* (que se infiere, por la traducción española, que en el gremio chileno es lo que llamamos golpe periodístico), obtener una primicia impactante y convertirse rápidamente en estrellas; y, en otro orden, Wolfe define a los periodistas “especialistas en reportajes”. Estos periodistas, según el autor, buscaban un pasar digno económicamente hablando, adquirir experiencia y roce social, pulir su estilo de redacción, para después de muchos años de trabajo y de acumular previsores ahorros, retirarse a una cabaña en la montaña y en seis meses de encierro conseguir su triunfo personal: escribir una novela. Por cierto, este tipo de novelas que surgieron de periodistas “especializados en reportajes” en Estados Unidos en esa época marcaría precedente.

Periodistas como Portis, Breslin, Shaap, y el mismo Wolfe, del Herald Tribune; Gay Talese y Robert Lipsyte, del New York Times, o Michael Mok, del Daily News, comenzaron, a partir de su condición de expertos en reportajes, a desarrollar un estilo de redacción que cambiaría los géneros tradicionales del periodismo. La idea era lograr en último término escribir un libro, con las herramientas de reporte del periodismo, que fuera igual que una novela. De este modo, cumplían con el sueño del ego americano, según Wolfe, que consideraba a los novelistas como personas de alta estima, verdaderos hombres prodigio que le ganaron a la vida, y de paso alimentar su vanidad y “subirse el pelo”, para ya no ser denominados simples reporteros.

En lo que refiere a las características de este nuevo estilo, Wolfe las describe en su libro recurriendo algunos trabajos de los mencionados periodistas. En particular, señala que Jimmy Breslin revolucionó el método de trabajo de los

consuetudinarios columnistas de periódicos al descubrir que era posible escribir su columna en el *Herald Tribune* abandonando el edificio, saliendo al exterior y recogiendo su material a pie con su propio y genuino esfuerzo personal.

El reporte exhaustivo era, entonces, el paso inicial. En el estilo, Breslin se caracterizó por narrar noticias reales con recursos literarios, tales como diálogos directos- y con guiones que les antecederan- y emplear detalles simbólicos de la historia, detalles novelescos que jugaran un rol fundamental en la narración tanto para crear el ambiente psicológico como para otorgarle sentido a los hechos narrados, incluso una impronta de juicio moral.

Para Wolfe tanto estos detalles, como toda la materia prima de la narración periodística, debía ser captada de los hechos reales y no de la imaginación creativa. Estos rasgos estilísticos literarios despertaron las suspicacias y rencores de parte de la comunidad literaria estadounidense, con comentarios despectivos. Sin embargo, el autor de *El Nuevo Periodismo* defiende el género y su estilo al relacionar la crónica- usualmente un formato del periodismo- con las grandes novelas, y para ello ejemplifica con grandes y reconocidos escritores: Balzac, Dickens, Gogol, Tolstoi, Dostoievski y Joyce.

Pero el mismo periodista que asumía el estandarte de este nuevo género relata su debut en él, el año 1963 con un artículo para la revista *Esquire*. En palabras de Wolfe, este artículo “me descubrió la posibilidad de que había algo “nuevo” en periodismo. Lo que me interesó no fue sólo el descubrimiento de que era posible escribir artículos muy fieles a la realidad empleando técnicas habitualmente propias de la novela y el cuento. Era eso... y más. Era el descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialoguismos del ensayo hasta el monólogo interior y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente, o dentro de un espacio relativamente breve...para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva”⁶.

⁶ Wolfe, Tom. (2012) *El Nuevo Periodismo* (José Luis Guarnier Trad.). España: Editorial Anagrama. (trabajo original publicado en 1973). *Igual que una novela* (p. 26).

Esta nueva forma de narrar Wolfe empezó a experimentarla en la redacción de artículos para la revista *Esquire*, como en su debut, y para el suplemento dominical del *Herald Tribune*, llamado *New York*. En esa época los suplementos que se adjuntaban los domingos en los diarios eran una forma muy humilde de publicación periódica, muy por debajo de la jerarquía de los periódicos diarios y sólo levemente por encima de los diarios sensacionalistas. Sin tradición ni mayores pretensiones, el *New York* fue el espacio ideal para que el autor de *La hoguera de las vanidades* ensayara estilos y recursos narrativos, dentro de los que destaca el punto- de- vista.

Este punto de vista se entiende que debe ser en tercera persona, en el sentido de la voz narrativa que asume el periodista a la hora de redactar su artículo. Wolfe señala que la mayoría de los escritores de no- ficción empleaban una en la vieja tradición británica que proclamaba que el narrador debía asumir una voz tranquila, cultivada, distinguida, una suerte de fondo neutral donde mínimos detalles destacaran. A lo anterior, por ejemplo, el periodista norteamericano contraponen el Narrador Insolente, una voz narrativa de la noticia según un punto de vista de un personaje real, en tercera persona, que provocaba al lector, lo insultaba, lo hostigaba con ironía o superioridad. La idea era evitar que el lector quedase tumbado viendo entrar en las escenas a los personajes de uno en uno, ordenados según el tedio disciplinado. Así, puntos de vista de distintos personajes se alternaban entreverados, con apariciones espasmódicas que otorgaban ritmo y vértigo a la narración.

Si bien fue muy criticado este nuevo estilo periodístico, Wolfe lo defiende a ultranza. Se trataba de presenciar las escenas de los hechos noticiosos a reportear, y narrarlas sobre la base de escenas completas, dejando de lado la narración histórica tan tradicional en el periodismo de la vieja escuela. Los detalles novelísticos eran fundamentales: tanto los simbólicos que revelaban las características y el nivel socioeconómico de los personajes involucrados, como los diálogos directos y muy vivenciales, además de la narración según el punto de vista en tercera persona, que correspondía a alguno o algunos de los personajes. Se les acusó a estos nuevos periodistas de meterse en la mente de las personas,

puesto que comenzaba a emplearse el monólogo interior como recurso narrativo. Pero por sobre todo, se les tildó de escritores bastardos, de que este nuevo estilo del periodismo era una forma impura e inferior de literatura, pese a que empleaba los recursos estilísticos de esta disciplina. En suma, era una forma de rebajar la alta literatura por el ejercicio de artesanos de estirpe espuria, que mancillaban la nobleza aséptica de la tradición literaria seria.

Estas críticas, que surgen ya en la década del los 60 en Estados Unidos, remiten al recelo de la comunidad literaria en general por preservar puros y ajenos de toda mácula los cánones literarios tradicionales. En este sentido, se puede agregar que los académicos consideraban- y mucho lo consideran hasta el día de hoy- que los géneros literarios eran de carácter fijo, eterno e inmutable. La pretensión de aquellos periodistas de alcanzar el estatus y nivel de los cánones literarios con sus obras escritas sobre la base del reporteo, y por hombres formados en los periódicos y sin el bagaje y cultura que por siglos ha cultivado la alta literatura, era para los académicos literatos, por decirlo menos, ingenua y ridícula. Es más, los consideraron escritores bastardos, pues mancillaban la tradición seria y sagrada de incluirse en aquellos cánones que no cambiaban con el tiempo, géneros inalterables cuya comparación siquiera era un insulto y osadía denigrante a una disciplina ilustre y trascendente.

Como se mencionó anteriormente, los géneros periodísticos ya pujaban por expandir su estilo e implicancias desde la década de los 60 en Estados Unidos, y a fines del siglo XX en Chile. Si bien Santibáñez considera que la respuesta a esa fractura inminente en el periodismo chileno era el periodismo interpretativo, desde otras latitudes y a nivel mundial se produjo un quiebre en la teoría literaria a partir de la década de los 80, que abrió nuevas perspectivas a otras disciplinas de redacción (entre ellas el periodismo), de asomarse tímidamente al interior de los sagrados cánones literarios. Por cierto, es sintomático que esta lenta apertura se manifestara en la tradición de las letras inglesas.

Terry Eagleton, teórico literario inglés, inicia su libro *Una introducción a la teoría literaria* (1983) interrogándose sobre ¿qué es la literatura?, como una forma de introducir al asunto de la teoría literaria moderna. La definición no es, de por sí,

fácil, y el autor entrega una primera aproximación al entenderla como obra de “imaginación”, en el sentido de ficción, de escribir sobre algo que no es literalmente real. Sin embargo, lo que comúnmente incluye el rótulo de literatura abarca, por dar ejemplos ingleses del siglo XVII, los ensayos de Francis Bacon, los sermones de John Donne o incluso *Leviatan* de Hobbes, en cohabitación con las obras shakesperianas y muchos otros títulos tan renombrados como el autor de *El Rey Lear*. En la literatura francesa del mismo siglo se considera dentro de esta categoría tanto a autores del estilo de Corneille y Racine como los escritos filosóficos de Descartes y Pascal. El distingo entre hecho y ficción es a menudo un tanto dudoso, tal como en la Inglaterra del siglo XVI la palabra “novela” denotaba tanto sucesos reales como ficticios.

Eagleton propone, de forma instrumental, un enfoque totalmente diferente para definir literatura, no con base en su carácter novelístico o “imaginario”, sino en su empleo característico de la lengua. La literatura consiste en una forma de escribir, en la cual, según Roman Jakobson, “se violenta organizadamente el lenguaje ordinario”. Esta desfamiliarización de la forma en las obras literarias (considerar literatura cuando el lenguaje es empleado de un modo que para el habla cotidiana resulta extraño) es la base que define a los formalistas rusos, escuela a la que perteneció Jakobson.

“La obra literaria no era ni vehículo ideológico, ni reflejo de la realidad social ni encarnación de alguna verdad trascendental; era un hecho material cuyo funcionamiento puede analizarse como se examina el de una máquina”⁷. En efecto, para los formalistas rusos la obra literaria era un conjunto más o menos arbitrario de “recursos”, sumando ellos luego las relaciones entre estos elementos, es decir, eran “funciones” dentro de un sistema textual total. Vieron, por tanto, el lenguaje literario como un conjunto de desviaciones de la norma; a la literatura como una clase “especial” de lenguaje que contrasta con el lenguaje “ordinario” que generalmente empleamos.

⁷ Eagleton, Terry. (1998). *Una introducción a la teoría literaria* (José Esteban Calderón, Trad.). (2ª Ed.). México: Fondo de Cultura Económica. *Introducción: ¿qué es la literatura?* (p. 13).

En este sentido, resultaría adecuado para las pretensiones fundacionales de Wolfe, allá por los años 60, la tesis conceptual de los formalistas rusos. De hecho, los nuevos periodistas pretendieron redactar con las herramientas de la novela literaria. Sin embargo, el crítico inglés emplea a esta escuela soviética de modo instrumental para plantear su propuesta, y no adscribe a ella de forma absoluta.

En efecto, Eagleton advierte que no es más que una ilusión el creer que existe un solo lenguaje “normal”. Cualquier lenguaje real y verdadero consiste en gamas muy complejas de discurso, las cuales se diferencian según la clase social, la religión, el sexo, y así sucesivamente, factores que no pueden unificarse cómodamente en una sola comunidad lingüística homogénea. Además, podría argumentarse que esta “rarefacción” no siempre es criterio taxonómico de literatura. El crítico inglés ejemplifica que si alguien oyera decir en un bar al parroquiano de la mesa de al lado: “Esto no es escribir; esto es hacer garabatos”, uno supondría que no es una expresión literaria. Pero lo es, pues proviene de *Hambre*, la novela de Knut Hamsun. El carácter literario no se reconoce por su calidad verbal, sino por su contexto, porque proviene de esa novela de Knut Hamsun, susceptible de figurar en el programa de lectura de un curso universitario de literatura, pero el lenguaje en sí mismo carece de calidad o propiedades que permitan distinguirlo de cualquier otro tipo de discurso.

El teórico inglés pone de manifiesto otra característica de literatura en su búsqueda de definirla. Ejemplifica con el caso de un poeta cualquiera, cuando dice que su amor es cual rosa encarnada, sabemos, precisamente porque recurrió a la métrica para expresarse, que no hemos de preguntarnos si realmente estuvo enamorado de alguien que, por extrañas razones, le pareció que tenía semejanza con una rosa. Evidentemente, el poeta ha expresado algo referente al amor y a las mujeres en términos generales. Por consiguiente, se puede decir que la literatura es un discurso “no pragmático”. Se refiere a una situación de carácter general pues carece de un fin práctico inmediato, al contrario de un manual de biología o un recado para el electricista. Ahora, siguiendo este postulado, es probable que George Orwell se hubiera sorprendido al enterarse que sus ensayos se leerían

como si los temas que discute fueran menos importantes que la forma en que los discute. Pero aun considerando que el tratamiento “no pragmático” del discurso es parte de lo que quiere decirse con el término “literatura”, se deduce de esta “definición” que, de hecho, no se puede definir la literatura “objetivamente”. Eagleton razona, en consecuencia, que se deja la definición de literatura a la forma en que alguien decide *leer*, no a la naturaleza de lo escrito.

“No hay absolutamente nada que constituya la “esencia” misma de la literatura. Cualquier texto puede leerse sin “afán pragmático”, suponiendo que esto constituya el leer algo como literatura; asimismo, cualquier texto puede ser leído “poéticamente””⁸.

El autor propone transitoriamente otra definición. Sugiere que “literatura” es una forma de escribir altamente estimada. Sin embargo, esta definición encierra una consecuencia devastadora: significa que podemos abandonar, de una vez por todas, la ilusión de que la categoría “literatura” es “objetiva”. En este sentido, cualquier cosa puede ser literatura, y cualquier cosa que inalterable e incuestionablemente se considere literatura- Shakespeare, por ejemplo- puede dejar de ser literatura.

Los juicios son notoriamente variables. Se presenta entonces una inestabilidad en lo que se considere literatura. No precisamente por el carácter “subjetivo” de lo juicios de valor. Según este punto de vista, el mundo se halla dividido entre los hechos sólidamente concretos “allá”, como la Plaza de Armas de Santiago, y juicios de valor que se ubican “aquí dentro”, como el gusto por el vino chileno. Los hechos están a la vista y son irrecusables, pero los valores son cosa personal y arbitraria.

Eagleton zanja este problema señalando las características y alcances de la enunciación. Advierte que la enunciación de un hecho no deja de ser, después de todo, una *enunciación*, y ésta da por sentado un cierto número de juicios cuestionables: que estas enunciaciones valen la pena más que otras; que estoy capacitado para formularlas y garantizar su verdad; que mi interlocutor es una persona a quien vale la pena formularlas; que no carece de utilidad el formularlas,

⁸ Op. Cit. (p. 20).

y así por el estilo. Bien pueden transmitirse informaciones en las conversaciones de bar, pero en estos diálogos sobresalen elementos de lo que los lingüistas llaman “fáctico”, o sea, de lo relacionado con el acto propio de comunicar. El autor inglés ejemplifica: cuando charlo con usted sobre el estado del tiempo doy a entender que una conversación con usted vale la pena, que lo considero persona de mérito y que se emplea bien el tiempo charlando con usted, que no soy antisocial, que no me voy a poner a criticar de la cabeza a los pies su aspecto personal.

En este sentido, recalca que no hay posibilidad de formular una declaración totalmente desinteresada, y que incluso las declaraciones descriptivas, todas ellas se mueven dentro de una red (a menudo invisible) de categorías de valor. Sin esas categorías no tendríamos absolutamente nada que decirnos.

“Los intereses son elementos *constitutivos* de nuestro conocimiento, no meros prejuicios que lo ponen en peligro. El afirmar que el conocimiento debe ser “ajeno a los valores” constituye un juicio de valor”⁹.

Ejemplificando se podría decir que mi gusto por el vino chileno no pase de ser una cuestión privada, pero esto también es cuestionable. Un análisis a fondo sobre mis gustos en materia de bebida probablemente revelaría profundos lazos con ciertas experiencias de mi primera infancia, con mis relaciones con mis padres y mis hermanos, y con muchos otros factores culturales que son tan sociales y tan “no subjetivos” como las bancas de la Plaza de Armas de Santiago. Esto es aun más cierto en lo referente a la estructura fundamental de los criterios e intereses dentro de los cuales nací por ser miembro de una sociedad en particular. Usted y yo podemos estar en desacuerdo sobre tal o cual cuestión, pero ello se debe exclusivamente a que compartimos ciertas formas profundas de ver y evaluar enlazadas a nuestra vida social y que no pueden cambiar si antes no se transforma esa vida.

La estructura de valores (oculta en gran parte) que da forma y cimientos a la enunciación de un hecho constituye parte de lo que se quiere decir con el término “ideología”. Eagleton entiende, sin entrar en detalles, por “ideología” las

⁹ Op. Cit. (p. 26).

formas en que lo que decimos y creemos se conecta con la estructura de poder o con las relaciones de poder en la sociedad en la cual vivimos, aclarando que no todos nuestros juicios y categorías subyacente pueden denominarse ideológicos.

“Por ideología no entiendo nada más que criterios hondamente arraigados, si bien a menudo inconscientes. Me refiero muy particularmente a modos, de sentir, evaluar, percibir y creer y que tienen alguna relación con el sostenimiento y la reproducción del poder social”¹⁰.

De todo este razonamiento, consignado en la introducción de *Una introducción a la teoría literaria*, Terry Eagleton resume su tesis que será el hilo conductor e hipótesis a demostrar en su libro: la literatura es una forma de escribir altamente estimada, entendiendo con ello que no es una categoría “objetiva”, sino que está determinada por la ideología social que una sociedad posee para evaluar y categorizar a ciertas obras escritas como literatura. En última instancia no se refiere al gusto personal sino también a lo que dan por hecho ciertos grupos sociales y mediante lo cual tienen poder sobre otros y lo conservan.

A lo largo de su obra, Eagleton repasa, explica, argumenta sus falencias que destruyen sus intenciones de ser categorías objetivas y no transitorias, y demuestra su tesis al comprobar lo inadecuadas y poco idóneas que resultan ser, a la luz de un análisis crítico, la gran mayoría de las teorías literarias modernas, iniciando su recorrido en la literatura inglesa de fines del siglo XIX, abarcando el humanismo liberal, la nueva crítica norteamericana, la fenomenología trascendental de Husserl y la fenomenología hermenéutica de Heidegger, la teoría de la recepción, el estructuralismo (incluyendo la semiótica), el post-estructuralismo (incluyendo la deconstrucción de Derrida), el psicoanálisis, entre otras escuelas literarias, para finalizar con sus conclusiones y su propuesta de teoría literaria radical en el capítulo enunciado como Crítica política.

Eagleton concluye que la historia de la teoría literaria moderna es parte de la historia ideológica de nuestra época. Toda la teoría literaria que forma parte del estudio de *Una introducción a la teoría literaria*, y el autor lo demuestra en sus páginas, es política. Entonces, buscando la identidad y el objetivo claro de esta

¹⁰ Op. Cit. (p. 27).

teoría, el crítico inglés reconoce dos formas: una autodefinición en función de sus métodos particulares de investigación, o una autodefinición en función del objeto particular que se investiga. En cuanto a los métodos, dada la amplia gamma que pueden emplearse, sin un consenso entre los teóricos, y a que éstos proceden de distintas disciplinas (lingüística, historia, sociología, etc.), cualquier intento por definir la teoría literaria en función de un método está condenada al fracaso. Ahora, con respecto al objeto de estudio, el problema radica en que la literatura carece de estabilidad, tal como demuestra Eagleton en la Introducción. La unidad del objeto es, por tanto, tan ilusoria como la unidad del método.

El autor se centra entonces en describir las características del discurso, en términos genéricos, aplicado a la educación de las letras. Los departamentos de literatura le piden a sus estudiantes, a fin de cuentas, que manipule un lenguaje específico de una manera aceptable. No les interesa a los catedráticos lo que el alumno piense o crea, ya que lo “pensable”, por supuesto, quedará restringido por el lenguaje. No importa la posición moderada, radical o conservadora, siempre y cuando esa posición sea compatible con una forma específica de discurso y pueda articularse dentro de esa forma. Pero ocurre que ciertos significados y posiciones no pueden articularse dentro de ese marco. Es decir: los estudios literarios se refieren al significante, no al significado.

Los teóricos literarios, junto con los críticos y los profesores, más que impartidores de una doctrina son guardianes del discurso. “El discurso en sí mismo carece de significado definido, lo cual no quiere decir que no encierre ciertas presuposiciones: es como una red de significantes capaz de encerrar todo un campo de significados, de objetos y prácticas”¹¹. Eagleton advierte que ciertos textos o escritos se seleccionan por ser más adaptable que otros a este discurso, y constituyen lo que se conoce como literatura o “canon literario”. Sin embargo, el que se considere que este canon es bastante fijo- e incluso, a veces, eterno e inmutable- resulta de cierta forma irónico, ya que como el discurso literario crítico

¹¹ Eagleton, Terry. (1998). *Una introducción a la teoría literaria* (José Esteban Calderón, Trad.). (2ª Ed.). México: Fondo de Cultura Económica. *Conclusión: crítica política*. (p. 239).

no tiene significado definido puede, si así lo desea, fijar su atención casi en cualquier tipo de escritos.

Eagleton entrega su propuesta: “Desde mi punto de vista resulta más útil considerar la “literatura” como un nombre que la gente da de vez en vez y por diferentes razones a ciertos escritos ubicados dentro del campo de lo que Michel Foucault denominó “prácticas discursivas”. Si algo va a ser ese objeto de estudio, es mejor que lo sea todo el campo de las prácticas en vez de únicamente esas que a veces reciben el nombre oscuro de “literatura”. Opongo a las teorías expuestas en este libro no una teoría *literaria* sino una clase diferente de discurso- llámese “cultura”, “prácticas significativas” o cualquier otra cosa- que incluiría los objetos (“literatura”) de que tratan esas otras teorías, pero transformándolos al colocarlos en un contexto más amplio”¹².

Para superar los problemas de metodología y de objeto de estudio que presentan, a su juicio, los estudios literarios, el crítico inglés propone en específico el interés por los tipos de *efectos* que producen los discursos y por la forma en que los producen. Se trataría, en el fondo, probablemente de la forma más antigua de “crítica literaria” en el mundo: la retórica.

La retórica o teoría del discurso comparte con el formalismo, el estructuralismo y la semiótica el interés por los recursos formales del lenguaje, pero al igual que la teoría de la recepción, también se interesa en ver cómo funcionan eficazmente esos recursos donde se les “consume”. Su preocupación con el discurso como forma de poder y de deseo puede aprender mucho de la teoría de la deconstrucción y en la teoría psicoanalítica; y su creencia en que el discurso puede transformar al hombre tiene muchos puntos en contacto con el humanismo liberal.

Ciertamente, la propuesta del estudioso inglés es objetada por muchos y susceptible de cuestionar. Para variados académicos, escritores y críticos literarios, más allá del criterio específico para clasificar qué es literatura, por sobre las consideraciones de método y objeto de estudio que delimitan en su teoría literaria, los cánones literarios no han dejado de ser, ahora ni no lo dejarán de ser

¹² Op. Cit. (p. 243).

en el futuro, categorías fijas, eternas e inmutables. La normativa ni la prescripción de ellos no ha variado, poco o ostensiblemente, pese a el trabajo de investigación de la lingüística y la teoría literaria durante el siglo XX. Con toda la gama de matices que existe al respecto, es válida la postura del crítico y escritor Carlos Labbé al considerar a *El empampado Riquelme* como una obra pueril, en el sentido dependiente del término, en alusión a que el periodismo intenta recuperar la mimesis extraviada de la literatura. Es la opinión que siguen sosteniendo muchos académicos a lo largo y ancho del orbe, y escritores chilenos y extranjeros, con mayor o menor formación teórica, con respecto a que, supuestamente, los límites de los géneros literarios son cada vez más difusos.

Ahora bien, al menos para las consideraciones de este estudio, el planteamiento teórico de Terry Eagleton parece sólido y adecuado al contexto histórico en que vivimos. Sus argumentos son, en esta publicación consultada, categóricos y contundentes. Para estos efectos, podemos decir que no existe un canon literario rígido e inmutable, ni menos eterno. Lo que se considere literatura no va a depender de los géneros literarios ni periodísticos, ni de ninguna taxonomía arbitraria excluyente, sino de la ideología social que sustenta y reproduce el poder, la cual es atrapada por el discurso aceptado por una comunidad. Justamente estas “prácticas discursivas” son el objeto de estudio de la crítica literaria, a las cuales deben analizarse sus efectos, tal como la antigua tradición de la retórica lo hacía con los escritos denominados en su época literatura.

Ahora bien, esta lenta apertura de los cánones literarios por parte de la teoría pertinente no sólo sucedió en Gran Bretaña. En nuestro país académicos especializados también han levantado la voz para consignar la condición obsoleta de entender los géneros como fijos, eternos e inmutables, claro que atribuyendo los motivos a fenómenos más vernáculos.

Si los formalistas rusos se centraban en la obra literaria, entendida como un conjunto más o menos arbitrario de “recursos”, al cual ellos luego sumaban las relaciones entre estos elementos; en otras palabras, consideraban la obra literaria como “funciones” dentro de un sistema textual total, Eagleton yuxtapuso su visión

de literatura como ciertos escritos que se adecuan o adaptan mejor a un discurso del cual los catedráticos y académicos se preocupan de resguardar. Su aporte fue ampliar ese conjunto de obras escritas ya no al discurso tradicional, sino a todas aquellas que se ubicaran en el campo de las prácticas discursivas, incluyendo así dentro de la escuela de los estudios culturales (corriente a la que adscribe el inglés) a variadas manifestaciones escritas antes no consideradas en lo que usualmente se entendía por literatura.

Entonces, si Eagleton se centró, a su vez, en el discurso, el académico chileno Iván Carrasco vuelve a la obra literaria como foco de atención, y es a partir de sus recientes manifestaciones en América Latina donde advierte los cambios que, a su juicio, desestabilizan el tradicional canon literario. En todo caso, los motivos de este resquebrajamiento de los géneros en literatura se originan, según Carrasco, más en los métodos de investigación ajenos a la literatura que en el objeto de estudio de la teoría literaria.

Iván Carrasco Muñoz, profesor titular del Instituto de Lingüística y Literatura de la Universidad Austral de Chile, desarrolla y constata en el ensayo *Interdisciplinarietà, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual*, publicado en la revista "Estudios filológicos" (Nº 37. Valdivia, 2002), la aparición de sectores heterogéneos, difusos, movibles, fluctuantes, de la textualidad contemporánea, verdaderas zonas de indefinición genérica o textual, que ponen en crisis la estabilidad del canon literario, las cuales resultan particularmente significativas en los sectores de la poesía chilena e hispanoamericana que se caracterizan por dos rasgos fundamentales: la mutación interdisciplinaria y el hibridismo cultural.

Esta movilidad e indeterminación del sistema literario estaría producida por el énfasis dado a los mecanismos de interdisciplinarietà e interculturalidad de origen no literario, lo cual conduce a la apertura y fragmentación de los modos canónicos de acreditación literaria.

De esta forma- según Carrasco- en América Latina, debido a que la escritura colonial tuvo la necesidad de adoptar modelos hispánicos y europeos, que se transformaron en contacto con contenidos indígenas (asuntos históricos, míticos,

costumbres, ritos, personajes), y naturales (paisajes, fenómenos cósmicos, etc.), aparecieron textos heterogéneos, híbridos, interculturales, interétnicos.

Un ejemplo de ambas vertientes promotoras de esta apertura de cánones son los textos entre novelescos, periodísticos e históricos aparecidos en Chile después del 73, tales como los relatos de Patricia Verdugo sobre la caravana de la muerte, *El libro Negro de la justicia chilena*, de Alejandra Matus, o la novela *Años de viento sucio*, de Patricia Lutz, que disfraza y denuncia el asesinato de su padre, el general Lutz, oscilantes entre la literatura, el testimonio y el periodismo.

Aparte del hibridismo cultural, Carrasco menciona la mutación disciplinaria como uno de los factores que han producido esta indeterminación genérica y fracturado el canon literario. Ésta es entendida como “la modificación de las reglas, modalidades, materias y procedimientos de conformación de textos de una disciplina artística, científica o filosófica, provocada por el traslado desde otra u otras disciplinas de la misma o distinta condición. El resultado de esta mutación es la confusión de campos disciplinarios, géneros y tipos discursivos. El tipo de texto producido por esta mutación se caracteriza por la heterogeneidad, confluencia o mezcla de géneros, contenidos y procedimientos de disciplinas distintas que coexisten en él de diferentes modos”¹³.

Según el docente, esta traslación disciplinaria ha dado origen a determinados géneros periodísticos asociados al Nuevo Periodismo, como la *non-fiction novel* de Truman Capote (de la cual se habló en profundidad anteriormente), García Márquez y Patricia Verdugo.

Como conclusión a este ensayo, Iván Carrasco dice que “en el propio sistema del corpus poético chileno e hispanoamericano han surgido diversos textos y manifestaciones textuales que sobrepasan, superan, transgreden o se apartan del canon; en otras palabras, que pretenden desmitificarlo y abrirlo para permitir la incorporación de otras formas textuales”¹⁴.

Concluyendo sobre la base de ambos autores, el inglés Eagleton y el chileno Carrasco, se deduce que los géneros literarios han perdido, desde las

¹³ Carrasco, Iván. (2002). *Interdisciplinarietà, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual*. Revista Estudios Filológicos, Valdivia, 37.

¹⁴ Op. Cit.

consideraciones de la teoría literaria, su carácter de fijos, eternos e inmutables, por lo cual las pretensiones literarias de los periodistas del Nuevo Periodismo no son tan ridículas ni ambiciosas. Los estudios culturales abren el abanico de las obras que pueden ser consideradas como literarias a otras expresiones escritas, dentro de las cuales bien podrían estar las novelas del Nuevo Periodismo.

Asimismo, siguiendo el aporte de Carrasco, debido a los factores de hibridismo cultural y mutación disciplinaria, numerosos textos en América Latina y específicamente Chile han sobrepasado o transgredido el clásico canon literario, por lo cual se hace evidente pensar que libros que se adscriben al género del Nuevo Periodismo no pueden encasillarse dentro de los tradicionales géneros periodísticos, y bien puede incorporarse al canon literario, ahora desmitificado y abierto por los fenómenos producidos por los factores antes mencionados.

Dentro de esos libros del Nuevo Periodismo en Chile, además de los casos mencionados de dos consagradas periodistas nacionales como lo son Alejandra Matus y la hoy fallecida Patricia Verdugo, otros periodistas de nuestro país han incursionado en este género desde la profesión de la información. Un nombre a destacar, que es el escogido para esta investigación, es el de Francisco Mouat, cuya publicación de *El empampado Riquelme* en el año 2001 marcó un precedente en lo que se refiere a la historia de este género periodístico literario en Chile.

Francisco Mouat nació en Santiago de Chile el año 1962. Estudió periodismo y licenciatura en estética en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre 1984 y 1989 trabajó como redactor y editor de magazine y cultura en la desaparecida revista *Apsi*, y como redactor de la revista *Hoy* hasta 1991. En Televisión Nacional de Chile se desempeñó como periodista del programa *El Mirador*, donde trabajó como editor de algunas secciones nacionales y realizó durante dos temporadas el espacio *El catalejo de Mouat*. Fue periodista y editor de la *Revista del Domingo en Viajes* de *El Mercurio* hasta el año 2007, momento en el cual decidió retirarse casi por completo del periodismo, con la excepción de la columna *Tiro libre* de la *Revista del Sábado* del mismo diario, la cual continúa hasta hoy, claro que desde el año pasado desvinculado del matutino, ahora a través de suscripción por

correo electrónico. Desde el año 2002 se desempeña como profesor del Instituto de la Comunicación y la Imagen de la Universidad de Chile, impartiendo cátedras de periodismo. Adicionalmente a su trabajo de escritor, Mouat dirige talleres literarios y tiene un programa de radio sobre fútbol, y es propietario y director de Lolita Editores, donde ha publicado sus obras recientes.

El año 2003 recibió el Premio Periodismo de Excelencia de la Universidad Alberto Hurtado y el año 2005 fue galardonado con el Premio Anual del Instituto Literario y Cultural Hispánico de California en mérito a su trayectoria en el periodismo hispanoamericano.

Nunca desligado de su rol de periodista, Francisco Mouat es autor de varios libros, en los cuales hace uso de las herramientas del periodismo, ya sea en el reporteo o en la investigación en profundidad. Sus obras publicadas son: *Cosas del fútbol* (1989) *Santiago, pena capital* (1992); *El Teniente Bello y otras pérdidas* (1998); *Guía negra de Santiago* (1999); *El empampado Riquelme* (2001, Ediciones B, Chile); *Nuevas Cosas del Fútbol* (2002); *Chilenos de Raza* (2004); *Crónicas Ociosas* (2005); *Tres Viajes* (2007); *El asilo contra la opresión* (2007), junto a otros autores; *El empampado Riquelme* (2008, Ediciones De Bolsillo, Chile); *La vida deshilachada* (2008); *El empampado Riquelme* (2011, tercera edición, Libros del Náufrago, Argentina); *Calendario 2008- 2011* (2011); *Diccionario ilustrado del fútbol* (2011); *Algunos adioses* (2011); *Las siete vidas del Gato Gamboa* (2012), en el cual el periodista conversa con el mítico reportero y director del desaparecido diario *Clarín*; *El empampado Riquelme* (2012, Lolita Editores, Chile), y *Soy de la U* (2013), en el que aborda el equipo de fútbol de sus pasiones y la historia de éste.

Dada su extensa obra publicada, Mouat es definido como periodista y escritor. Pero, además, recibe habitualmente el calificativo de cronista, no sólo por su tendencia a redactar y publicar en periódicos artículos de este género periodístico, sino porque se ha caracterizado en sus obras publicadas en formato de libros en relatar historias a partir de experiencias vitales, empleando para ello un estilo que bien puede ser considerado de literario.

En este sentido, el parentesco es evidente entre su formato de redacción que lo caracteriza y la defensa que hizo Wolfe del género Nuevo

Periodismo, pues el periodista estadounidense relacionó la crónica- haciendo hincapié en su tradición en el periodismo- con la novela, y ejemplificando con reconocidos y talentosos escritores: Balzac, Dickens, Gogol, Tolstoi, Dostoievski y Joyce.

Ahora bien, no necesariamente cualquier crónica se emparenta con la literatura, mas es un factor que se incluye en las consideraciones del catedrático Iván Carrasco, pues él atribuye a los mecanismos de interdisciplinariedad e interculturalidad de origen no literario el fenómeno de movilidad e indeterminación del sistema literario en América Latina, el cual, a su vez, ha contribuido a ampliar y fragmentar los modos canónicos de acreditación literaria.

De esta forma, debido a la necesidad de la escritura colonial de adoptar modelos hispánicos y europeos que se transformaron en contacto con contenidos indígenas, surgieron textos heterogéneos, híbridos, dentro de los cuales por cierto está la crónica.

Entonces no es el formato que emplea Mouat en su redacción lo que lo distingue con el rango de escritor, pero sí este formato tiene raíces que explican un proceso mayor, tanto en profundidad como en alcance, que ameritan cuestionarse la condición de sus obras en relación con el género al cual pertenecen.

En efecto, hay en sus textos un distanciamiento del estilo periodístico tradicional, usualmente practicado en las salas de redacción de los periódicos. Tal como él mismo afirma en una entrevista que le hiciera el periodista Javier García para una nota sobre el lanzamiento de su libro *Tres Viajes*, publicada en *La Nación Domingo*, "para mí, la noticia en general no está donde se supone que hay que ir a buscarla. Me gusta la exploración en zonas donde normalmente se cree que no se puede encontrar nada. Me gustan los desiertos. Hacer literatura a partir de las experiencias vitales. Siento que la mejor literatura no sólo tiene que ver con el control del lenguaje, sino en convertir y explorar esa experiencia vital con todo el rigor y límite"¹⁵.

¹⁵García, Javier. Artículo recuperado el 4 de octubre, del sitio Web de diario La Nación Domingo: http://www.lanacion.cl/prontus_noticias_v2/site/artic/20071222/pags/20071222201033.html

Tal como se aprecia en sus palabras, Francisco Mouat no hace mayor diferencia entre las clásicas categorías de género periodístico, en el sentido de investigación y reporte de fuentes sobre hechos reales, y género literario, usualmente asociado a los hechos de ficción.

Por cierto, es coherente esta propuesta con lo señalado por Santibáñez, en el sentido de que el académico chileno aboga por un periodismo más comprometido que una fría y gris narración de un hecho banal, acorde con nuevas noticias que requieren mayor relieve a la hora de comunicarlas, y en especial con su conclusión respecto a los géneros periodísticos, en los referente a que las fronteras entre opinión e información se desdibuja, sentando un precedente para un nuevo género que no haga una división tajante entre HECHO y OPINIÓN.

Son justamente los matices y alcances de un acontecimiento de interés subjetivo, así como la motivación del periodista Francisco Mouat por narrar experiencias vitales de hombres anónimos, factores que lo llevan a escribir el libro *El empampado Riquelme*, el cual luego de su publicación obtuvo gran éxito de críticas. La obra relata la historia de la misteriosa desaparición de Julio Riquelme durante su viaje a Iquique en el tren Longitudinal, y el más sorprendente hallazgo de su cadáver, sin intervención de la mano del hombre desde su muerte, en el Desierto de Atacama 43 años después.

Todo comienza el día jueves 1 de Febrero de 1956, cuando Julio Riquelme toma en la ciudad de La Calera el Tren Longitudinal Norte de Chile, con destino a Iquique. Viaja al bautizo de uno de sus nietos. El trayecto en tren dura tres días y tres noches. Pero el hombre jamás llega a su destino. La última vez que lo ven es arriba del Tren Longitudinal, cerca de la estación Los Vientos, cien kilómetros al sur de Antofagasta. Desde entonces no se sabe nada de él. Sólo historias, fantasías y después el olvido.

Cuarenta y tres años después, en 1999, el cabo Fuentes, que realiza guardia en el aeropuerto Cerro Moreno de Antofagasta, encuentra un sobre sospechoso. Al revisarlo, pensando que podía tratarse de una bomba, ve que en él, de manera anónima, se dan las señas exactas de un esqueleto hallado en

medio del desierto de Atacama junto a sus pertenencias. Al parecer, los que lo hallaron pensaron que podía tratarse de un detenido desaparecido.

Con el hallazgo efectivo de las osamentas de Julio Riquelme, en el lugar señalado por el sobre y en las mismas condiciones descritas, comienza la obsesión de Mouat por el caso de este “empampado”, y su posterior reporte e investigación.

“Empamparse en el desierto es tan común como dramático. No hay desierto en el mundo que escape a esta costumbre de desorientar a cualquiera que desafíe sus límites. Hubo una época, la del auge de las salitreras, que llenó el desierto de Atacama de fantasmas y leyendas que venían a rescatar a los perdidos para siempre”.

El mismo autor describe de esta forma en su libro el significado al que alude el concepto. Pero esta desaparición guarda muchos misterios aún sin resolver, lo cual despierta la curiosidad de Mouat, quien se formula varias preguntas al respecto.

"¿Qué pasó realmente con él? ¿Por qué su misteriosa desaparición fue rodeada de tanto silencio? ¿Cómo fue posible que en 43 años no se supiera nada de su existencia?", se interroga el periodista, y lo explica en *El empampado Riquelme*.

Asimismo, Mouat es claro en definir sus intereses, tanto en temáticas como aspectos humanos de los involucrados: “Tengo una fijación, no sé muy bien por qué con los perdidos, con los que desaparecen y no dejan huella (...) ; seres humanos que parecieron no afectar a nadie más en este planeta y cuyo destino no interesa socialmente. Ellos hablan a veces con más fuerza que ningún otro de la condición humana”.

En un principio pareciera que el objetivo de la investigación se centrara en desentrañar cómo un hecho así pudo pasar casi inadvertido por la prensa de la época y los archivos policiales. Lugo la narración fija su prisma en el laberinto emocional de la familia de Riquelme, cuatro décadas después de su desaparición, y todas las historias que se tejen a su alrededor.

La crítica literaria, al momento de la publicación de *El empampado Riquelme*, consideró que la obra de Mouat, en última instancia, era una carta al padre, a su figura genérica pero en el contexto de un padre desaparecido, del cual no se tuvieron noticias desde que sus hijos tenían muy escasa edad y sobre el cual nadie se explica por qué terminó perdido en el Desierto de Atacama.

“Yo iba a viajar con mi papá esa vez, en Chillán, a lo del bautizo. Tenía todo listo, la maleta, mis cosas. Pero mi madrastra Matilde, cuando supo que yo venía a Iquique con mi papá, también quiso ir, y entonces discutieron fuerte, y mi papá se molestó y dijo “se quedan las dos acá, me voy solo”. Y se vino solo. El año 56. Y no llegó nunca a Iquique, hasta ahora”.

El testimonio de la hija de Julio Riquelme esconde uno de los aspectos más notables del libro de Mouat, pues él al reconstruir la historia de este hombre que terminó sus días empampado y perdido, pudo mostrar la cara verdadera y el destino real de un padre cuyas leyendas y fantasías alimentaron la imaginación y angustia de su descendencia durante tantos años.

El empampado Riquelme, tal como se aprecia fácilmente luego de su lectura, no es un mero libro de reportaje a partir de una historia policial, no es el simple reporte del hallazgo de un cadáver en el desierto. Evidentemente, hay una dimensión estética que apela a las emociones de todo lector que tenga recuerdos o experiencias compartidas con su padre.

Ahora bien, lo que concentra la atención de la crítica especializada no es el tema en cuestión, sino las herramientas narrativas que emplea Mouat para describir un hecho real que fue noticia de periódicos y que, de hecho, él mismo reportó.

La publicación tiene formato estructural de novela, con diálogos realistas anteceditos de guiones, descripciones psicológicas de personajes, creación vivida de ambientes y muy minuciosas, estructuración del relato sobre la base de escenas, descripción de detalles simbólicos significativos, y la inclusión del propio periodista como un personaje más, un narrador que interactúa con los otros personajes y es testigo directo, además de narrar en primera persona y emitir juicios de valor. Muchos capítulos son anteceditos por epígrafes de citas literarias

universales y, es más, el mismo Mouat no sólo narra experiencias que vivió durante la investigación del caso Riquelme, sino que además se permite incluir un capítulo donde cuenta hechos personales relativos a la relación con su padre.

En suma, esta obra periodística- en su origen taxonómico- contiene todos los elementos que explicara Tom Wolfe en su libro fundacional del género *El Nuevo Periodismo*: escenificaciones, detalles simbólicos, narrador en punto de vista en tercera persona, diálogos realistas anteceditos de guión. Se infiere, por tanto, que aceptando las consideraciones sobre los cánones literarios y la fractura de los géneros periodísticos en esta investigación expuesta, bastaría analizar la obra *El empampado Riquelme* para cerciorarse de que, en efecto, pertenece al género del Nuevo Periodismo para considerarla pertinente dentro de la acreditación literaria, sino canónica tradicional, al menos en una comprensión más moderna de la disciplina literaria.

METODOLOGÍA

Investigación de carácter exploratorio y descriptivo, con un análisis cualitativo de los datos, empleando como herramienta de investigación el análisis de discurso de la obra *El empampado Riquelme*, de Francisco Mouat.

Sobre el alcance de la investigación, en un nivel exploratorio y descriptivo, se entiende por estudio exploratorio aquellos que “se efectúan, normalmente, cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tienen muchas dudas o no se ha abordado antes”¹⁶. En este sentido, sirven para familiarizarnos con fenómenos relativamente desconocidos o para obtener información sobre la posibilidad de llevar a cabo una investigación más completa sobre un contexto particular.

En vista de los escasos estudios y las múltiples dudas que existen sobre el tema particular planteado en esta investigación, se ha escogido el carácter exploratorio para llevarla a cabo. Evidentemente, además de la familiarización del asunto que conlleva el presente estudio, se espera que sus resultados aporten a posibles futuras investigaciones sobre la materia, profundizando en un tema poco estudiado.

Ahora bien, tal como asegura Hernández Sampieri, cualquier estudio puede incluir elementos de más de uno de los cuatro alcances de la investigación (estudios exploratorios, descriptivos, correlacionales y explicativos). A su vez, los estudios descriptivos son aquellos que miden, evalúan o colectan datos sobre diversos aspectos, dimensiones o componentes de un fenómeno a investigar. Cabe señalar que, desde el punto de vista científico, describir es recolectar datos, y para los investigadores cualitativos, es recolectar información sobre una serie de cuestiones para, de esa forma, (valga la redundancia) describir lo que se investiga.

En este sentido, una diferencia clara entre estudios cuantitativos y cualitativos es que, en el alcance de investigación descriptivo, los primeros buscar medir datos cuantificables para describir un fenómeno. Es decir, sus resultados

¹⁶ Hernández Sampieri, Roberto.(2003). *Metodología de la investigación*. (3ª Ed.). México: Mc Graw- Hill Interamericana Editores. *Definición del alcance de la investigación a realizar: exploratoria, descriptiva, correlacional o explicativa*. (p. 115).

pueden tener una expresión, en parte, numérica, y pueden ser tabulados y ser objeto de análisis estadístico. Los estudios cualitativos en el alcance descriptivo, en cambio, tienen como objetivo recolectar información y clasificarla según parámetros taxonómicos con el fin de describir un fenómeno. Se entiende que estos últimos no pueden ser cuantificados numéricamente en sus resultados y conclusiones, y responden, en general los estudios cualitativos a diferencia de los cuantitativos, a otra forma de ver y estudiar la realidad o, si se prefiere, a una epistemología diferente.

En concreto, los estudios descriptivos cualitativos pretenden recoger información de manera independiente o conjunta sobre los conceptos o variables a las que se refiere. Sin embargo, y es necesario mencionarlo, su objetivo no es relacionar estas variables de las cuales se recolectó información. Por tanto, su valor máximo es recolectar información que muestre un evento, una comunidad, un fenómeno, hecho, contexto, o situación que ocurre. Requieren también estos estudios especificar qué o quiénes deben estar incluidos en la recolección, es decir, qué contexto, hecho, ambiente, comunidad o equivalente habrá de describirse.

Considerando que el objeto de estudio de esta investigación es específicamente la obra *El empampado Riquelme*, del periodista chileno Francisco Mouat, y que su objetivo principal es describir las herramientas o recursos de ficción del Nuevo Periodismo presentes en el discurso periodístico del profesional señalado, se aplica el análisis cualitativo de los datos, en el sentido de que una cuantificación numérica de estos recursos narrativos no aportaría mayormente al esclarecimiento de la hipótesis ni a la comprensión general del fenómeno en estudio. Es justamente en la recolección de información y su clasificación mediante parámetros taxonómicos que se logra describir este fenómeno, a saber, la dimensión estética en el discurso de Francisco Mouat. En otras palabras, sus valores no son cuantificables, y, tal como se verá más adelante, mediante el cotejo de la información recolectada y clasificada en categorías con las taxonomías presentes en la obra *El Nuevo Periodismo*, del estadounidense Tom Wolfe, se logrará despejar las preguntas de investigación y comprobar o refutar la hipótesis,

empleando para ello, como rumbo y método de estudio, la herramienta del análisis de discurso, según los conceptos que brinda el autor ruso Mijaíl Bajtín.

Cabe señalar que, según Hernández Sampieri, la mayor parte de las veces los estudios cualitativos se inician como exploratorios y descriptivos, independiente de qué alcance lleguen tener en la medida de que sea necesario (muchos estudios cualitativos comienzan como exploratorios- descriptivos y terminan como relacionales o, incluso, explicativos).

En lo referente a la herramienta de investigación señalada, se entiende por análisis de discurso el estudio de los tipos relativamente estables de enunciados que son elaborados por distintas esferas del uso de la lengua, objeto de estudio que es denominado por el lingüista ruso Mijaíl Bajtín *géneros discursivos*.

Este autor, en su obra *Estética de la creación verbal*, afirma que todas las esferas de la actividad humana están relacionadas con el uso de la lengua. De este modo, el carácter y forma de su uso son tan multiformes como las esferas de la actividad humana. Asimismo, el uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales o escritos) concretos y singulares que pertenecen a una u otra esfera de la praxis humana. Las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas son reflejados por el enunciado, tanto en su contenido (temático), como en su estilo verbal (selección de recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua), y, en especial, en su composición o estructuración. Estos tres momentos- contenido, estilo y composición- están vinculados indisolublemente con la totalidad del enunciado, y se determinan por la especificidad de una esfera dada de comunicación.

Bajtín subraya la diferencia, que considera sumamente importante, entre los géneros discursivos primarios (simples) y secundarios (complejos). Estos últimos surgen en condiciones de comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. Son entonces géneros discursivos secundarios novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, etc. A su vez, los géneros discursivos primarios corresponden a diálogos orales, respuestas en una clase académica, órdenes militares, etc. En el proceso de formación estos géneros

absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata.

El lingüista ruso difiere radicalmente de la concepción que entiende al hablante como un sujeto aislado, en cuanto a la función del lenguaje, y sólo considera al receptor u “oyente” como un elemento pasivo del proceso de comunicación. Esta noción es, para Bajtín, propia de quienes dan mayor importancia a la función cognitiva de la lengua, en cuanto generación de pensamiento. El autor considera, en cambio, que la principal función de la lengua es la comunicativa, en lo referido a que el hablante se objetiva en la expresión de su discurso. Por tanto, esta necesidad expresiva del hablante da por sentado que el receptor también tiene un rol activo, pues pasa a ser, inmediata o posteriormente, un hablante como consecuencia directa del enunciado que recibió. Es más: todo hablante es de por sí un contestatario, en mayor o menor medida, pues él no es el primer hablante de la humanidad, ni tampoco únicamente él presupone la existencia del sistema de la lengua que utiliza. Evidentemente, hay enunciados anteriores, suyos y ajenos, con los cuales el hablante establece una serie de relaciones. “Todo enunciado es un eslabón de la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados”¹⁷.

Ahora bien, para definir qué es el discurso, se debe, necesariamente, precisar cuál es la unidad real de la comunicación discursiva. Ésta es el enunciado. El discurso siempre está vertido en la forma del enunciado que pertenece a un sujeto discursivo determinado y no puede existir fuera de esta forma. Asimismo, Bajtín subraya que cada enunciado tiene fronteras muy bien definidas, y ellas se determinan por el cambio de los sujetos discursivos, es decir, por el cambio de los hablantes. El enunciado (en cualquiera de sus extensiones o tipos, desde una breve réplica del diálogo cotidiano hasta una novela grande o un tratado científico) no es una unidad convencional sino real, delimitada con precisión por el cambio de los sujetos discursivos. Asimismo, las réplicas a los enunciados del hablante, de parte de los receptores de este enunciado, son en sí

¹⁷ Bajtín, Mijaíl Mijálovich. (2002). *Estética de la creación verbal* (Tatiana Bubnova, Trad.). (1ª Ed.). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores. *El problema de los géneros discursivos*. (p. 258).

mismos otros enunciados, en una cadena que marca los límites del enunciado según el hablante que los genera.

El lingüista es claro en explicar que, en el caso de enunciados pertenecientes a géneros discursivos primarios presentes en géneros secundarios (tales como diálogos en novelas o citas en textos científicos), se trata de implantaciones de géneros discursivos primarios en los secundarios, y los géneros primarios incluidos en los secundarios se transforman en mayor o menor medida, porque no tiene lugar un cambio real en los sujetos discursivos.

De esta forma, Bajtín establece que el primer rasgo constitutivo del enunciado como unidad de la comunicación discursiva: el cambio de los sujetos discursivos que enmarca al enunciado y que crea su masa firme y estrictamente determinada en relación con otros enunciados vinculados a él.

El segundo rasgo, según el lingüista, es la *conclusividad* específica del enunciado. Se refiere al carácter conclusivo del enunciado. El cambio de los sujetos discursivos, el primer rasgo, se da tan sólo porque el hablante dijo (o escribió) todo lo que en un momento dado y en condiciones determinadas quiso decir. En cuanto al segundo rasgo, la conclusividad, debe señalarse que es específica y se determina por criterios particulares. El criterio más importante de esta conclusividad del enunciado es la posibilidad de ser contestado, de tomar una postura de respuesta en relación con el enunciado (es decir, tiene el carácter de una comprensión tácita).

Este carácter de una totalidad conclusiva propia del enunciado, que asegura la posibilidad de una respuesta (o de una comprensión tácita), se determina por tres momentos o factores que se relacionan entre sí en la totalidad orgánica del enunciado: 1) el sentido del objeto del enunciado, agotado; 2) el enunciado se determina por la intencionalidad discursiva, o la voluntad discursiva del hablante; 3) el enunciado posee formas típicas, genéricas y estructurales, de conclusión.

El primer factor, la capacidad de agotar el sentido del objeto enunciado, es muy distinto en diversas esferas de la comunicación discursiva. En algunas esferas cotidianas, este agotamiento puede ser casi completo (preguntas y respuestas de carácter puramente fáctico). Sucede asimismo en ciertas esferas

oficiales, tales como en las órdenes militares o industriales. En cambio, en las esferas de creación ocurre todo lo contrario. Sólo es posible un grado muy relativo de agotamiento de sentido. En estas esferas tan sólo se puede hablar sobre un cierto mínimo de conclusividad que permite adoptar una postura de respuesta. Este mínimo necesario se puede precisar gracias a los límites de la intención del autor, el cual es el segundo factor.

En cualquier enunciado podemos abarcar o entender la intención discursiva o voluntad discursiva del hablante, que determina el volumen del enunciado. Nos imaginamos qué es lo que quiere decir el hablante, y tal como se mide esta voluntad discursiva se mide el grado de conclusividad del enunciado. La intención determina tanto la misma elección del objeto, como sus límites y la capacidad de agotar el sentido del objeto. También determina la elección de la forma genérica en que se volverá enunciado.

Estas formas genéricas estables del enunciado constituyen el tercer factor que determina el carácter concluso del mismo. Como se mencionó, la voluntad discursiva del hablante se realiza en la elección de un género discursivo determinado. Esta elección, a su vez, se define por la especificidad de una esfera discursiva dada, por las consideraciones del sentido del objeto o temáticas, por la situación concreta de la comunicación discursiva, por los participantes de la comunicación, etc. La intención discursiva se aplica y adapta a un género determinado. Estos géneros existen en todas las múltiples esferas de la comunicación cotidiana y ayudan a estructurar la totalidad.

Con respecto a los géneros discursivos de la esfera cotidiana, cabe decir que nos son dados casi como se nos da la lengua materna, que dominamos libremente antes del estudio teórico de la gramática. Además, estas formas genéricas son mucho más ágiles, elásticas y libres en comparación con las formas lingüísticas. Pero no atañe a este proyecto detenerse en los géneros discursivos de la esfera cotidiana, sino más bien a los secundarios, que son más elaborados.

Ahora bien, la selección de recursos lingüísticos y del género discursivo se define ante todo por la intención que adopta un sujeto (o autor) dentro de cierta esfera de sentidos. Este primer aspecto del enunciado fija su composición y estilo.

Un segundo aspecto es el momento expresivo, es decir, una actitud subjetiva y evaluadora desde el punto de vista emocional del hablante con respecto al contenido semántico de su propio enunciado. Esta actitud está en todo enunciado, pues un enunciado absolutamente neutral es imposible. Además, los géneros discursivos poseen una expresividad típica, pues corresponden a temas típicos y, por lo tanto, a algunos contactos típicos de los significados de las palabras con la realidad concreta en sus circunstancias típicas.

Sin embargo, esta expresividad puede tener origen de un discurso de otro hablante. La experiencia discursiva individual de cada persona se forma y desarrolla en una constante interacción con los enunciados individuales ajenos. Esta experiencia se puede caracterizar como un proceso de asimilación (más o menos creativa) de palabras ajenas. Todos los enunciados (incluidas las obras literarias) están llenos de palabras ajenas de diferente grado de "alteridad" o de asimilación, de diferente grado de concientización y de manifestación. Estas palabras ajenas aportan su propio grado de expresividad, el cual se asimila.

Otro aspecto importante en relación con los enunciados es que cada uno de ellos viene a ser un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva en una esfera determinada, y el hablante o autor nunca puede prescindir de los eslabones o enunciados anteriores a la hora de escoger un género discursivo determinado. Un enunciado está lleno de matices dialógicos, y sin tomarlos en cuenta es imposible comprender hasta el final el estilo del enunciado. Porque nuestro mismo pensamiento (filosófico, científico, artístico) se origina y se forma en el proceso de interacción y lucha de pensamientos ajenos, lo cual no puede dejar de reflejarse en la forma de expresión verbal del nuestro.

Asimismo, cabe señalar que un signo constitutivo del enunciado es su orientación hacia alguien, su propiedad de estar destinado. Todo género discursivo en cada esfera de la comunicación discursiva posee su propia concepción del destinatario, la cual lo determina como tal.

“Para cada época, para cada corriente literaria o estilo literario, para cada género literario dentro de una época o escuela, son características determinadas

concepciones del destinatario de la obra literaria, una percepción y comprensión específica del lector, oyente, público, pueblo”¹⁸.

Por tanto, para este estudio en particular, se rescata como herramienta de análisis una esfera de la actividad humana (el periodismo), la cual se refleja en un enunciado en particular (en esta investigación, el libro *El empampado Riquelme*, del periodista Francisco Mouat), tanto en su contenido o temática; en su estilo verbal, y, en especial, en su composición o estructuración. Es, entonces, mediante el análisis de estos tres ámbitos de la obra de Mouat señalada, como se llevará a cabo la investigación.

El motivo de elección de esta técnica de análisis, y sus categorías, denominada Géneros Discursivos del lingüista ruso Mijaíl Bajtín obedece al sentido práctico de estructurar el análisis en estos tres momentos (contenido o temática, estilo verbal, composición o estructuración), que el autor describe como los determinantes del objeto y de las condiciones específicas de la esfera de actividad humana, y su ordenado y esquemático cotejo con las categorías del mismo tipo del Nuevo Periodismo, ahora puestas en contraste.

A nivel teórico, se entiende que estas categorías son propias de todo enunciado en su reflejo de la esfera de actividad humana, de lo cual fácilmente se desprende que si existe coincidencia o alta similitud entre estas categorías del enunciado de la obra *El empampado Riquelme* y las propias del Nuevo Periodismo, se establece que el primer enunciado, y objeto de este estudio, refleja la misma esfera de actividad humana que aquella con la que fue cotejada. En otras palabras, se postularía la equivalencia de género discursivo entre la obra de Mouat y otras del Nuevo Periodismo.

Tal como se señaló, este análisis se efectuará necesariamente en estrecho contraste y cotejo del contenido, estilo y composición tanto de los géneros periodísticos tradicionales como del género del Nuevo Periodismo (en virtud de las nociones teóricas y prácticas incluidas en la obra *El Nuevo Periodismo*, del periodista norteamericano Tom Wolfe).

¹⁸ Op. Cit. (p. 289).

Evidentemente, elementos propios del enunciado como la intencionalidad discursiva y el momento expresivo también serán aplicables al análisis de discurso de *El empampado Riquelme*, con la misma modalidad antes señalada.

Asimismo, las nociones señaladas de Bajtín de expresividad típica, con el rasgo de asimilación de palabras ajenas o su grado de alteridad, y los matices dialógicos de todo enunciado, se emplearán en el análisis para identificar los elementos culturales diversos y voces narrativas de géneros diferentes a las propiamente periodísticas presentes en la obra de Mouat.

Ahora bien, sobre la elección del objeto de estudio, la decisión fue emplear la obra *El empampado Riquelme* en virtud de su éxito de críticas y del revuelo que causó en la comunidad periodística y literaria. No por casualidad el crítico literario Carlos Labbé fue escéptico sobre los posibles alcances estéticos del periodismo en su comentario de este libro. Si bien es reconocido hoy como un notable ejemplar de publicación chilena del Nuevo Periodismo, esta etiqueta no se agota simplemente en artículos de prensa y comentarios en periódicos de la época. Justamente el comentario literario de Labbé motivó, en parte, la presente investigación, y precisamente cuestiona la anterior categoría que cierto sector de la prensa nacional le adjudicara, además de traer a colación el antiguo debate sobre los cánones literarios y periodísticos, que por cierto aquí se plantean en profundidad.

Además, cabe señalar que este libro de Mouat, dentro de sus publicaciones, tiene características especiales que ameritan su análisis de discurso, las cuales son que cuyo tema surge de una noticia de periódico diario, que fue cubierta en su momento por el propio autor de la obra, y por tanto narra con estilo y herramientas literarias un hecho de la realidad, ajeno a la ficción; condición primordial del género Nuevo Periodismo. Otros títulos de similares características del autor, en esta condición de ser hechos reales, noticias que fueron narradas con herramientas literarias son *El Teniente Bello y otras pérdidas* (1998), sobre el caso del mítico aviador nacional extraviado que dio origen a un refrán profundamente representativo de la idiosincrasia nacional, y *Chilenos de Raza* (2004), sobre el compatriota Fenelón Guajardo López, quien se asemejaba

en extremo al actor norteamericano de cine y televisión Charles Bronson, y que también fue inspiración del cineasta nacional Carlos Flores del Pino con el documental *El Charles Bronson chileno (o idénticamente igual)* (1981).

Como muestras y técnicas de análisis complementarias, este estudio contará con un trabajo de campo consistente en entrevistas a especialistas, críticos literarios y al propio periodista Francisco Mouat, en cuya obra se centra esta investigación.

ANÁLISIS DE DISCURSO

Contenido o temática en *El empampado Riquelme*

En toda obra que posea un carácter narrativo, sea propia de los géneros literarios (cuento, novela, relato, nouvelle, etc.) o de los géneros periodísticos (crónica, incluyendo también a la non fiction- novel, que instaurara Tom Wolfe con su libro *El Nuevo Periodismo*), se debe diferenciar la historia de la temática o contenido.

Aplicando esta diferencia al objeto de estudio de esta investigación, es distinto tratar la historia de *El empampado Riquelme* que su temática. La historia es, en resumen, la investigación que realiza el periodista Francisco Mouat sobre el caso de Julio Riquelme Ramírez, portero del Banco del Estado de Chillán que en 1956 subió a un tren rumbo a Iquique, al bautizo de uno de sus nietos, y desapareció en la estación Los Vientos, cien kilómetros al sur de Antofagasta, y permaneció en el olvido durante 43 años, convirtiéndose en un “empampado” (perdido en la Pampa del Desierto de Atacama), hasta que en 1999 se encuentra su osamenta casi por casualidad. El periodista investiga las causas de su desaparición y muerte, y reconstruye la historia de Riquelme entrevistando a sus hijos e indagando en archivos y con consultas a expertos.

Ahora bien, tal como se señaló, la historia difiere mucho de la temática. El mismo Mouat en el primer capítulo de *El empampado Riquelme*, *La primera noticia*, describe cómo llegó a su vida la historia de Riquelme y cuáles son las temáticas fundamentales que aborda en su obra:

“La obsesión por los avatares de Riquelme, sin embargo, fue dando paso en el tiempo a nuevos temas, nuevas lecturas y nuevas obsesiones: la búsqueda permanente del padre, la fuerza de la causalidad, los amores culpables, la crónica de una vida escrita a partir de fantasmas y leyendas, el complejo vínculo padre- hijo, la imposibilidad de saber con certeza

quiénes somos y por qué vivimos y dejamos de vivir de la manera en que lo hacemos.”¹⁹

En estas líneas el autor indica, de manera muy certera, las temáticas generales del libro. Sin embargo, es importante detenerse en apreciaciones que han surgido sobre la publicación de parte de la crítica literaria.

En efecto, la presente investigación fue motivada por un comentario del escritor y crítico literario Carlos Labbé que, más allá de los juicios estéticos sobre la obra de Mouat que fueron el puntapié inicial de esta tesis, señala una viga importante del contenido de *El empampado Riquelme*: “Ciertamente, la falta del padre y sus nefandas secuelas -véase *El laberinto de la soledad*, de Paz- es también lo que Francisco Mouat quiso tematizar en su reescritura de la pequeña información que apareció en 1956 en el diario *El Tarapacá*.”²⁰ De hecho, Labbé califica en este mismo comentario al libro como una “carta al padre”.

No obstante, consideramos que la temática del libro en cuestión no se agota en el contenido señalado por Labbé (que también es reconocido por el autor). En este sentido, son un aporte las apreciaciones que entrega el escritor y crítico literario Álvaro Bisama en su publicación *Cien libros chilenos* (2008). Sobre *El empampado Riquelme*, y más específicamente sobre Francisco Mouat, escribe Bisama en esta publicación: “En el borde exacto del cambio de milenio, sus libros lucen como una de las brújulas más lucidas en la búsqueda del alma nacional”. Y agrega, sobre el libro analizado en esta investigación, que es “un relato sobre el luto, la familia y el paisaje”.

Empero, Bisama va más allá en sus apreciaciones: “Julio Riquelme podría ser el reverso de Martín Rivas, aquel héroe nacional que supo escapar de la provincia y convertir su ascenso social en leyenda. Riquelme no es nada. Podría ser- en el recuerdo de su silencio y su violencia- un personaje de González Vera: un hombre atribulado que se baja de un tren por razones desconocidas. Riquelme es el chileno que se perdió, el chileno que nunca llegó a nada; alguien hecho de

¹⁹ Mouat, Francisco. (2012). *El empampado Riquelme* (4ª Ed.). Santiago de Chile: Lolita Editores. *La primera noticia* (p. 10).

²⁰ ²⁰ Labbé, Carlos. (2001). *Un milagro pueril*. Recuperado el 22 de abril de 2010 del sitio Web Sobre Libros: <http://www.sobrelibros.cl/content/view/147/2/>

pura ausencia, al modo de un fantasma impronunciable, un trauma que no puede ser verbalizado.”²¹

Evidentemente, el contenido en la obra de Mouat también abarca la idiosincrasia chilena, nuestra cultura y alma nacional. La dimensión temática de *El empampado Riquelme* excede con creces la historia policial. Bisama, refiriéndose al contenido de este libro, incluso va más allá: “Pero también habla de Moaut. De cómo, en el cambio de siglo, el periodismo se convierte en un modo de literatura, de cómo un cronista se transforma mientras relata, de cómo una historia concluye y a la vez queda inconclusa. De cómo Chile, a pesar de los años, sigue siendo lo mismo: una casa a la que le falta el padre, un lugar lleno relatos como murmullos en voz baja, una tierra baldía que se parece al futuro o a la nada.”²²

Considerando la temática de la obra analizada en su conjunto, es posible aplicar una de las categorías de Mijaíl Bajtín pertinentes. Entendiendo el libro como un enunciado, se concluye que la intencionalidad discursiva o voluntad discursiva del hablante es abordar temáticas que sobrepasan la mera crónica informativa o policial. No se trata de un reportaje a circunstancias misteriosas de la desaparición de una persona, desde un punto de vista de puzzle policial, ni tampoco de la tragedia emotiva de una familia en la pérdida inexplicable del padre. *El empampado Riquelme* excede este contenido. Como señala Bajtín, la intención discursiva determina el volumen del enunciado, por lo cual no es de extrañar que su autor, el periodista Francisco Mouat, se explayase en las 140 páginas que constituyen su publicación. Por sobre una crónica del periodismo tradicional, es de un volumen y temática más cercana a la novela.

Similar conclusión se puede obtener con respecto al momento expresivo de la obra, entendido como la actitud subjetiva y evaluadora desde el punto de vista emocional del hablante con respecto al contenido semántico de su propio enunciado. Un enunciado absolutamente neutral es imposible, pero *El empampado Riquelme* se distancia bastante del estilo narrativo del periodismo tradicional, que aspira a ser neutral en su carácter histórico e imparcial. El

²¹ Bisama, Álvaro. (2008). *Cien libros chilenos*. (1ª Ed.). Santiago de Chile: Ediciones B Chile S.A.. *El empampado Riquelme*, Francisco Mouat. (p. 285).

²² Op. Cit.

momento expresivo de este libro es más cercano al de un novelista. Tal como señala Bisama, “Moaut escribe con una nitidez que llega a ser conmovedora. En algún momento el libro deja de ser un reportaje y pasa a ser una confesión, una autobiografía, una novela.”²³.

En definitiva, desde el punto de vista de la temática de la obra, ésta sobrepasa el género discursivo tradicional del periodismo y, por ende, se puede entender como una historia de hechos reales, una noticia, materia propia del periodismo, pero que es narrada con los recursos lingüísticos de la literatura, lo cual es la definición del género del Nuevo Periodismo. El tratamiento del estilo verbal de los hechos logran que la noticia alcance una temática que trasciende el género periodístico, acercándose a la literatura.

Ahora bien, tanto la intencionalidad discursiva como el momento expresivo de la enunciación, categorías del lingüista Bajtín aplicadas a la temática, no sólo definen el género discursivo a ocupar por un autor, sino que también los recursos lingüísticos a emplear, es decir, el estilo verbal, lo cual permite exceder justamente en el tema, en esta obra en particular, el género periodístico. El estilo verbal es el objeto de análisis en el siguiente apartado de este capítulo.

²³ Op. Cit.

Estilo verbal en *El empampado Riquelme*

Dentro de los recursos narrativos que el periodista norteamericano Tom Wolfe consignara en su publicación *El Nuevo Periodismo*, propia de los cultores de la denominada non fiction- novel, se encuentra la escenificación. En breves palabras, se trata de un recurso en el cual el autor describe las acciones y/o pensamientos de un personaje real pero cuyos hechos que protagonizara no los presencié directamente, por lo cual los *escenifica* según las deducciones que el escritor realiza a partir de los hechos conocidos, o los ápices de éstos que están a su alcance.

En este sentido, en la obra *El empampado Riquelme*, ya desde sus primeros capítulos se aprecia tal recurso. De hecho, en el capítulo dos, *Los olvidos del desierto*, Francisco Mouat escenifica el hallazgo que hace el cabo Ricardo Fuentes en el aeropuerto Cerro Moreno de Antofagasta, cuando encuentra las pertenencias, que más tarde se sabría eran del desaparecido Julio Riquelme, y una nota señalando la ubicación exacta del cuerpo de un hombre hace años fallecido en medio del Desierto de Atacama:

“Como no pasaba nada, y como uno toma bastante líquido en estos parajes pampinos, el cabo Fuentes aprovechó de ir al baño. Y aquí, en los *servicios higiénicos* del aeropuerto Cerro Moreno, a un costado del lavamanos, bajo el espejo, se encontró solo frente a un sospechoso: un sobre grande blanco sellado con huincha café de embalaje.

El cabo Fuentes se asustó: por el peso y la textura metálica de algunos objetos que había dentro del sobre, pensó que podía ser una bomba. Con delicadeza llevó el sobre hasta el aparato de rayos X que hay en la zona de embarque de pasajeros, y pidió, nervioso, que por favor lo revisaran”²⁴

²⁴ Mouat, Francisco. (2012). *El empampado Riquelme* (4ª Ed.). Santiago de Chile: Lolita Editores. *Los olvidos del desierto*. (p.12).

La narración es en tercera persona singular, pero el periodista emplea un sujeto circunstancial al afirmar que “uno toma bastante líquido en estos parajes pampinos”. Describe emociones- “El cabo Fuentes se asustó”- sin que necesariamente Mouat haya recabado la información fidedigna de tal hecho. El nerviosismo del cabo Fuentes, consignado por el autor, y en general las circunstancias narradas y descritas del suceso no han sido rigurosamente recabadas en el reporte; el periodista despliega su sentido común, ficciona hechos que en efecto sucedieron introduciéndose en la mente del personaje al cual escenifica, haciendo uso de otro recurso narrativo del Nuevo Periodismo: la narración con punto de vista en tercera persona.

El mencionado recurso en vuelve a emplear. Otro pasaje del libro en que aparece es al inicio del capítulo cinco, *El funeral*. El periodista narra las circunstancias en las que Ernesto Riquelme recibió los restos de Julio Riquelme Ramírez, su padre, luego de transcurridos 43 años en que se desconociera por completo su paradero y el destino que sufrió, para luego predisponer el funeral.

“Desde el mismo momento en que reconoció las pertenencias de su padre y supo que era a él a quien habían encontrado en medio del desierto, Ernesto Riquelme quiso llevarse los restos consigo para darles sepultura en Iquique, junto a los suyos. Antes del hallazgo, antes de la llamada de los detectives, antes de su viaje en bus a Antofagasta donde le harían más preguntas sobre su padre, Ernesto Riquelme había logrado sacarse casi completamente a Julio Riquelme Ramírez de su vida. Nunca lo nombraba, jamás pensaba en él, había conseguido finalmente convertirlo en un gran desconocido o, mejor dicho, en un fantasma, en alguien que fue y luego se extinguió sin dejar huellas por los siglos de los siglos.”²⁵

Mouat describe las emociones más profundas de Enrique Riquelme con respecto a su padre ausente. Si bien el periodista entrevistó muchas veces a este personaje- de hecho, lo acompaña durante todo el funeral- la narración es en tercera persona singular y emplea un lenguaje más cercano a la literatura que la

²⁵ Op Cit. *El funeral*. (p. 43).

mera redacción periodística (figura de anáfora, imagen del “fantasma”), y en ningún caso son citas a declaraciones que se obtuviesen mediante la transcripción de una grabadora. El autor escenifica las emociones y circunstancias del hijo de Julio Riquelme en una narración que, como se verá en el resto del análisis, estructura todo el discurso narrativo sobre la base de presentación de escenas, no siempre en orden cronológico. En suma, la misma información relativa a la persona de Ernesto Riquelme, que podría haber sido consignada con un lenguaje neutral y plano, sin relieves emotivos, al más puro estilo de la redacción de crónicas informativas, es presentado mediante la narración de escenas y descripción de pensamientos y emociones íntimas.

En este sentido, circunscribiéndose a este recurso lingüístico en particular, el estilo verbal define al género del texto en cuestión como una obra más literaria que periodística, en la cual los límites entre ambos géneros se difuminan.

Narración con punto de vista en tercera persona

Muy emparentado al recurso narrativo anterior, y constitutivo del género del Nuevo Periodismo, también aparece en *El empampado Riquelme* la Narración con punto de vista en tercera persona. En los últimos párrafos del capítulo dos, “Los olvidos del desierto”, correspondientes al relato del reconocimiento de osamentas y pertenencias de Julio Riquelme por parte de su hijo, Ernesto, Mouat narra desde la perspectiva de este último, en tercera persona gramatical, describiendo las emociones que siente este hombre de cincuenta y tantos años al constatar que su progenitor murió abandonado en el Desierto de Atacama, sólo que esta certeza sucedió más de cuatro décadas después del fallecimiento.

“Lo que hubo ese día fueron diligencias y más diligencias, siempre acompañado de detectives. Primero una declaración en el Tercer Juzgado del Crimen en la que reiteraba la historia del viaje en tren a Iquique desde Chillán, y donde luego reconocía las pertenencias con todo detalle: “En cuanto a las

llaves, las más chicas corresponden a los cajones de su escritorio, y la que está oxidada es la de la caja de fondos que tenía en su lugar de trabajo” (...) Ernesto Riquelme volvió esa misma noche a Iquique, en bus, y ya nada fue como antes. No había necesitado ver los restos de su padre en una bolsa ni ir de nuevo a la pampa para empezar a entender la historia de Julio Riquelme Ramírez y la suya propia como la historia de un gran desencuentro, real, humano y con un final concreto, demasiado concreto tal vez, lejos de la ciencia ficción.”²⁶

En efecto, el autor se introduce dentro de la mente de Ernesto Riquelme y narra, junto con describir, los hechos desde el punto de vista del personaje que los protagoniza. Incluso el autor incluye una cita de éste entre comillas, otorgando mayor verosimilitud. Además de emplear un lenguaje más literario- como en las reiteraciones o pleonasmos-, Mouat describe las emociones de Ernesto y, a la par, realiza una construcción psicológica del personaje. Al calificar la relación entre hijo- padre como “la gran historia de un gran desencuentro”, por cierto, retrata los sentimientos del personaje del cual se vale para narrar desde su punto de vista.

Del mismo modo, el autor vuelve a emplear el recurso de Narración con punto de vista en tercera persona, claro que esta vez introduciéndose en la mente de personas anónimas, aquellas que siempre hacen crecer el rumor hasta transformarlo en un chisme de proporciones que finalmente construye una leyenda sobre el aludido. De hecho, el recurso lo utiliza en el capítulo siete, *La leyenda*. Luego de describir las acciones de la familia ante la desaparición y paradero desconocido de Julio Riquelme Ramírez en febrero de 1956, cuando no llegó a la estación de trenes de Iquique, Mouat enumera una serie de posibles causas de su desaparición, divulgadas como rumores y escritas en lenguaje coloquial en una suerte de diálogo con un interlocutor tácito, llenos de expresiones vernáculas:

“*Se fue con otra*. Tenía fama el hombre. Bueno para las mujeres. Ustedes lo conocían: picado de la araña. A lo mejor tenía todo planeado, decía que se venía a un bautizo, los demás se quedaban tranquilos, y aprovechaba el viaje para perderse

²⁶ Op. Cit. *Los olvidos del desierto*. (pp. 22- 23).

por ahí con otra tipa. Por eso no llegó su maleta. Él se la llevó, obvio. Si la supo hacer, se fue a otro país.

Se fue a Bolivia. Dicen que lo vieron la última vez en Pueblo Hundido. Avanzó un poco más al norte, y se fue a Bolivia. Allá va a vivir tranquilo, él sabe cómo defenderse. ¿Quién lo va a molestar allá? Está en Bolivia, seguro.

A lo mejor se robó plata del banco y se fugó, eso andan diciendo algunos. Parece que salió con harta plata de Chillán. Por ahí robo plata del banco y se fugó. Es bien común que pase eso, oiga. Lo curioso es que cuando se pierde plata los encuentran más o menos rápido. (...)

Se cabreó, no más. Le bajaron los monos, se bajó y se fue. A veces pasa. Un viaje largo, aburrido, le queda hartito tiempo para pensar, y él lo pensó dos veces y se cabreó. Pensó que iba a tener puros problemas cuando llegara a Iquique, que le iban a cobrar sentimientos, qué sé yo. Así que se bajó antes y se fue lejos, donde no lo pillara nadie.”²⁷

Las citadas corresponden a algunas de las razones enumeradas en el capítulo siete. Por cierto, el autor se introduce en la mente de personas anónimas que opinan sobre un hecho de una relativa relevancia social en un momento dado, en este caso la desaparición de Julio Riquelme. Mouat emplea el lenguaje coloquial y cotidiano de una persona común opinando sobre el tema en un diálogo con otra que no aparece, un interlocutor tácito, tal como se aprecia en el estilo retórico de redacción, lleno de funciones fáticas del lenguaje (“Es bien común que pase eso, oiga”, “Está en Bolivia, seguro”). Si bien se narra en segunda persona gramatical, es el punto de vista con que está construida la narración el que corresponde a una tercera persona, de la cual el autor interpreta sus pensamientos de su fuero interno.

Llama la atención también las expresiones vernáculas, propias de los chilenos, que constituyen un hibridismo cultural en la obra en su conjunto (“picado de la araña”, “se cabreó, no más. Le bajaron los monos”). Son éstos, en definitiva, algunos de los aportes de la interculturalidad hispanoamericana de los cuales se

²⁷ Op. Cit. *La leyenda*. (pp. 64- 65).

vale el periodista para narrar la historia más allá del estilo neutral del periodismo tradicional.

En suma, el empleo por parte del periodista del recurso Narrador con punto de vista en tercera persona, tan propio del Nuevo Periodismo y que a Wolfe le significaran severas críticas (las objeciones a su “Narrador insolente”), distancias su discurso en esta obra de la categoría estricta de Periodismo, entendido como género, y bien puede considerársele pariente de la literatura.

Diálogos realistas

A su vez, otro recurso narrativo del Nuevo Periodismo, propio de la literatura y que, a diferencia de la redacción periodística tradicional, es más común en las novelas es el empleo de los diálogos realistas antecendidos de guión. Usualmente en la crónica informativa aparecen citas de palabras de entrevistados, conocidas en la jerga profesional como cuñas, entre comillas, para escribir sus declaraciones, pero reproducir un diálogo de carácter realista entre dos o más personajes de la historia es más bien pertinente a la non-fiction novel. En *El empampado Riquelme*, su autor hace uso de este recurso con frecuencia, generalmente reproduciendo diálogos con entrevistados para la investigación, como el caso de su cita con Waldo Wall, ex empleado del Banco del Estado que trabajó con Julio Riquelme en esa institución en Chillán, antes de su desaparición:

“Nos instalamos en una de las mesas de una fuente de soda a media cuadra de la plaza, dentro de una galería comercial. Wall pide una coca- cola y fósforos para prender un cigarrillo. El tema es Riquelme:

- Mire, no es mucho lo que yo recuerdo del *Negro Julio*, porque así le decíamos: *Negro Julio*. Él era jefe de los porteros en la oficina de la Caja Agraria. Buena persona, Julio. Tranquilo, manso, no se metía en boches. El personal lo quería bastante. Era ahorrativo, me acuerdo. Responsable, bonachón.

- Usted me dijo por teléfono, la primera vez que hablamos, que había una mujer que siempre iba a armarle escándalos al banco, ¿se acuerda?
- Sí, yo le hablo de fines de los años cuarenta, por ahí, comienzos de los 50. Una mujer iba a gritarle, lo retaba delante del personal, le decía “te voy a acusar por bigamia”, cosas así, y Julio la dejaba, no le decía nada, esperaba a que se fuera y seguía su vida. Nosotros, cuando él se perdió en el norte, pensamos al comienzo que Julio se había cabreado de esta mujer, que por eso se había ido. A algunos de nosotros nos había llamado la atención que cuando él salió de vacaciones sacó toda la plata que tenía en el banco.
- ¿Sabe algo más de sea mujer, si vivían juntos, cómo se llamaba?
- Mire, esa mujer tenía como cincuenta años, y sí me acuerdo que era gorda, fea, ordinaria. Pero usted tiene que entender que el Banco del Estado es una institución grande, con mucho personal, y ahí uno se relaciona íntimamente con dos o tres colegas, nada más. En general, no sabíamos nada de la vida personal de ellos.”²⁸

El diálogo reproducido por el autor se sostuvo entre él y Waldo Wall cerca de la Plaza de Chillán, en un viaje que realizó Mouat para recabar datos sobre Julio Riquelme por medio de personas que lo conocieron en vida y archivos de instituciones emplazadas en esa ciudad. Por cierto, el carácter de este diálogo es realista, con muletillas (“Mire,..”), en parte retórico (“porque así le decíamos: *Negro Julio*”), reproduce palabras de la mujer evocada por Wall en la década del cincuenta, las cuales van entre comillas (“te voy a acusar por bigamia”), e incluso emplea términos vernáculos (“cabreado”). Evidentemente, presentar el diálogo de esta forma realza el realismo narrativo y, de hecho, se aleja mucho del tradicional estilo periodístico.

Aquí también se repite la presencia de aportes de la interculturalidad hispanoamericana, en una palabra vernácula, que constituyen, en su conjunto con todas estas apariciones, sectores heterogéneos, difusos, de la textualidad contemporánea, en palabras del académico Iván Carrasco, que permiten

²⁸ Op. Cit. *A Chillán, ida y vuelta*. (p. 79).

vislumbrar que el discurso de *El empampado Riquelme*, no se restringe al canon estrictamente periodístico.

Otro de los pasajes del libro en que su autor hace uso de este recurso es en el capítulo once, *Habla, memoria*. En éste Mouat comienza haciendo una reflexión sobre la paternidad y la herencia emocional, valiéndose de citas a novelas de Albert Camus y otra atribuida a Paul Auster, pero se centra en reconstruir la historia de paternidad de Julio Riquelme mediante un extenso diálogo con su hijo, Ernesto, ocurrido durante una cena en Iquique. El diálogo, antecedido de guiones, entre Mouat y Ernesto constituye casi el capítulo completo:

“- ¿Qué se comentó entre ustedes cuando se produjo este conflicto con la Humilde?

- Bueno, mi papá estaba allá, tenía su vida en Chillán, y esa distancia y esa falta de comunicación quizá llevó a tener poco interés en investigar, porque al final no estábamos seguros de nada. No sabíamos si había desaparecido o no. Después, cuando supimos que allá figuraba como casado con la Humilde, dijimos “pucha, mi papá no para de meterse en líos, capaz que se haya ido con plata a otro lado”. Pensábamos a veces que algún día le iba a mandar una carta a mi hermano Rolando para decir *aquí estoy*, porque ellos se estaban encontrando de nuevo, y por ahí salió lo de venir al bautizo. También pensábamos que había tenido alguna razón para escapar de Chillán.
- Pero no fue así.
- Ahora lo sabemos bien, ahora sabemos que él vino por su relación con Rolando, eso era lo que más lo atraía. Había agarrado la confianza de nuevo con el hijo... Fue una cosa accidental lo del tren. No puede ser de otra manera. Para mí que se cayó del tren y se acabó. No creo que él se haya bajado.
- Es más sano pensar que fue un accidente, ¿no?
- Mi papá se perdió, está claro. Se cayó del tren en la noche, quedaría medio contundido, y cuando reaccionó no veía nada, solo la oscuridad. Ahí dijo hay que guarecerse, porque la pampa es helada, y por suerte él estaba con toda su ropa,

con abrigo, con tenida completa. A lo mejor pensó que alguien lo podía encontrar... ¿Se imagina que solo hubieran encontrado los huesos, sin nada más que los identificara, sin ninguna de sus pertenencias? Difícilmente hubiéramos sabido quién era, y a lo mejor no estaríamos aquí hablando de él, porque yo hasta hoy no habría sabido nunca qué se hizo de mi padre, por qué no llegó nunca a Iquique. De haber visto esos huesos en la televisión, sin nada que los identificara, ¿usted cree que habría hecho la asociación?

- Usted anda ahora con el anillo de él, el de las iniciales JRR. Debe ser bonito para usted llevarlo.
- Así es, yo lo llevo ahora. Y es lo que más me identifica. Él lo llevó siempre, lo tuvo en el desierto, y ahora lo llevo yo. Yo tenía otro anillo y se lo traspasé a mi hijo, y le dije: yo me voy a quedar con el anillo de tu abuelo, tú te quedas con el mío, y cuando yo me muera tú te quedas con el del abuelo y le traspasas el mío a mi nieto. La secuencia tiene que seguir. Es lo que corresponde”²⁹

Este extracto del diálogo corresponde al final del capítulo. Por cierto, hay elementos que le dan un énfasis realista, tales como el uso de muletillas (“Bueno, mi papá”); un diálogo pretérito de Ernesto, al momento de producirse la conversación con el periodista, que él mismo cita y Mouat lo reproduce entre comillas (“pucha, mi papá no para de meterse en líos, capaz que se haya ido con plata a otro lado”); palabras de Julio Riquelme que su hijo imaginó que diría, frases del sentido común que el autor escribe en cursiva (“le iba a mandar una carta a mi hermano Rolando para decir *aquí estoy*”); uso de puntos suspensivos para expresar silencios en el diálogo de Ernesto (“Había agarrado la confianza de nuevo con el hijo...” y “A lo mejor pensó que alguien lo podía encontrar...”), y preguntas retóricas (“De haber visto esos huesos en la televisión, sin nada que los identificara, ¿usted cree que habría hecho la asociación?”).

En efecto, se trata de un recurso muy empleado por Moaut en *El empampado Riquelme* y dista mucho del estilo verbal del periodismo tradicional. En virtud del realismo que alcanzan estos diálogos, gracias a la reproducción fiel e

²⁹ Op. Cit. *Habla, memoria*. (pp. 96- 97).

incluyendo las muletillas propias del habla coloquial, acercan el discurso periodístico al género literario, pues los efectos retóricos conseguidos en el lector son también de carácter emotivo, ampliando la mera función informativa del periodismo, en un parentesco que plantea interrogantes sobre la índole exclusivamente periodística de su obra.

Detalles simbólicos

Tom Wolfe consigna otro recurso narrativo propio del género, que él fundara formalmente en su publicación *El Nuevo Periodismo*: los detalles simbólicos. Se trata de describir detalles simbólicos significantes del nivel sociocultural que presentan los personajes escenificados, o que aporten significado a la temática abordada en la obra.

En el capítulo cuatro, *Huesos al sol*, Mouat lo inicia reflexionando, interrogándose sobre las circunstancias del aciago destino final de Julio Riquelme. Conjeturando sobre el lapso en que estuvo lejos de la línea del tren, y sobre por qué no quiso o no pudo volver a ella y salvarse de las inclemencias del Desierto de Atacama, el autor rescata que Riquelme mantuvo la dignidad de su estampa y llevó consigo durante ese vagabundeo la totalidad de sus pertenencias. Entonces las enumera y describe, haciendo de paso una descripción de detalles simbólicos:

“El hecho es que en todo ese tiempo él no abandonó ninguna de sus pertenencias personales: con la salvedad de su equipaje y la maleta de su cocaví, que quedaron arriba del tren, Riquelme mantuvo la dignidad de su estampa y llevó consigo durante su andar en el desierto la totalidad de sus cosas: su abrigo plomo de tweed, una peineta rosada pequeña, un pañuelo pardo claro con listado de color rojo y azul cuadriculado, el destapador de botellas, la cortaplumas, las llaves, el reloj Urbina, la lapicera Parker, los anteojos, el anillo con sus iniciales, la billetera café, el dinero, sus documentos, las tarjetas de bautizo, una foto de su hija Marta junto a uno de sus tantos nietos, una foto de su cuñada Lidia, jeans azules, cinturón, camisa blanca, calzoncillos largos blancos, calcetines

de hilo color crema, zapatos con cordones de gamuza azul con verde, el derecho reparado en la suela, zapatos elegantes, y por supuesto su sombrero, de cuero negro, ala redonda y sin marca, acaso el más simbólico de los sombreros del mundo. Cuando se acostó en el desierto por última vez, en aquel lugar donde lo encontrarían 43 años más tarde, Riquelme tuvo la lucidez para afirmar su sombrero con el pie derecho y así evitar que se lo llevara el viento.”³⁰

Por sobre lo llamativos que son los términos ingleses o anglicismos, incorporados naturalmente a nuestro idioma, presentes en este pasaje (“abrigo plomo de tweed”, “lapicera Parker”, “jeans azules”), destacan los detalles simbólicos descritos. Ciertas pertenencias aluden a la importancia del viaje que emprendía y asimismo lo definen como un hombre maduro y formal (“el reloj Urbina, la lapicera Parker, los anteojos, el anillo con sus iniciales, (...) calcetines de hilo color crema, zapatos con cordones de gamuza azul con verde, el derecho reparado en la suela, zapatos elegantes”), pero el simbolismo adquiere otro significado al contrastarlos con otras pertenencias personales descritas (“una peineta rosada pequeña, un pañuelo pardo claro con listado de color rojo y azul cuadriculado, el destapador de botellas, la cortaplumas”), que revelan la condición social de Riquelme como un hombre de clase media, pues a fin de cuentas no hay que olvidar que era jefe de los porteros del Banco del Estado de Chillán.

Referente a los anglicismos presentes en este pasaje, si bien son pertinentes del idioma inglés, al ser incorporados naturalmente al español que solemos hablar los chilenos, sí pueden ser considerados aportes de la interculturalidad hispanoamericana y, por ende, factores del hibridismo cultural que también generan zonas difusas, heterogéneas de la textualidad contemporánea que colaboran a la susceptibilidad de catalogar el discurso periodístico de Mouat por sobre el estricto género de la profesión, ampliado de esta forma al discurso literario.

Ahora, hay otros detalles simbólicos que significan más bien sobre la temática de *El empampado Riquelme*, tales como los que Mouat describe al

³⁰ Op. Cit. *Huesos al sol*. (p. 34).

consignar que “cuando se acostó en el desierto por última vez, en aquel lugar donde lo encontrarían 43 años más tarde, Riquelme tuvo la lucidez para afirmar su sombrero con el pibe derecho y así evitar que se lo llevara el viento”. Evidentemente, el simbolismo es que Riquelme quiso trascender en la memoria de sus hijos y familiares por sobre la erosión del desierto y el olvido de los años.

Este recurso narrativo es empleado en muchas ocasiones por el autor. A modo de ejemplo, en el capítulo cinco, *El funeral*, que narra el viaje del hijo de Julio Riquelme, Ernesto, al sitio donde fueron encontrados los restos de su padre en el Desierto de Antofagasta, y continúa la cronología con los trámites en Tribunales y el Servicio Médico Legal de esa ciudad para hacer retiro de la osamenta; luego el viaje en caravana por el camino costero de la carroza fúnebre y, para finalizar, escenifica el funeral en Iquique y los comentarios de la familia en la residencia de Ernesto, Mouat se vale de los detalles simbólicos para describir psicológicamente a este personaje y las circunstancias de este viaje en que lo acompañó.

En el lugar exacto donde fueron encontrados los restos de Julio Riquelme, el autor describe de esta forma a Ernesto ante su visión del sitio del suceso:

“Ernesto Riquelme, en apariencia tranquilo, vistiendo pantalones grises, chaleco gris con rombos y zapatos negros, se queda un rato en silencio mirando los restos de materia orgánica que había esparcidos en el suelo, justo donde su padre estuvo tendido al sol durante cuarenta y tres años.”³¹

El vestuario de Ernesto, que describe Mouat, es un detalle simbólico que significa la personalidad sencilla y el origen sociocultural medio del hijo de Riquelme. Más allá de profundizar en la psicología de la personalidad (recurso que se abordará más adelante), estos detalles se complementan con la descripción de la pensión que Ernesto y Mouat comparten en Antofagasta a la espera de, a la mañana siguiente, hacer retiro de los restos de Riquelme en el Servicio Médico Legal para emprender el viaje a Iquique:

“Ernesto ronca ligeramente. Sí que estaba cansado. Miro la pieza que pagamos a medias, pequeña, limpia, de tonos

³¹ Op. Cit. *El funeral*. (p. 45).

blancos y azulinos, clásica de residencial de provincia, con piso de flexit, (...)”³²

Estos detalles simbólicos complementan los anteriores sobre la personalidad de Ernesto y las circunstancias del viaje. Un estilo de vida sencillo, sobrio y sin aspaviento, propio de la vida tranquila de provincia, modesta. Resulta muy coherente a las inclinaciones literarias de Mouat, más interesado en las pequeñas historias que en las grandes y épicas hazañas.

El libro está lleno de detalles simbólicos sobre diversos temas, no sólo referentes al nivel sociocultural de los protagonistas. En este sentido, es interesante rescatar algunas palabras que le dedicó al libro el crítico literario y escritor Álvaro Bisama en su publicación *Cien libros chilenos* (2008):

“Mouat escribe con pasión y ternura. Escribe una novela sobre un desaparecido en un país lleno de desaparecidos. Que Riquelme se haya perdido antes da lo mismo. El libro no solo habla de él. Habla de las señales mínimas de los cuerpos, de las familias trizadas, del paisaje del desierto como metáfora de la muerte y de la palabra como único remedio”³³

Si bien este pasaje de Bisama se refiere más a la temática de *El empampado Riquelme*, asunto abordado anteriormente, resulta valioso rescatar su visión sobre la obra “del paisaje del desierto como metáfora de la muerte”. En efecto, gran parte de las escenificaciones del presente libro de Mouat transcurren en el Desierto de Atacama. Incluso hay alusiones a desiertos de otros países. No necesariamente se trata de un detalle simbólico, pero es un escenario también significativo sobre la temática general de la obra en cuestión.

En una visión de conjunto sobre los detalles simbólicos, tal como afirmara Tom Wolfe al inaugurar el género del Nuevo Periodismo, éstos construyen la personalidad de los actores o personajes de la historia en términos de su origen y

³² Op. Cit. (p. 47).

³³ Bisama, Álvaro. (2008). *Cien libros chilenos*. (1ª Ed.). Santiago de Chile: Ediciones B Chile S.A.. *El empampado Riquelme*, Francisco Mouat. (p. 285).

condición sociocultural. Además, como se ha visto, también pueden complementar la información sobre la temática de la crónica o, incluso, aportar semánticamente sobre ideas abstractas o emociones descritas. Evidentemente, se trata de un recurso que excede el discurso periodístico tradicional y agrega ingredientes al discurso más bien estético, colaborando a que la crónica pueda acercarse al sitial del canon literario.

Narración en primera persona singular

Otra característica del estilo verbal que el periodista Francisco Mouat emplea en *El empampado Riquelme*, y que es llamativo en su contraste con el estilo periodístico tradicional, es la Narración en tiempo verbal en primera persona singular, que puede, por su carácter testimonial, incluir juicios de valor. Una de las primeras nociones enseñadas en las escuelas de periodismo es, al menos en lo referente al periodismo informativo, es la prohibición terminante en la redacción de escribir en primera persona singular, amén del tabú de emitir juicios de valor. El estilo de redacción tradicional indica emplear siempre el tiempo verbal en tercera persona, y la descripción de hechos, excluyendo cualquier tipo de opinión por parte del periodista.

Justamente en la obra estudiada, ya en el primer capítulo *La primera noticia*, Mouat inicia el relato escribiendo su testimonio de cómo llegó a su vida la historia del hallazgo de Julio Riquelme Ramírez, y redacta en primera persona singular:

“No olvido la tarde del sábado en que leí en el diario la noticia del hallazgo de Julio Riquelme Ramírez en el desierto, con todos sus huesos y tendido al sol. Guardé el recorte como un tesoro, sin saber aún para qué, pensando que alguna vez podía hacer algo más a partir de esa historia. El recorte y sobre todo lo que no decía esa breve nota, los misterios y las preguntas que uno podía hacerse después de leer las primeras informaciones, convirtieron desde esa misma tarde todo lo relativo a Riquelme en una obsesión.

Al cabo de unos pocos meses, viajé a Iquique y Antofagasta para entrevistar a su hijo Ernesto y revisar el proceso judicial que se había abierto después del hallazgo. La

primera tarea era preparar un reportaje para la revista *Domingo en Viaje* de *El Mercurio*. Mal que mal, la historia de Riquelme se originaba justamente en un viaje, un viaje sin fin, una travesía en tren a lo largo de muchos kilómetros que solo empezaba a terminar casi medio siglo después de haberse iniciado en Chillán.”³⁴

Evidentemente, se trata de una narración testimonial. El periodista Francisco Mouat cuenta las circunstancias personales de la lectura de esta noticia en el diario y las emociones que le despertaron. Posee este fragmento juicios de valor, en el sentido de la valoración que en sí misma otorga Mouat al hecho del hallazgo, su importancia trascendental y posterior obsesión, que el origen y motor de la obra que se estudia, considerando que para la opinión pública en general no pasó de ser una información cotidiana e inadvertida frente al transcurso del tiempo y de otras informaciones que marcaron más la pauta de la época. Este interés y fijación del periodista en los hechos mínimos, en los personajes anónimos, constituye, de hecho, una característica fundamental de sus temáticas e inclinaciones literarias.

Ahora, Mouat profundiza aún más en su narración testimonial en el capítulo 13, *Papá de viaje*. Ciertamente, se aleja de la historia principal, del desaparecido Julio Riquelme, pero no así de una de las temáticas centrales de la obra, como fue señalado en el inicio de este capítulo de la investigación. En todo caso, el periodista advierte el comenzar su capítulo: “Una digresión en el camino. Necesito escribir de mi padre.”³⁵

El autor dedica un capítulo completo a describir la relación con su padre mediante la narración de un viaje que hicieron juntos, Mouat ya adulto y su progenitor superada la barrera de los 60 años, y de otros recuerdos significativos. No sólo emplea la narración en primera persona singular, sino que el periodista se hace parte del relato como un personaje más (narrador protagonista y testigo), y emite muchos juicios de valor sobre temas íntimos, reflexiona sobre sus emociones

³⁴ Mouat, Francisco. (2012). *El empampado Riquelme* (4ª Ed.). Santiago de Chile: Lolita Editores. *La primera noticia*. (p. 9).

³⁵ Op. Cit. *Papá de viaje*. (p. 105).

en la relación personal con su padre, lo cual de por sí constituyen valoraciones subjetivas:

“El único viaje que recuerdo que hicimos juntos, y donde estuvimos tres semanas durmiendo en la misma pieza, está todavía fresco en mi memoria: fue en el verano europeo de 1998, cuando recorrimos en barco la costa italiana y francesa por el Mediterráneo y luego terminamos en Lisboa. Nunca olvidaré este viaje, por lo mismo. De él guardo imágenes absurdas, físicas, que me da risa privilegiar en el recuerdo. Por ejemplo: volver a vernos desnudos, pronto él a cumplir setenta años y yo con la mitad de ellos, después de más de quince en que habíamos dejado de vivir bajo un mismo techo, es una experiencia elocuente y humanizadora. Comparar, inevitablemente comparar los brazos que recordábamos o que queremos recordar sosteniéndonos a nosotros de niños, y verlos ahora en otra textura: más flácidos, más blandos, inevitablemente más delgados que aquellos brazos que admirábamos todos sus hijos hombres por lo de Charles Atlas y la tensión dinámica. (...)

Volviendo a nuestro viaje por el Mediterráneo, con unas copas de vino ya masticadas y normalmente a la hora de la cena, pude hacer preguntas inusuales y escucharle confesiones, confesiones tranquilas, dichas sin histeria, con un resignado conformismo: “Yo sé que estuve poco contigo, yo sé que tuve poco tiempo para ti”. No me esforcé ni me esfuerzo ahora en contradecirlo. Ambos sabemos que fue así, y no sé si lo vivimos internamente de la misma manera, pero ya decirlo es como darse un abrazo después de haber estado peleando contra una sombra.”³⁶

Por cierto, se trata de un testimonio emotivo, muy sentido. La narración es en primera persona singular, pero alterna a primera persona plural cuando describe los brazos de su padre y el recuerdo tanto de él como de sus hermanos hombres. Hay una referencia intertextual, lo cual constituye otro hibridismo cultural, al hacer mención a Charles Atlas y la tensión dinámica, aquel curso por correspondencia que ofrecía al autodenominado primer fisicoculturista para adquirir sus músculos,

³⁶ Op. Cit. (pp. 106- 107).

en avisos de la última página de revistas de historietas mexicanas que circulaban por la década de los 80 en Chile.

Es éste otro aporte de la interculturalidad hispanoamericana que enmarcan el discurso en las zonas de textualidad difusa, heterogénea, de la crónica latinoamericana que, como se ha visto, superan al género estricto del periodismo tradicional.

Mouat también hace empleo de un lenguaje con sentido figurado, más cercano a la literatura que al periodismo, al afirmar que junto a su padre “con unas copas de vino ya masticadas”, iniciaron una franca conversación. Incluye un diálogo de su progenitor entre comillas (“Yo sé que estuve poco contigo, yo sé que tuve poco tiempo para tí”), y emplea un lenguaje retórico, con la figura poética del pleonismo si se prefiere, al reiterar palabras en una misma oración (“escucharle confesiones, confesiones tranquilas” y “No me esforcé ni me esfuerzo ahora”). Además, ocupa una metáfora: “es como darse un abrazo después de haber estado peleando contra una sombra”.

El periodista se hace parte de la narración como un personaje más, narra desde el sitio del testigo y protagonista de los hechos, y como se trata de un relato testimonial en que describe emociones muy íntimas, evidentemente emplea la primera persona singular para narrar.

En este sentido, se diferencia del discurso periodístico tradicional al incluir juicios de valor y narra en primera persona gramatical, verdaderas herejías en el género informativo como se le conoce desde hace décadas, y es susceptible de acceder tímidamente, con este aporte ajeno al periodismo tal como se entiende en su tradición, al canon literario.

Descripción psicológica de personajes

Mucho más cercano a la novela, y alejado del estilo de redacción periodístico tradicional, otro recurso literario también es empleado por Mouat en *El empampado Riquelme*: la descripción psicológica de personajes.

Como es de suponer, por centrarse la obra en un persona en particular, el recurso es ineludible sobre la figura del personaje de Julio Riquelme Ramírez. En el capítulo siete, *La leyenda*, el periodista justamente reconstruye la personalidad del desaparecido que creó un misterio y un mito a partir de su prolongada ausencia y del desconocimiento de pistas sobre su paradero. Construye un semblante sobre su psicología a partir de recuerdos que aportan sus hijos Ernesto y Marta:

“Julio Riquelme Ramírez era un hombre de *buena cabeza*. Tenía la costumbre en días laborales de tomar dos litros de vino. Tinto, siempre. Medio litro a la hora de almuerzo, y un litro y medio al volver del banco. Pero al trabajo parece que no faltaba nunca. En los años en que vivió con él, en Chillán, su hijo Ernesto recuerda nítido el rito del vino y también lo recuerda de pocas palabras, medio solitario, medio picado de la araña, algo bohemio, bueno para jugar a los caballos, bueno para quedarse horas escuchando noticias en la radio, siempre más o menos seco con él, desde el día en que se conocieron, cuando Ernesto tenía diecisiete años y su padre lo fue a esperar a la estación de trenes.”³⁷

A través de la descripción de sus costumbres y gustos (algunos de ellos calificados con juicios de valor como la expresión de sentido figurado, en cursivas, “*buena cabeza*”), además de adjetivos sobre su personalidad a partir de las impresiones de su hijo Ernesto, Mouat realiza una descripción psicológica del personaje de Julio Riquelme. La narración es en tercera persona y destaca el empleo de chilenismos (“medio picado de la araña”).

Asimismo, el periodista describe psicológicamente la personalidad de su padre mediante recuerdos personales que conserva desde la infancia, mediante gustos y costumbre de su progenitor en el capítulo 13, *Papá de viaje*:

“No olvido su gusto por los libros, su calculada manera de instalarse en los andenes del metro para quedar justo enfrente de la misma puerta y así ocupar el mismo asiento y poder irse leyendo en las mañanas rumbo al hospital. No olvido que mi abuela lo mantuvo encerrado en casa hasta los ocho años porque desconfiaba de lo que la escuela pudiera

³⁷ Op. Cit. *La leyenda*. (p. 61).

hacerle al niño. No olvido todas las veces en que fuimos a dejarlo y a buscarlo al aeropuerto, cuando él viajaba y nosotros nos quedábamos. No olvido lo difícil que siempre fue equivocarse, hacer las cosas mal, pedir ayuda, descansar en ti.”³⁸

La descripción de estos recuerdos, bastante simbólicos, empleando el recurso poético de la anáfora (las oraciones comienzan con las palabras “no olvido”), Mouat hace una descripción psicológica de su padre, en un capítulo en que se aparta en la temática de la figura de Riquelme.

En el periodismo tradicional, no existen personajes con psicología propia, creada por el autor, sino personajes públicos, figuras de relevancia nacional e internacional, por lo que se desprende fácilmente que este recurso de Mouat lo emparenta más a la novela, a la literatura a fin de cuentas, que al género informativo.

Creación vivida y minuciosa de ambientes

También emparentado con el género de la novela, la narración de Mouat emplea el recurso de creación vívida y muy minuciosa de ambientes, donde la atmósfera que se construye, sobre la base de descripciones, diálogos, enumeraciones y detalles simbólicos, es de índole tanto física como psicológica.

En el capítulo cinco, *El funeral*, el periodista narra la entrega de los restos de Julio Riquelme, previa autorización del juez de Antofagasta, a su hijo Ernesto. Mouat se reúne con él en esta ciudad nortina, y una de las peticiones del hijo del desaparecido es ir al sitio de los hechos, donde encontraron el cadáver de su padre, antes de hacer el trámite del retiro. Ernesto en un principio había desistido de situarse en el lugar, pero esta vez solicita por iniciativa propia:

“No costó nada convencer al detective Walter Rehren para que nos acompañara como guía y chofer. Aceleramos en camioneta por el desierto y esta vez llegamos rápidamente, a las cuatro de la tarde en punto, al lugar exacto donde apareció

³⁸ Op. Cit. *Papá de viaje*. (p. 111).

Julio Riquelme Ramírez. El color del cielo era azul intenso, como casi todos los días del año en esta zona, y el sol, para variar, estaba aquí a sus anchas, pero no molestaba ni se sentía porque soplaba un viento del demonio.

Ernesto Riquelme, en apariencia tranquilo, vistiendo pantalones grises, chaleco gris con rombos y zapatos negros, se queda un rato en silencio mirando los restos de materia orgánica que había esparcidos por el suelo, justo donde su padre estuvo tendido al sol durante cuarenta y tres años. Después habla, rellena el vacío, se ríe nervioso. Dice: “Eso más que nada debe ser el aceite de su cuerpo, ¿no?”: Rehren asiente con la cabeza. Luego agrega: “Me voy a llevar estas cositas”. Riquelme ha recogido del suelo dos botones (uno del pantalón, otro de la camisa) y un gancho del cinturón, parte de lo que quedó de su padre cuando levantaron sus restos el 3 de febrero de ese año.

Después mira hacia los cerros más cercanos y comenta en voz alta: “A lo mejor mi papá quiso seguir el rastro del sol, eso pienso yo. Tal vez quiso subir ese cerro”, y lo apunta con el dedo. Walter Rehren le contesta: “Puede ser. Pero después de ese cerro viene otro cerro, el Vicuña Mackenna, muy grande, como de tres mil metros de altura, para desanimar a cualquiera”.

Todos nos quedamos un rato escuchando el viento, y luego decidimos volver. La idea, antes de regresar a Antofagasta, era pasar primero por lo que quedaba de la estación Los Vientos, para que Riquelme la conociera. Así lo hicimos.”³⁹

El ambiente descrito por Mouat es, evidentemente, desolador y muy luctuoso. Ahora, él se vale de ciertos elementos para crearlo, tales como la descripción del paisaje del desierto (el color del cielo azul intenso, el sol omnipresente en estos parajes, y el “viento del demonio”, empleando una prosopopeya); la descripción de la vestimenta sencilla y sobria de Enrique Riquelme en tonos grises; la narración de sus actos ante la impactante panorámica (la mirada silenciosa, su aparente tranquilidad, las palabras que rellenan el vacío,

³⁹ Op. Cit. *El funeral*. (pp. 45- 46).

su risa nerviosa); los detalles simbólicos (los restos de materia orgánica esparcidos por el suelo, las “cositas” que se lleva Ernesto, dos botones y el gancho del cinturón); los diálogos que recogen las explicaciones sobre el supuesto derrotero de Julio Riquelme por parte del detective Walter Rehren, y la narración de la actitud de los tres escuchando el viento, además de constatar que visitaron los vestigios de la estación Los Vientos, último punto geográfico donde se vio con vida, sobre el tren en marcha, a Julio Riquelme.

En el mismo capítulo, el autor también crea, de forma vívida y muy minuciosa, el ambiente del proceso de retiro de los restos de Julio Riquelme y lo que significó el viaje, junto a la carroza fúnebre, desde Antofagasta hasta Iquique, ciudad donde se realizó el funeral, por la carretera emplazada entre la costa y el Desierto de Atacama:

“Estamos en Chile. Son las nueve de la mañana, y Ernesto Riquelme debe aguardar en la sala de espera del Servicio Médico Legal de Antofagasta porque el doctor que tiene que firmar el certificado de defunción no ha llegado: “Avisó que tenía que hacer unas diligencias” dijo la secretaria, y sin su firma no se puede adelantar nada. “Pero él sabía que yo venía”, alega Riquelme, tímidamente, y la respuesta vuelve a ser la misma: “Va a tener que esperarlo. Se va a demorar un poquitito”.

El día promete ser caluroso. Afuera, frente a la morgue, ya está instalada la reluciente carroza de Guzmán Servicio Funerario, una station granate impecable, con llantas cromadas, que viajó ayer en la tarde desde Iquique conducida por Alfredo Lladós, propietario de la funeraria, quien quiso hacerse cargo personalmente de este servicio por tratarse de “un caso especial” (...)

A las diez de la mañana, y en vista de que el doctor todavía no aparece, el director del Servicio Médico Legal autoriza a Lladós a preparar la urna mortuoria, que es casi del mismo color que la carroza, granate, para así no atrasar tanto el viaje a Iquique. Alfredo Lladós se saca su chaqueta azul cruzada y se pone manos a la obra provisto de un martillo, clavos, un balón de gas y un soplete.

Cuando el doctor aparece finalmente y firma el certificado, una funcionaria del recinto entrega a Lladós una bolsa negra de plástico donde están los restos de Julio Riquelme Ramírez. Lo hace rápido y sin decir nada. Alfredo Lladós es discreto y conoce la delicadeza de su oficio: de inmediato coloca la bolsa dentro de la urna y la cierra. La operación completa, desde que empieza a preparar la urna hasta que queda sellado el ataúd, no tarda más de cuarenta minutos. Durante todo ese rato, Ernesto Riquelme no se despega un solo momento de la urna, ahora con los restos de su padre.

Faltan los últimos papeleos. Treinta, cuarenta minutos en el Registro Civil, antes de salir por el camino costero rumbo a Iquique. Paramos en una bomba de bencina todavía en Antofagasta, y acordamos lo que viene. La idea es avanzar sin parar hasta Tocopilla, donde comeremos algo antes de seguir el camino.

A la dos y media de la tarde, la carroza de Guzmán se estaciona con vista al mar frente al restaurante Cobreloa de Tocopilla. La escena es surrealista. Nadie pregunta nada, el ambiente está distendido, unas mujeres simpáticas y divertidas atienden la mesa, y el menú ofrecido consiste en pescado frito con ensalada chilena. Ernesto Riquelme pide también una cerveza. Se lo ve contento.”⁴⁰

En este caso el ambiente creado por Mouat es de tedio, cansancio y pesadumbre, al menos en un principio, el que se logra con el juicio de valor expresado en la frase “estamos en Chile”, para definir nuestra idiosincrasia donde los retrasos injustificados suceden hasta en los servicios públicos, y sólo queda la humilde resignación por parte de los afectados. Ayudan los diálogos entre Ernesto y la secretaria, en especial por las palabras empeladas por esta última (“se va a demorar un poquitito”), en las cuales el diminutivo del adverbio de tiempo es tan vago e impreciso como cierto carácter nacional. Se describe además el clima de esa mañana y las características de la carroza contratada, de sumo lujo, atendida por el propietario de la funeraria, por ser un “caso especial”. Hay una connotación de importancia en esta empresa.

⁴⁰ Op. Cit. (pp. 47- 49).

La dilatación del trámite, la burocracia tan propia de nuestro país, que causa el tedio en el ambiente, también es reforzada en la enumeración de los instrumentos que el dueño de la funeraria emplea para preparar la urna mortuoria.

La narración del proceso de colocación de los restos en el ataúd y el sellado crean la sensación de luto, en especial cuando Mouat advierte que Ernesto no despega ni un minuto de ese proceso.

Se insiste en el ambiente de trámites burocráticos tediosos al describir los que se realizan en el Registro Civil. Ahora, la creación de este ambiente marca un contrapunto con la escena del almuerzo en el restaurante de Tocopilla. El autor incluso adjetiva la escena (“surrealista”), califica el ambiente como “distendido”, describe a las mujeres que atienden las mesas como simpáticas y divertidas, da cuenta del menú que degustan los comensales e, incluso, consigna que Ernesto pide una cerveza y “se lo ve contento”. Evidentemente, el contraste entre el tedio caluroso de la burocracia, la seriedad y carácter solemne del luto, contrastan con el descanso en el viaje para almorzar, y expresan un cierto alivio en el ambiente y en las emociones de Ernesto, como quien comienza a desprenderse de un pesado bulto que carga sobre la espalda.

La creación de ambientes psicológicos, para los cuales el autor recurre a descripciones muy minuciosas, es más cercana a la novela realista, en su tradición francesa y rusa por excelencia, que a la crónica informativa. Se entiende por ello que el discurso de Mouat no es irrestricto al periodismo tradicional y se advierte que incursiona, el menos en parte, en el canon literario.

Citas célebres

Si bien este no es un recurso consignado por Tom Wolfe dentro del género del Nuevo Periodismo, las citas a obras literarias clásicas o específicas pertinentes a la temática abordada son herramientas usuales dentro de los géneros literarios. En este sentido, *El empampado Riquelme* incluye diversas citas, generalmente al inicio de ciertos capítulos, como lo son de pasajes de Jorge Luis Borges, Martín Amis, Raymond Carver, entre otros. En términos de análisis literarios, estas citas

corresponden al recurso de intertextualidad, y según las categorías del lingüista ruso Mijaíl Bajtín, son enunciados de géneros discursivos primarios, en el sentido de que son implantados y luego asimilados en el enunciado de género discursivo secundario que es la obra *El empampado Riquelme*.

Ahora bien, haciendo una visión general, el estilo verbal en *El empampado Riquelme* que en este acápite del presente capítulo de ha analizado, responde, según las categorías de Mijaíl Bajtín, a formas típicas, genéricas y estructurales del enunciado, que constituye el libro en cuestión, que en todo enunciado determina el carácter concluso del mismo.

Estas formas genéricas estables se realizan en la voluntad discursiva del hablante, categoría a la cual se hizo mención en el primer acápite de este capítulo, referente al contenido o temática de la obra de Moaut. A su vez, esta decisión del género discursivo determinado se define por la especificidad de una esfera discursiva dada, que en *El empampado Riquelme* sobrepasa a la esfera discursiva del periodismo tradicional. Las consideraciones del sentido del objeto o temáticas, como se ha mencionado, superan la crónica o reportaje del periodismo informativo o interpretativo.

Tanto por su voluntad discursiva como por la especificidad de la esfera discursiva, la obra no responde a los géneros periodísticos tradicionales. Como se ha señalado, Francisco Mouat escribió una novela en la cual reflexiona sobre las personas desaparecidas, el vínculo padre- hijo, la búsqueda permanente del padre, los amores culpables, entre otros tópicos, y en la definición del género discursivo estable no corresponde ubicar a *El empampado Riquelme* en la crónica informativa o el reportaje. Se deduce que la intención del periodista fue mucho más lejos que de dar cuenta con objetividad periodística de un puzzle policial sobre el misterio de la desaparición de Julio Riquelme o reportear sobre las falencias en las instituciones que pertenecen, o alguna vez pertenecieron, al Estado, como Ferrocarriles de Chile o el Servicio Médico Legal. Y para ello definió un género discursivo que le fuera más idóneo, como lo es el Nuevo Periodismo, cuyas formas genéricas que toma prestadas de la literatura le permiten abordar temáticas que sobrepasan las funciones del periodismo tradicional.

Composición o Estructuración en *El empampado Riquelme*

Una de las características que definen al género del Nuevo Periodismo, inaugurado por el periodista norteamericano Tom Wolfe en la década de los 60, es la estructuración del relato sobre la base de escenas. Por cierto, se trata de crónicas, de grandes reportajes- propio del periodismo tradicional-, pero a diferencia de éste, la estructura no responde a la clásica composición periodística del relato histórico de los hechos, ni al empleo del párrafo resumen inicial, conocido ampliamente entre los periodistas como *lead*; tampoco a la respuesta a las cinco preguntas básicas, ni siquiera a la estructura del reportaje interpretativo donde se establece una cabeza de la información, un cuerpo y un pie, en el sentido de la analogía corporal de iniciar la narración con el lead que incluye la tesis, el desarrollo que expone los argumentos, y el cierre que comprueba o refuta la tesis inicial.

La materia es la misma, la noticia, los hechos noticiosos, pero no se emplea el relato jerarquizado que prioriza los hechos más relevantes, en el comienzo, para desarrollar luego los hechos en forma decreciente según su menor valor de relevancia periodística (la tradicional pirámide invertida). A esto se le suma que tampoco, en cuanto al estilo de redacción, se aplica la vieja tradición británica en la cual el narrador debía asumir una voz tranquila, cultivada, distinguida, una especie de fondo neutral donde mínimos detalles destaquen.

La composición en el Nuevo Periodismo, por sobre respetar un orden cronológico, estructura el relato sobre la base de escenas, con todos los matices del estilo verbal de este género antes señalados.

La obra *El empampado Riquelme* inicia, en el primer capítulo *La primera noticia*, con un relato histórico que resume cómo llegó esta información a las manos y a la vida del periodista Francisco Mouat. Él explica las temáticas que desarrollará en las páginas siguientes y reflexiona sobre los alcances del misterio y desaparición de Riquelme.

Sin embargo, ya en el segundo capítulo, *Los olvidos del desierto*, si bien encabeza con las circunstancias puntuales de las últimas horas en que se vio con

vida a Julio Riquelme, la narración versa sobre el hallazgo del cabo Fuentes de los objetos personales del desaparecido en el desierto y las señas de la ubicación de sus restos. Se trata de una escena acontecida en el Aeropuerto Cerro Moreno de Antofagasta.

Por cierto, la escena es narrada en forma completa, e incluye puntos de vista en tercera persona- Mouat se introduce en la mente del cabo Fuentes- y enumera varios detalles simbólicos, en especial los decidores objetos, que más tarde se sabría que eran pertenencias del “empampado”, hallados en el baño de aeropuerto. Estos objetos dicen mucho, en términos simbólicos, del perfil humano de Julio Riquelme, personaje “fantasma” que se irá construyendo en la pluma de Mouat a lo largo del libro. En efecto, una tradicional narración histórica sólo habría informado del hallazgo de estas pertenencias en un breve párrafo de una crónica construida sobre la base temática de la historia, la noticia del “empampado” Riquelme, y esta información no pasaría de ser meros datos que explican concretamente los hechos acaecidos, según un orden cronológico y racional a la descripción de la noticia. La estructuración sobre la base de escenas, en cambio, no sólo ordena los hechos de una forma diferente al relato histórico, informativo de los hechos, también narra los hechos con todos los ingredientes lingüísticos de los recursos verbales del Nuevo Periodismo que logran en el lector despertar sus emociones e impresiones personales respecto a la narración. En otras palabras, este recurso de composición colabora, junto a los otros ya mencionados, a alcanzar la dimensión estética en una crónica aparentemente periodística.

Luego, Mouat escenifica el hallazgo posterior de los restos de Riquelme por parte del detective Walter Rehren, así como la reacción del hijo del empampado, Ernesto Riquelme, y su viaje a Antofagasta a reconocer las pertenencias de su fallecido padre. Esta narración “novelesca” de los hechos, trasciende el ámbito meramente informativo del relato, pues construye una breve historia cuyos elementos no son sólo hechos concretos, datos duros como se suelen denominar en la jerga periodística, y corresponden a una escena completa que posee juicios de valor y emociones asociadas.

De hecho, esta estructuración del relato sobre la base de escenas continúa en el capítulo 3, *El Longino de Riquelme*, donde Mouat reconstruye las condiciones del tren longitudinal y de la estación Los Vientos, último punto donde se vio a Riquelme sobre el tren. El periodista deduce ciertas costumbres y usos de los pasajeros del personal del tren e incluso cita una crónica social de la época sobre el tema y una perteneciente a la obra de Andrés Sabella. Sobre la base de conjeturas, hipótesis tentativas, reflexiona sobre el viaje de Riquelme y los posibles motivos por los cuales abandona el tren cerca de la estación Los Vientos, alejándose del relato periodístico histórico, pues lo enriquece con impresiones subjetivas que, habitualmente, son ajenas a la crónica tradicional.

En este sentido, la herramienta de la estructuración del relato sobre la base de escenas no sólo marca diferencias notorias con el periodismo informativo e interpretativo, sino que añade virtudes lingüísticas y narrativas que son factibles de considerar en el discurso en su conjunto, junto a otras ya mencionadas, como aportes a esta obra en pos de su acercamiento a los géneros literarios, principalmente a la novela, por su similitud con la crónica.

El capítulo 4, *Huesos al sol*, asimismo, conjetura sobre las posibles causas por las que Julio Riquelme abandonara el tren y se internara en el desierto. Su relato es tan minucioso, que sobre la base de supuestos de introduce dentro de la mente del personaje y escenifica las últimas acciones de su vida, antes de terminar con “los huesos al sol”, palabras que aluden a las décadas que permaneció la osamenta del desaparecido olvidada en la pampa nortina. Además, también con hipótesis, escenifica el primer hallazgo de los restos de Riquelme por quienes dejaron sus pertenencias en el Aeropuerto Cerro Moreno de Antofagasta, y reconstruye, como una escena, el hallazgo oficial por parte del detective de Investigaciones Walter Rehren, así como el levantamiento del cadáver ante el magistrado y el traslado de los restos óseos al Servicio Médico Legal.

Haciendo un somero paralelismo con un relato histórico tradicional, en este caso una crónica policial, ésta se limitaría a describir móviles del deceso, declaraciones de autoridades policiales, datos geográficos del lugar del hallazgo, información judicial de la labor del magistrado. Mouat, al emplear la narración de

escenas en vez del relato histórico, profundiza en el factor humano asociado a los hechos noticiosos, es decir, introduce una patina de barniz emocional a la narración.

Las escenificaciones continúan en el capítulo 5, *El funeral*, en el cual el periodista narra las escenas de su encuentro con Ernesto Riquelme, hijo del “empampado”, en Antofagasta, para, luego que éste visite el lugar preciso del hallazgo en el desierto, relata la noche en una pensión, la recepción de los restos en el Servicio Médico Legal, el viaje en caravana escoltando la carroza fúnebre desde Antofagasta a Iquique, el funeral y conversaciones entre familiares en el hogar de Ernesto.

Este capítulo puede leerse como un pequeño cuento. Los detalles simbólicos- que incluso aluden a la idiosincrasia nacional-, la narración en punto de vista en tercera persona- en especial las impresiones subjetivas de Ernesto Riquelme en el sitio del hallazgo-, los juicios de valor del propio Francisco Mouat, pero fundamentalmente la narración de escenas en su totalidad, construidas con distintos matices y detalles, encierran en sí mismas un tono psicológico que evoca sensaciones y emociones en el lector, las cuales, claro está, no se lograrían en una crónica tradicional. Por cierto, vale la pena reiterar, la condición narrativa que alcanza el autor es propia de la novela o el cuento, de lo que se deduce que estos recursos lingüísticos permiten a la obra exceder los límites rigurosos del periodismo tradicional.

En el capítulo 6, *Empampados*, Mouat reflexiona sobre los alcances de este término y describe casos reales e históricos de hombres desaparecidos en la Pampa. Apoyado en citas de periódicos de la época, textos literarios y testimonios de cercanos a los “empampados”, narra distintos casos humanos que sufrieron tal destino. Si bien hay un relato del tipo histórico, el periodista profundiza las descripciones, los juicios de valor y es minucioso en la narración, por lo cual también puede hablarse de pequeñas escenificaciones relativas a hechos de desapariciones en el Desierto de Atacama. Se trata de breves relatos que no se limitan a enumerar datos concretos de los “empampados”.

Siguiendo con las escenificaciones, el capítulo 7, *La leyenda*, está dedicado a reconstruir la figura de Julio Riquelme, un semblante humano. Sobre la base de los testimonios de los hijos de Riquelme Ernesto y Marta, Mouat escenifica el carácter, personalidad y costumbres del posterior “empampado” en su vida en Chillán. A su vez, escenifica el viaje a esta ciudad por parte de Ernesto, cuando tenía 17 años y recién conocía a su padre. Finalmente, hay una suerte de escenificación de diálogos cotidianos hipotéticos que personas cercanas a Julio Riquelme habrían pronunciado como forma de emitir sus suposiciones sobre distintas causas de su desaparición.

En suma, en este capítulo hay ingredientes presentes en las escenas que no tienen cabida en una crónica de relato histórico. Se puede apreciar el hilo narrativo, la progresión dramática de las escenas, incluso cuando gran parte del semblante humano de Julio Riquelme sea construido sobre la base de sus declaraciones. Además, en la escenificación de diálogos cotidianos hipotéticos, al final del capítulo, Mouat emplea una imaginación narrativa, que pone en boca de personajes inexistentes en la vida real, que no se concibe en el periodismo tradicional.

En el capítulo 8, *Tienes un e-mail*, Mouat escenifica de manera epistolar la comunicación, mediante correo electrónico, con un bisnieto de Julio Riquelme, residente en Suecia.

Las escenificaciones continúan en el capítulo 9, *A Chillán, ida y vuelta*, en el que Mouat narra su viaje en tren a esa ciudad, y luego diversos trámites recabando información acerca de las señas actuales de Julio Riquelme, averiguaciones en el Banco Estado, en el Registro Civil, en diarios chillanejos, en la oficina de jubilados del Banco del Estado (según el nombre de antaño), y una cita y entrevista con Waldo Walt, jubilado de esa institución bancaria que fue compañero de trabajo de Riquelme.

En este capítulo el periodista Mouat se hace parte en la narración, escribe en primera persona singular, emite juicios de valor- muy alejado del periodismo informativo-, y además, acorde a la estructuración sobre la base de escenas, construye pequeños relatos en los cuales narra sus avatares, incluyendo detalles

simbólicos, por cierto. En la crónica tradicional, que no emplea la narración de escenas completas, de este capítulo sólo se reproducirían los datos concretos recabados por el periodista. Corresponde, en efecto, al espacio extradiegético de la narración., recursos que, en su conjunto, siembran un manto de dudas sobre si este libro se restringe en su taxonomía a alguno de los géneros exclusivamente periodísticos.

En el capítulo 10, *Carpeta inexistente*, Mouat escenifica las pesquisas tras la figura de Riquelme en Santiago, con los datos obtenidos en Chillán. Narra el momento en que concierta una cita con Mario Urrutia, antiguo compañero de Riquelme en la Caja de Crédito Agrario, su entrevista con él, las gestiones con Manuel Cea, director del Museo del Banco del Estado, y la visita del periodista a la oficina de éste, sumado al diálogo que sostienen. Destacan aquí las palabras metafóricas, la figura literaria que Mouat emplea para describir las carpetas de todos los funcionarios del Banco Estado a lo largo de su historia, archivadas en una bóveda del museo, y cómo se refiere a la ausencia de la correspondiente a Julio Riquelme. Las impresiones subjetivas y la emotividad plasmada son propias de una escenificación “novelada”.

Mediante la transcripción de una larga entrevista a Ernesto Riquelme, en el capítulo 11, *Habla memoria*, Mouat escenifica a partir del testimonio del hijo detalles de la vida privada de Julio Riquelme. Similar al capítulo 7, en éste también se construye un semblante de la personalidad del posterior “empampado”, claro que más centrado en los hechos de su vida privada, sus relaciones amorosas y vínculos filiales. Pese a ser una larga transcripción de una entrevista con Ernesto Riquelme- con preguntas y respuestas anteceditas por guión-, se hilvana una historia, una narración completa de distintas escenas que constituyen un resumen de la vida privada de Julio Riquelme, por cierto poniendo el acento en los aspectos humanos y emotivos.

Este tratamiento de temas humanos y del ámbito de las emociones en la crónica, son posibles en virtud del empleo de los recursos del Nuevo Periodismo, tanto en la estructuración del relato sobre la base de escenas y otros antes abordados. En el análisis, puede aseverarse que es otro punto de inflexión con

respecto al estudio de un registro escrito de carácter puramente periodístico, y más bien se palpa una narración que bien puede considerarse inserta en el canon literario.

En el capítulo 12, *El vínculo*, Mouat escenifica su diálogo con Rafael Jiménez, psicólogo y amigo del periodista, que versa sobre el vínculo entre padre e hijo, y las implicancias, desde el punto de vista de la psicología, que adquiere en el caso de la historia del “empampado” Riquelme.

Una escenificación ligada temáticamente al resto del libro, no así directamente a la historia que relata, es la que realiza Mouat en el capítulo 13, “Papá de viaje”, en el cual narra un viaje de vacaciones con su padre el año 1988 por las costas italianas y francesas. Lleno de recuerdos emotivos y biográficos, el capítulo termina con descripciones de la personalidad del padre del periodista a través de la narración de cotidianos actos simbólicos de su progenitor.

En efecto, el capítulo se construye sobre la base de narración de escenas, pero cabe resaltar que esta escenificación verbal también tiene un desarrollo y conclusión expresivos en cuanto a los sentimientos que el propio autor mantiene con la memoria de su padre. Narrado, evidentemente, en primera persona singular, trasciende la descripción de hechos concretos de una noticia (no se trata de los hechos informativos propios de la historia del libro, sino que el vínculo con la gran crónica es por afinidad temática, por el tema que va más allá de los hechos del hallazgo y misterio en torno a Julio Riquelme), y aborda las ideas y emociones con respecto al tema de la paternidad, en términos particulares y generales. Es, en este sentido y al igual que otros capítulos del libro, de un alcance a la dimensión estética del lenguaje, pues no se limita a la función meramente informativa.

En el capítulo 14, *Partida de nacimiento*, Mouat escenifica hechos a partir de la recepción de correspondencia desde Chillán: la partida de nacimiento de Julio Riquelme Ramírez y su esposa, despachada por una funcionaria del Registro Civil de esa ciudad. Luego narra la escena de la entrevista con el abogado Héctor Salomó, asesor de la directora nacional del Registro Civil, para aclarar dudas. Asimismo, relata la escena del llamado telefónico al oficial del Registro Civil de Chillán. En la última parte del capítulo, Mouat escenifica dos encuentros con el

grafólogo Patricio González Sepúlveda, quien a partir de la firma de Julio Riquelme saca conclusiones sobre su personalidad e historia, y la cita, por teléfono, con la psicóloga, que posee poderes especiales, para dilucidar misterios sobre la desaparición del “empampado”.

Una escenificación cronológica de los hechos es la que Mouat emplea en el capítulo 15, *Contacto en Australia*, en el cual, indicando la fecha y hora en que suceden los hechos en letra cursiva, narra el llamado del detective Walter Rehren al periodista para darle las coordenadas de un chileno, actualmente radicado en Australia, que fue testigo de las últimas horas del viaje de Riquelme en el tren Longino. Luego narra la escena del contacto telefónico al país oceánico y, mediante el diálogo con Jorge Herralde, los últimos momentos con vida a bordo del tren de Julio Riquelme.

El último capítulo, número 16, de *El empampado Riquelme, Las imágenes de Gina*, narra dos escenas, y también las antecede con fecha y hora en letra cursiva. La primera es la visita de Francisco Mouat a la consulta de la psicóloga con poderes especiales Gina Nanneti. El periodista, a través de las palabras de Gina y las imágenes que siente a través de los objetos físicos, escenifica los últimos momentos de Julio Riquelme en su viaje en el tren Longino, y las emociones que le condujeron a saltar cuando éste seguía en marcha. La otra escena sucede en la casa del periodista, durante una tarde lluviosa, mientras transcribe la grabación obtenida en consulta de Gina, y en ésta, que es el final del libro, Mouat expresa sus emociones con respecto a la figura de Julio Riquelme y le dedica palabras de despedida.

Si bien los últimos tres capítulos de *El empampado Riquelme* los acontecimientos se ordenan cronológicamente según fueron sucediendo, este orden es con respecto al tiempo de la narración. El tiempo de lo narrado, en cambio, va de un momento a otro en el sentido cronológico, y se estructura sobre la base de la narración de escenas completas, con detalles muy vividos, como lo es habitual a lo largo de toda la crónica y lo es especialmente en el capítulo final, “Las imágenes de Gina”, y con marcado acento en los matices emotivos. No es un orden racional y de relato histórico, donde abundas los hechos concretos y “datos duros”.

En suma, tal como se aprecia, la composición de la estructura de la obra analizada, es sobre la base de narración de escenas. El tipo de narrador- con punto de vista en tercera persona o en primera persona singular-, las escenificaciones propiamente tales, los detalles simbólicos, los juicios de valor del autor y su inclusión en la narración misma como un personaje más, los diálogos realista y directos, son factores que se conjugan en la composición de la crónica, no funcionan como entres independientes y aislados, y le imprimen un sello expresivo que permite al lenguaje trascender la mera función informativa y alcanzar la expresiva, o sea, tal como se ha insistido, a un nivel estético del empleo de éste. Son, en consecuencia, aportes del Nuevo Periodismo, en cuanto a sus herramientas y recursos narrativos, que logran en su articulación que el discurso de *El empampado Riquelme* sobrepase el género del periodismo informativo e interpretativo, y pueda ser objeto de clasificación, el menos desde una cierta perspectiva, dentro de la categoría literaria.

CONCLUSIONES

Sobre la base del análisis de discurso de la obra *El empampado Riquelme*, y de toda la investigación del presente estudio, se puede concluir que, en efecto, los géneros periodísticos tradicionales, en virtud de los cambios en el periodismo nacional y del mundo y por los cambios sociales y de paradigmas de la era posmoderna, están actualmente en un período de crisis, la menos en lo que se refiere a los límites entre éstos, con fronteras difusas, y en cuanto a los nuevos desafíos que impone la tecnología, la demanda informativa y los modos de narrar que han ido tomando curso desde las últimas décadas del siglo pasado.

Ahora bien, centrándose en la obra misma analizada del periodista Francisco Mouat, se verificó el empleo de diversas herramientas del género del Nuevo Periodismo, así como elementos del hibridismo cultural, los cuales, según la conceptualización de los discursos genéricos del lingüista Mijaíl Bajtín, bien puede afirmarse que no se puede encasillar taxativamente a *El empampado Riquelme* dentro de algún(os) género(s) periodístico(s), al menos de forma excluyente. En otras palabras, en virtud del empleo del lenguaje, la obra de Mouat, si bien puede ser incluida en estas taxonomías, sean periodísticas o literarias, las trasgrede.

Sin embargo, es interesante contrastar la visión del propio autor al respecto. Si bien Francisco Mouat, en entrevista para esta investigación, reconoce haber leído a escritores del género del Nuevo Periodismo, no necesariamente afirma que fueron fundamentales a la hora de sentarse a escribir *El empampado Riquelme*: “Leí, en su momento, durante mis años de universidad y especialmente en mis primeros años de periodismo activo algunos de los libros más emblemáticos del llamado Nuevo Periodismo norteamericano. Entre los que recuerdo estaba *El Nuevo Periodismo* de Tom Wolfe y un volumen que creo que él antologó que se llamaba *Los años del desmadre*. Leí *A sangre fría* de Truman Capote, uno de Norman Mailer sobre Cassius Clay que se llama *El rey del ring*, que es magnífico, y que me lo prestó mi profesor de fotografía de entonces, Juan Domingo Marinello. Tuvo que pasar mucho tiempo para que descubriera, por ejemplo, a Joseph Mitchell, autor de *El secreto de Joe Gould*, o para conocer la mano y la mirada de

Gay Talese. Y más tiempo transcurrió aún antes de conocer lo que creo son los mejores textos de Capote: los de su libro *Música para camaleones*".

No obstante, el periodista chileno admite su influencia, pero como parte de un universo más amplio de lecturas. En este sentido, refiriéndose a los autores de Estados Unidos antes citados, señala que "de todos ellos uno bebe, sorbetea, asimila, digiere y también olvida. Pero circunscribir la formación de uno como escritor de no ficción a los norteamericanos no es justo con todos aquellos autores de habla hispana que también empezamos a leer en esos años, y en cuyos nombres y especialmente en sus textos me detengo una y otra vez hasta estos días".

Es más, consultado sobre el dominio de las herramientas del Nuevo Periodismo, y hecho el comentario que en este estudio se verificó su empleo en *El empampado Riquelme*, Mouat es claro al explicar su punto de vista: "Decir que domino las herramientas narrativas del género, en todo caso, sería presumido o completamente inoficioso. ¿Dominarlas para qué? Simplemente escribo lo mejor que puedo, lo que para algunos alcanza y tal vez a otros los deja completamente indiferentes (...) no sabía que empleaba todos esos recursos. Por lo mismo, eso no pudo ser premeditado. Me parece que la narración (sea de ficción o no ficción, aunque esta división es finalmente discutible) se nutre precisamente de todas las herramientas de que dispone el lenguaje de la palabra para expresarse, y el que cultive este oficio debe esmerarse en leer mucho, ejercer la curiosidad y trabajar con las palabras para extraer de ellas el mejor jugo posible".

Por cierto, queda en evidencia que el autor de la obra analizada reconoce las influencias del Nuevo Periodismo pero como parte de un universo mucho mayor de lecturas, es enfático en señalar que su empleo no fue premeditado e, incluso, opina que encuentra discutible la división entre ficción y no ficción, nudo central del sustento teórico de género fundado por Tom Wolfe.

Por esta misma línea apunta el crítico, escritor y académico de literatura de la Universidad Diego Portales, Álvaro Bisama, también entrevistado para esta investigación. Para este docente, y también comentarista literario que ha escrito sobre la obra de Mouat en cuestión, no tiene mayor relevancia preguntarse sobre si

El empampado Riquelme entra en el canon literario o no lo hace: “Yo no sé si sea relevante la pregunta sobre la literatura en *El empampado Riquelme*. Me parece que es una obra que, justamente, está colocada y está escrita, y eso uno lo puede leer y lo puede entender a partir de las sucesivas ediciones de la obra (...) Entonces la pregunta sobre literatura es una pregunta que, en el fondo, obliga a pensar el libro desde un estanco, desde una calificación, y esa calificación no sé si sea relevante para entender la obra. Porque la obra, en el fondo, sin quererlo o sin desearlo, precisamente, desafía ese problema. Creo es una obra que parte siendo relato, y ese relato muta a transformarse en otro. El relato del empampado se transforma en un relato del mismo narrador”.

Opinión similar manifestó, al ser consultada en una entrevista especialmente realizada para este estudio, la periodista y subeditora de la *Revista de Libros* del diario *El Mercurio*, que además es parte del equipo fundador de este suplemento, María Teresa Cárdenas. Si bien ella descarta la clasificación de la obra analizada dentro de los cánones literarios, afirma que ésta alcanza vuelo literario en virtud del empleo del lenguaje: “Lo que pasa es que el límite entre el periodismo y la narrativa ha sido el tema de siempre. Siempre se piensa que el periodista es un escritor frustrado y que quiere acceder, de alguna manera, a la literatura. Yo creo que, en los géneros tradicionales, no lo puedes clasificar como novela. Es una crónica pero (...) hay todo el tema del periodismo narrativo que lo que ha hecho es tender ese puente, en el fondo, entre el periodismo y la literatura. Yo creo que ese periodismo narrativo está en el límite, no se puede clasificar como obra literaria ni como ejercicio periodístico. Pero creo que, sobre todo, más allá de los géneros (que es difícil inscribirlos), tiene que ver con el uso del lenguaje, con el cómo contar una historia y, desde ese punto de vista, si bien no lo inscribo como obra literaria, tiene calidad, vuelo literario”.

Sobre una de las consideraciones centrales de este estudio, la pertinencia de *El empampado Riquelme* en el género del Nuevo Periodismo, Bisama no lo descarta, pero lo considera poco significativo, en especial para la cultura en la cual fueron creadas las obras de ese género en relación con el libro de Mouat. Consultado sobre si éste puede clasificarse en el género norteamericano, señaló

que “podría ser, pero me parece que la calificación de Nuevo Periodismo, yo lo digo como lector, es una calificación manoseada. El concepto de Nuevo Periodismo, en el fondo, ya está descargado de sentido. De hecho, si uno mira hacia atrás y uno lee a J. Simon, a Rodolfo Walsh, a Carlos Droguett, a Edwards Bello, en un término más local, o sea, el uso de herramientas literarias como escritura de periodismo siempre estuvo, entonces no me parece que sea relevante encontrar ese punto (...) Si tú tomas a Hunter Thompson, tomas a Tom Wolfe, tomas a Gay Talese, o tomas a los otros autores del Nuevo Periodismo, estoy pensando en Terry Southern, el tema es que son textos que están formateados en una extensión particular, en revistas en particular, en un lugar particular, en zonas culturales particulares. Claro, es fácil plantear que este modelo de artículos escritos para la *Rolling Stone*, para la *Esquire*, pueden ser aplicados y cambiados, cuando en realidad eso es para mí un tema como lector, depende del contexto”.

En este sentido, el crítico literario considera de Francisco Mouat es más cercano a otra tradición y se asimila a otro género: “Mouat está más cercano a Elías Canetti, por ejemplo, a Robert Walser, a Enrique Vila- Matas. Si yo pudiera encajarlo en otra tradición estaría más cercano a la tradición del ensayo, pensando que el ensayo es una clase de escritura que se despliega y adquiere su crecimiento bajo sus propias reglas y digresiones (...) A mí me parece que habría que acercar el libro de Mouat a otra tradición, a una tradición más cercana, ponte tú, al problema de la autoficción, o claramente al problema de la Nueva Crónica Latinoamericana, que no es lo mismo que el Nuevo Periodismo, simplemente porque por razones económicas funcionan de otra manera, se escriben en otra estación y representan otra clase de trabajos”.

Bisama define a este género, La Nueva Crónica Latinoamericana, sobre la base de “lo que está diseñado o comprendido en la antología de (Darío) Jaramillo, de Jordi Garrión y sobre todo en el problema de escritura de la crónica que ha venido existiendo en Latinoamérica desde revistas como *Etiqueta Negra*, *Gatopardo*, a partir fundamentalmente de los trabajos que se han publicado en esos términos”.

A este respecto, sobre la posible clasificación de la obra de Mouat en el género periodístico norteamericano, María Teresa Cárdenas lo circunscribe, pero enfatiza en otra característica del periodismo narrativo para aseverar tal argumento. Consultada sobre la pertinencia del libro en cuestión, señaló: “Exacto, exacto. Yo creo que además aquí hay un ejercicio que ha hecho Francisco Mouat, no sólo en este libro sino que también en otros, de una búsqueda muy personal de él, de estos personajes como olvidados, de personajes que se han perdido en el rastro de la historia, y que él los rescata. Yo creo que también hay un ejercicio súper interesante porque, en el fondo, es buscar la historia, es empatizar con la historia de alguien y narrarla (...) Creo que también hay un ejercicio interesante que es buscar esas historias, que es muy periodístico, pero que lo eleva a cierto nivel más literario”.

Asimismo, la periodista de cultura agrega otras virtudes de *El empampado Riquelme* que le otorgan estatus literario, independiente de no incluirlo en taxonomías específicas: “Creo que el salto a lo literario está (...) en la historia, pero también en las imágenes. En la literatura es súper importante eso. Creo que en ese libro es fuerte, o sea, toda la relación con el desierto, con la soledad, con el viaje, con la búsqueda. Para mí va más allá del periodismo narrativo, de buscar una historia y contarla. Hay una compenetración, en este caso, del autor con la historia, que lo hace mucho más personal. No busca la historia de otro y narrarla, sino que se hace parte de su propio interés”.

Finalmente, acerca de la valoración y acogida que la crítica literaria chilena ha otorgado a obras susceptibles de considerar dentro del género del Nuevo Periodismo, y no ser excluidas del canon literario en una identificación taxonómica exclusivamente periodística, Álvaro Bisama no encuentra mayor relevancia en este rol de la crítica: “No es relevante porque, fundamentalmente, el lugar que ocupa la crítica literaria chilena es menor en relación al campo cultural. El lugar que ocupa la crítica literaria en la zona de mediaciones no es un lugar relevante que pueda determinar una lectura o la forma de leer el libro, o sea, lo que pueda decir un crítico literario acerca de un libro, no es para mí como lector, no es lo que define cómo funciona un libro o no”.

En esta materia del rol de la crítica especializada, Cárdenas fija su atención más en la calidad de las obras que en el ejercicio del gremio mismo. Consultada por el papel de los críticos, con los cuales trabaja a diario en el suplemento periodístico, en relación a las publicaciones cercanas al Nuevo Periodismo, afirma: “Bueno, hay de todo, porque hay historias más logradas que otras. La Leila Guerrero, periodista argentina, que ha incursionado en este género. Pienso en otros que han hecho trabajos... (no quiero sonar peyorativa), pero que han escrito historias menos profundas. Yo creo que es caso a caso. Para mí, más que definir el género, es el resultado lo que valoro, o sea, si tiene una calidad literaria, si tiene honestidad también el autor, y eso lo aplico tanto al novelista como al periodista que escribe crónicas. Yo no me atrevería a decir cuál es el punto que separa una de otra, pero lo importante es que la historia sea tuya, que tú te apropiés de la historia”.

La realización de estas entrevistas, a Francisco Mouat, Álvaro Bisama y María Teresa Cárdenas, revelaron que la obra *El empampado Riquelme* bien puede ser catalogada dentro de otro género distinto a los tradicionales periodísticos y del Nuevo Periodismo, supuesto teóricos que se emplearon en este estudio para indagar en la dimensión estética en la obra de Mouat. El académico y crítico Bisama afirma considerar al libro analizado dentro del género de la Nueva Crónica Latinoamericana y, por su parte, la periodista especializada María Teresa Cárdenas incluye a Leila Guerrero, cuya obra se ha clasificado dentro de este género mencionado por el docente, como una narradora periodística con historias bien logradas en sus publicaciones., Se trata de premisas que abren nuevas interrogantes, nuevos supuestos de estudio. Esto pertenece, por tanto, a una eventual nueva investigación.

ANEXOS

Entrevista a Francisco Mouat

*-¿Ha leído el libro *El Nuevo Periodismo*, de Tom Wolfe, u otros textos teóricos sobre este género periodístico, así como clásicos del Nuevo Periodismo? ¿Qué tan bien domina las herramientas narrativas del género?*

Leí, en su momento, durante mis años de universidad y especialmente en mis primeros años de periodismo activo algunos de los libros más emblemáticos del llamado Nuevo Periodismo norteamericano. Entre los que recuerdo estaba *El Nuevo Periodismo* de Tom Wolfe y un volumen que creo que él antologó que se llamaba *Los años del desmadre*. Leí *A sangre fría* de Truman Capote, uno de Norman Mailer sobre Cassius Clay que se llama *El rey del ring*, que es magnífico, y que me lo prestó mi profesor de fotografía de entonces, Juan Domingo Marinello. Tuvo que pasar mucho tiempo para que descubriera, por ejemplo, a Joseph Mitchell, autor de *El secreto de Joe Gould*, o para conocer la mano y la mirada de Gay Talese. Y más tiempo transcurrió aún antes de conocer lo que creo son los mejores textos de Capote: los de su libro *Música para camaleones*. De todos ellos uno bebe, sorbetea, asimila, digiere y también olvida. Pero circunscribir la formación de uno como escritor de no ficción a los norteamericanos no es justo con todos aquellos autores de habla hispana que también empezamos a leer en esos años, y en cuyos nombres y especialmente en sus textos me detengo una y otra vez hasta estos días. Decir que domino las herramientas narrativas del género, en todo caso, sería presumido o completamente infundado. ¿Dominarlas para qué? Simplemente escribo lo mejor que puedo, lo que para algunos alcanza y tal vez a otros los deja completamente indiferentes.

*-En su libro *El empampado Riquelme*, usted emplea recursos del Nuevo Periodismo, tales como narración con punto de vista en tercera persona, escenificaciones, diálogos realistas (a veces anteceditos de guión), narrador*

testigo, detalles simbólicos e incluso el periodista se hace parte de la historia. ¿Reconoce estos recursos en su obra?, ¿este empleo de recursos fue espontáneo u obedece a un plan premeditado?

Siguiendo la línea de mi anterior respuesta, afirmo lo siguiente: no sabía que empleaba todos esos recursos. Por lo mismo, eso no pudo ser premeditado. Me parece que la narración (sea de ficción o no ficción, aunque esta división es finalmente discutible) se nutre precisamente de todas las herramientas de que dispone el lenguaje de la palabra para expresarse, y el que cultive este oficio debe esmerarse en leer mucho, ejercer la curiosidad y trabajar con las palabras para extraer de ellas el mejor jugo posible, un destilado expresivo que divierta, conmueva, provoque reflexión, pensamiento, nutra, sea metabolizado por su lector, ojalá permanezca como sedimento en algún rincón del espíritu de ese ciudadano o ciudadana que atravesó sus páginas.

Entrevista a Álvaro Bisama

*-El año 2001 el periodista Francisco Mouat publicó el libro *El empampado Riquelme*, obteniendo diversas reacciones de parte de la crítica literaria especializada. Hubo opiniones que calificaron la obra como una crónica periodística que no alcanzaba a entrar dentro de los cánones literarios tradicionales. ¿Cuál es su juicio de valor sobre *El empampado Riquelme*?, ¿se puede considerar una obra literaria?*

Primero, yo no sé si sea relevante la pregunta sobre la literatura en *El empampado Riquelme*. Me parece que es una obra que, justamente, está colocada y está escrita, y eso uno lo puede leer y lo puede entender a partir de las sucesivas ediciones de la obra. Para hablar del libro hay que pensar en las tres ediciones que tiene, que son ediciones sustancialmente distintas: la del 2001, la de mitad de la década pasada, y la que hizo Mouat hace un par de años (el 2012, si no me equivoco), donde el libro va cambiando, va mutando y va quedando despejado

de... por ejemplo desaparece la crónica inicial que escribió Mouat. Entonces la pregunta sobre literatura es una pregunta que, en el fondo, obliga a pensar el libro desde un estanco, desde una calificación, y esa calificación no sé si sea relevante para entender la obra. Porque la obra, en el fondo, sin quererlo o sin desearlo, precisamente, desafía ese problema. Creo que parte siendo una obra donde se habla de... parte siendo relato, y ese relato muta a transformarse en otro. El relato del empampado se transforma en un relato del mismo narrador. Y eso se enmarca, justamente, en el problema de lo que se llama ahora Nueva Crónica Latinoamericana o lo que está diseñado o comprendido en la antología de (Darío) Jaramillo, de Jordi Garrón y sobre todo en el problema de escritura de la crónica que ha venido existiendo en Latinoamérica desde revistas como *Etiqueta Negra*, *Gatopardo*, a partir fundamentalmente de los trabajos que se han publicado en esos términos.

-¿El libro El empampado Riquelme puede ser considerada una obra perteneciente al Nuevo Periodismo, género periodístico que emplea los recursos literarios, dentro de las que fueran bautizadas como non fiction novel por el periodista norteamericano, y fundador del género, Tom Wolfe, en su publicación El Nuevo Periodismo?

Podría ser, pero me parece que la calificación de Nuevo Periodismo, yo lo digo como lector, es una calificación manoseada. El concepto de Nuevo Periodismo, en el fondo, ya está descargado de sentido. De hecho, si uno mira hacia atrás y uno lee a J. Simon, a Rodolfo Walsh, a Carlos Droguett, a Edwards Bello, en un término más local, o sea, el uso de herramientas literarias como escritura de periodismo siempre estuvo, entonces no me parece que sea relevante encontrar ese punto. A mí me parece que habría que acercar el libro de Mouat a otra tradición, a una tradición más cercana, ponte tú, al problema de la autoficción, o claramente al problema de la Nueva Crónica Latinoamericana, que no es lo mismo que el Nuevo Periodismo, simplemente porque por razones económicas funcionan de otra manera, se escriben en otra estación y representan otra clase de trabajos.

Si tú tomas a Hunter Thompson, tomas a Tom Wolfe, tomas a Gay Talese, o tomas a los otros autores del Nuevo Periodismo, estoy pensando en Terry Southern, el tema es que son textos que están formateados en una extensión particular, en revistas en particular, en un lugar particular, en zonas culturales particulares. Claro, es fácil plantear que este modelo de artículos escritos para la *Rolling Stone*, para la *Esquire*, pueden ser aplicados y cambiados, cuando en realidad eso es para mí un tema como lector, depende del contexto.

-Se podría decir que los escritos que están dentro de la Nueva Crónica Latinoamericana tienen elementos literarios que pueden ser analizados estéticamente.

Tienen algunos elementos literarios, pero que funcionan bajo otra lógica. O sea, una revista como *Etiqueta Negra*, funciona desde una perspectiva que tiene como objetivo contar historias, que tiene una relación distinta con los lectores y con otras revistas. El uso literario de Mouat, y pienso en la obra narrativa de Mouat completa, es un uso literario que, primero, se da progresivamente y, pensando en las tres ediciones de *El empampado Riquelme*, es algo que va apareciendo en la medida que Mouat modifica el libro. Ahora, no sé si Mouat está preocupado del Nuevo Periodismo, uno podría hacer calzar el libro dentro del Nuevo Periodismo, pero yo no sé si eso sea lo interesante del libro. Los efectos estéticos de libros descansan, justamente, en el fracaso del periodismo.

-De hecho, Mouat me dijo que había leído autores del Nuevo Periodismo, pero no era un tema premeditado a la hora de escribir el libro.

No, Mouat está más cercano a Elías Canetti, por ejemplo, a Robert Walser, a Enrique Vila- Matas. Si yo pudiera encajarlo en otra tradición estaría más cercano a la tradición del ensayo, pensando que el ensayo es una clase de escritura que se despliega y adquiere su crecimiento bajo sus propias reglas y digresiones.

-¿Usted cree que la crítica literaria, en términos generales, ha asumido como un hecho la condición difusa de los límites de los géneros?

Yo creo que la crítica literaria es lo mismo, es una suerte de zona híbrida en que está mesclado el ensayo, la columna de opinión, la información de las novedades, el ejercicio biográfico de quien lo redacta. Yo diría que mi crítica literaria, más que estar cerca del periodismo, está más cerca del ensayo. No sé lo que sucede con el libro de Mouat. Creo que no requiere ser leído bajo la supuesta búsqueda de un lugar donde encajarlo. Yo creo que la ausencia de la idea de la referencialidad periodística y la idea de que Mouat solucione el caso, de que él llega a la conclusión de por qué Riquelme se bajó del tren, no es relevante porque, en el fondo, el libro se ofrece como una mutación de sus propios procedimientos. Eso me parece tanto más interesante que tratar de definir al libro. Porque justamente esa clase de mutación genera que el libro pueda ser leído en clave simbólica.

-Sobre la valoración de la crítica, en general, ¿cree que no hay una rigidez en clasificar la obra, tanto dentro de géneros periodísticos o literarios, o Nueva Crónica Latinoamericana, hay una cierta apertura?

Yo creo que la crítica responde a los objetos, y se pliega, dialoga con los objetos. En el caso del libro de Mouat se va a plegar. Recuerdo que cuando el libro salió hubo una crítica muy elogiosa de Andrés Gómez en *La Tercera*, hay un cierto *efecto Mouat*, me imagino que Zambra habrá escrito en algún momento sobre el *efecto Mouat*. El libro ha cambiado tres o cuatro veces.

-Entonces esa clasificación no es tan relevante en su momento, que el libro haya sido clasificado dentro del periodismo y no en la literatura.

No es relevante porque, fundamentalmente, el lugar que ocupa la crítica literaria chilena es menor en relación al campo cultural. El lugar que ocupa la crítica literaria en la zona de mediaciones no es un lugar relevante que pueda determinar

una lectura o la forma de leer el libro, o sea, lo que pueda decir un crítico literario acerca de un libro, no es para mí como lector, no es lo que define cómo funciona un libro o no.

-¿Considera que la Nueva Crónica Latinoamericana ya ha tenido un cierto despegue?

Yo creo que ya ha habido una cierta legitimación académica, yo creo que ya ha habido una cierta legitimación crítica. Se ha publicado una cantidad interesante de trabajos de investigación de textos: el trabajo de Javier Sinay, en el caso argentino; el trabajo de Villoro, entre otros. Si uno quisiera hacer un mapa es posible construir una tradición completa dentro de la cual Mouat se inserta y dialoga, también Juan Pablo Meneses, Leyla Guerrero, Gabriela Wiener, Diego Osorno, en el caso mexicano. Hay una zona que es del desarrollo de una escritura de un género que es muy latinoamericano, muy propio, que funciona a manera de crónica, estoy pensando en la antología de Jaramillo, Pedro Lemebel, sin ir más lejos, Cristián Alarcón, en el caso argentino, y que no requiere del sello del Nuevo Periodismo para ser pensada.

-Ni para legitimarse tampoco.

No, o sea, yo creo también que el Nuevo Periodismo ya estaba viejo el año 70, ya no tiene sentido. La *Rolling Stone* ya no es caricatura de los años 70. Lo que uno busca en el Nuevo Periodismo ha terminado siendo nada más que una pequeña máscara del Yo.

Entrevista a María Teresa Cárdenas

*-El año 2001, el periodista Francisco Mouat publicó *El empampado Riquelme*, obteniendo diversas reacciones de parte de la crítica especializada. Hubo opiniones que calificaron la obra como una crónica periodística que no alcanzaba*

a entrar dentro de los cánones literarios tradicionales. ¿Cuál es su juicio de valor sobre El empampado Riquelme?, ¿cree que se puede considerar como una obra literaria?

Lo que pasa es que el límite entre el periodismo y la narrativa ha sido el tema de siempre. Siempre se piensa que el periodista es un escritor frustrado y que quiere acceder, de alguna manera, a la literatura. Yo creo que, en los géneros tradicionales, no lo puedes clasificar como novela. Es una crónica pero, como decías tú, hay todo el tema del periodismo narrativo que lo que ha hecho es tender ese puente, en el fondo, entre el periodismo y la literatura. Yo creo que ese periodismo narrativo está en el límite, no se puede clasificar como obra literaria ni como ejercicio periodístico. Pero creo que, sobre todo, más allá de los géneros (que es difícil inscribirlos), tiene que ver con el uso del lenguaje, con el cómo contar una historia y, desde ese punto de vista, si bien no lo inscribo como obra literaria, tiene calidad, vuelo literario. A mí siempre me complica un poco lo de los géneros, porque estamos acostumbrados a los géneros tradicionales, pero sí en estos ejercicios de aproximación entre el periodismo y la narrativa, en el fondo, para mí, lo que prima es contar bien una historia y con un nivel de lenguaje apropiado.

-En esa misma línea, de emplear un lenguaje apropiado, ¿se puede considerar, dentro de lo que Tom Wolfe calificó en su libro El Nuevo Periodismo, a El empampado Riquelme como una non-fiction novel, como una obra del Nuevo Periodismo?

Exacto, exacto. Yo creo que además aquí hay un ejercicio que ha hecho Francisco Mouat, no sólo en este libro sino que también en otros, de una búsqueda muy personal de él, de estos personajes como olvidados, de personajes que se han perdido en el rastro de la historia, y que él los rescata. Yo creo que también hay un ejercicio súper interesante porque, en el fondo, es buscar la historia, es empatizar con la historia de alguien y narrarla. Hace poco entrevistaba a un escritor que pasó

del periodismo a la ficción, a la narrativa (Jeremías Gamboa, peruano), y le preguntaba si no había sido suficiente para él el periodismo narrativo, como para sentir que ahí podía reflejar su historia. Él me decía que es insuficiente para mí lo que yo puedo encontrar en la historia de otro, tendría que encontrar la historia de alguien que había vivido lo que yo viví. Entonces el ejercicio, en el fondo, que hace aquí Francisco Mouat y todos los que han hecho este periodismo narrativo, es empatizar con la historia de otro, hacerla suya y narrarla. Creo que también hay un ejercicio interesante que es buscar esas historias, que es muy periodístico, pero que lo eleva a cierto nivel más literario.

-En ese sentido se puede decir, en la medida que otros críticos lo han señalado, que ¿El empampado Riquelme es, más que una crónica policial de la búsqueda de una desaparecido, una carta al padre?

Totalmente. Yo creo que ahí hay muchas lecturas que se pueden hacer de la historia, pero claro, hay mucho más que una crónica policial y seguir el rastro de alguien que se perdió en el desierto. Creo que hay un reencuentro, cerrar un círculo también, lo importante que es enterrar a los muertos. El ritual de enterrar a los muertos, que es una instancia enorme para el ser humano, también está y es una historia que quedó inconclusa, y le da un cierre. Es en ese sentido una novela que le damos un cierre.

-Sobre el aspecto más formal, ¿considera que, más allá de los recursos narrativos que consignara Tom Wolfe, hay en el lenguaje de El empampado Riquelme un empleo que logra hacer trascender la obra del periodismo mismo?

Mira, a mí me pasó algo bien curioso. Yo en un momento estuve coordinando un concurso que hacemos acá en la *Revista de Libros*, y llegó un libro que estuvo entre los finalistas, que era la misma historia (de *El empampado Riquelme*) contada como novela. Los otros jurados no habían leído *El empampado Riquelme*. Yo tenía en mi poder los cinco finalistas, y los tres jurados creían como ganador a

éste, por la narración. Les dije que ésta era la copia de otro libro, que ya fue escrito, les expliqué que era de Francisco Mouat, es la misma historia, y lo que me llamó mucho la atención (no tengo idea de quién habrá sido porque se participa con seudónimo) es que había partes que eran exactamente iguales. O sea, no es que sólo hubiera copiado la historia, sino que había partes que habían sido narradas con los mismos recursos de Francisco. Ahora, yo nunca pude averiguar quién había escrito eso, no creo que haya sido el mismo Francisco, pero me llamó la atención que alguien, que dijo que iba a concursar con una novela, tomó esto, que puede haberlo considerado una crónica, y lo noveló, pero usando los mismos recursos, las mismas imágenes. Creo que el salto a lo literario está, como te decía, en la historia, pero también en las imágenes. En la literatura es súper importante eso. Creo que en ese libro es fuerte, o sea, toda la relación con el desierto, con la soledad, con el viaje, con la búsqueda. Para mí va más allá del periodismo narrativo, de buscar una historia y contarla. Hay una compenetración, en este caso, del autor con la historia, que lo hace mucho más personal. No busca la historia de otro y narrarla, sino que se hace parte de su propio interés.

-De hecho, en el libro Francisco Mouat incluye un capítulo sobre su propio padre. Además, según el crítico Álvaro Bisama, el autor emplea la imagen del desierto como metáfora de la muerte. En este sentido, ¿considera que el empleo del lenguaje y de las imágenes trasciende el libro de la mera crónica?

Sí, yo creo que sí. Y creo que mucha gente lo leyó como novela. La gente, a veces, no hace el distinguo. Esto es muy propio de los periodistas, de los críticos, de decir a qué género pertenece. Yo creo que muchos de los lectores lo leyeron como una novela, como una buena historia.

-En su calidad de editora de La Revista de Libros, que trabaja con muchos críticos, ¿cómo cree que es la recepción de la crítica chilena hacia las crónicas o novelas de no ficción que logran dar ese salto hacia la literatura?

Bueno, hay de todo, porque hay historias más logradas que otras. La Leila Guerrero, periodista argentina, que ha incursionado en este género. Pienso en otros que han hecho trabajos... (no quiero sonar peyorativa), pero que han escrito historias menos profundas. Yo creo que es caso a caso. Para mí, más que definir el género, es el resultado lo que valoro, o sea, si tiene una calidad literaria, si tiene honestidad también el autor, y eso lo aplico tanto al novelista como al periodista que escribe crónicas. Yo no me atrevería a decir cuál es el punto que separa una de otra, pero lo importante es que la historia sea tuya, que tú te apropiés de la historia. Uno siempre en las novelas trata de descubrir cuánto hay del autor, y puede que biográficamente no haya nada del autor, que te cuente una historia que no tiene nada que ver con él, pero hay algo que está ahí, de su interioridad, de sus convicciones, de su sensibilidad. Porque el periodismo es objetivo (o trata de serlo). Nosotros narramos, describimos, tratamos de dar una versión de acuerdo a cómo se dieron las cosas, pero la ficción no, la novela, en el fondo, es totalmente subjetiva. El periodismo narrativo, en el caso de un buen periodista, lo que hace es cruzar esa puerta. Pero igual creo que cuando el periodismo da el salto hacia lo literario es cuando tú te apropias de la historia, y tienes la necesidad de contarla, también. Que es lo mismo que un autor de novela que, puede que no tenga nada que ver con su biografía, pero tú te das cuenta de que él no podía hacer otra cosa que escribir ese libro, cuando es una necesidad de su propio ser escribirlo, y en cambio tú te das cuenta cuando otros escritores tal vez se han propuesto escribir una novela, y la escriben muy bien, y ocupan muy bien el lenguaje, pero sientes que ese libro no era totalmente necesario. Me puedo equivocar pero, a estas alturas de la vida yo creo que eso me salta cuando leo ficción. Y en este caso creo que es lo que ha hecho Francisco Mouat con este libro y con otros, pues efectivamente esta historia le importa y por eso puede escribir un capítulo sobre su padre, porque, en el fondo, ahí está la relación. No es una historia que él encontró interesante, sobre este señor que se perdió en el desierto, sino que lo hizo parte de sí mismo y escribió sobre una reflexión de él. Creo que eso es un elemento importante.

-¿Considera que los géneros literarios, en general en estas décadas recientes, han experimentado una cierta apertura en sus cánones?

Siempre se dicen cosas así: que la novela va a terminar, y cosas por el estilo. Yo me sigo guiando por los géneros tradicionales. Claro, hay límites que te los impone no sólo el qué contar sino que también el cómo contarlo. Por ejemplo, pienso en otro autor que también escribió sobre el desierto, Diego Zúñiga, que escribió una novela, *Camanchaca*, y que toda la novela es a base de textos cortos, súper fragmentados, y eso es muy de escritores nóveles. Los jóvenes están haciendo mucho eso de la fragmentación, que tiene que ver con una época también, en general como que la literatura también te va reflejando tu época. Esta fragmentación también está en Bisama, como en su más reciente libro de cuentos. Entonces, claro, hay una exploración, algo nuevo, pero no sé si eso cambia los géneros en su concepción: lo de que una novela tiene cierta extensión, una historia más larga, de más largo aliento, que un cuento es más breve, en fin. Creo que lo importante es que funcione. Yo no soy tan estricta en que la novela debe tener tantas páginas, etc., lo importante es que funcione como ficción, que el lector te lo crea. Como la novela en que tú enganchas al lector, y siempre está este juego que es vivir por un rato en esta ficción, que el lector y el escritor son cómplices.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mijaíl Mijálovich. (2002). *Estética de la creación verbal* (Tatiana Bubnova, Trad.). (1ª Ed.). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

Bisama, Álvaro. (2008). *Cien libros chilenos*. (1ª Ed.). Santiago de Chile: Ediciones B Chile S.A

Carrasco, Iván. (2002). *Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual*. Revista Estudios Filológicos, Valdivia, 37.

Eagleton, Terry. (1998). *Una introducción a la teoría literaria* (José Esteban Calderón, Trad.). (2ª Ed.). México: Fondo de Cultura Económica.

García, Javier. Artículo recuperado el 4 de octubre, del sitio Web de diario La Nación Domingo:
http://www.lanacion.cl/prontus_noticias_v2/site/artic/20071222/pags/20071222201033.html

Hernández Sampieri, Roberto.(2003). *Metodología de la investigación*. (3ª Ed.). México: Mc Graw- Hill Interamericana Editores.

Labbé, Carlos. (2001). *Un milagro pueril*. Recuperado el 22 de abril de 2010 del sitio Web Sobre Libros: <http://www.sobrelibros.cl/content/view/147/2/>

Martínez Albertos, José Luis. (1974). *Redacción Periodística. Los estilos y géneros en la prensa escrita*. Barcelona: A.T.E.

Mouat, Francisco. (2012). *El empampado Riquelme* (4ª Ed.). Santiago de Chile: Lolita Editores.

Santibáñez, Abraham & Infante, José Miguel. (1997) Géneros Periodísticos. *Universidad Diego Portales. Facultad de Ciencias de la Comunicación e Información*.

Wolfe, Tom. (2012) *El Nuevo Periodismo* (José Luis Guarner Trad.). España: Editorial Anagrama. (trabajo original publicado en 1973).