

Periodismo facticio y narración del mal

Juan Camilo Arboleda Alzate

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206814ch1>



In memoriam

Presentación

A Juan Camilo no le alcanzó la vida para concluir su tesis de grado. Una semana antes de su muerte, él me entregó este apartado que contenía los primeros adelantos del segundo capítulo de su tesis, otro prometedor avance con el que poco a poco iba tejiendo su camino con el propósito de graduarse como doctor en Humanidades de la Universidad EAFIT. A él le preocupaba el modo en que el periodismo se aproxima a las experiencias de dolor y sufrimiento de las víctimas de las violencias en este país. Su trabajo sobre la crónica periodística que se aproxima a acontecimientos de dolor y sufrimiento, narrada en las manos de “grandes firmas”, a la sombra de reconocidos cronistas y reporteros nacionales y extranjeros, prometía un escenario provocador: hasta qué punto esas narrativas que ponen en escena el dolor de los demás con precisión periodística y relevancia literaria conducen al público lector a identificarse con el coraje del escritor-autor, su capacidad narrativa y su “aura” estética, en detrimento del compromiso ético y político que pudieran tener estos relatos con aquellos que sufren las tragedias de la vida, reducidos narrativamente a su condición de infortunados, a su rol de “informantes” de las glorias de otros. Se trata de una preocupación que nos recuerda la crítica de Susan Sontag (2003) al documental fotográfico realizado por el conocido fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, Migraciones: la humanidad en transición. Más que condenar el realismo “artístico” de las fotografías, la inquietud de Sontag apuntaba a que las imágenes de Salgado hacían de la tragedia humana una representación tan épica, irremediable y abstracta que terminaba por desalentar cualquier intervención política concreta, y en que Salgado pasaba por alto, no le parecía

oportuno, nombrar a los indefensos en los pies de foto. Guardadas las proporciones, Juan Camilo iba en una ruta similar al planteamiento de Sontag, pero esta vez dirigida a la narrativa de la crónica periodista sobre asuntos de inhumanidad. El siguiente texto presenta el itinerario de una investigación con la que Juan Camilo se había comprometido a fondo; y aunque inconclusas, porque no alcanzó a desarrollarlas, sus cavilaciones conservan toda su fuerza.

Jorge Iván Bonilla

Introducción

El periodismo se lanza a una tarea: reconstruir el mundo vivido. En ese rehacer mediante las palabras o las imágenes, hay dos aspectos que consideramos cruciales: se trata de un proceso que pretende volver sobre lo vivido, en cuanto evento de orden histórico, y cuyo resultado es un ejercicio de mediación que pretende hacer visible el mundo. Esta precisión es pertinente, pues nos sitúa ante componentes universales y aceptados del periodismo que nos invitan a conocer qué sucedió, quiénes hicieron qué cosas y de qué modo. En el centro de esas consideraciones hay acciones en las que directa o indirectamente están relacionados seres humanos, y por ello conviene tenerlos como el foco de la interpretación, al tenor de un espíritu arendtiano en el que el hombre/mujer es un vector que posee la capacidad de actuar/decidir de manera libre y, con ello, de incidir a voluntad en el curso de los hechos. En otros términos: en cuanto seres históricos, hombres y mujeres establecen *relaciones* que se desarrollan en un tiempo y espacio que determinan esa *situación*, que es conocida por las *mediaciones* que en nuestro caso operan en un artefacto cultural que son las narrativas periodísticas.

En este punto surge un interrogante: ¿por qué el periodismo? Martha Nussbaum antepone un planteamiento valioso y provocador. Dice la filósofa estadounidense, acudiendo a Aristóteles: “El arte literario, decía él, es ‘más filosófico’ que la historia, porque la historia se limita a mostrar ‘qué sucedió’, mientras que las obras literarias nos muestran ‘las cosas tal como podrían suceder’ en la vida humana” (1995: 29), incluso en un sentido pedagógico: en ellas las experiencias relatadas pueden interpelar al lector para despertar en él la empatía y la compasión. Esa literatura que sirve para suscitar emociones puede ser valiosa en un plano pedagógico, pero es insuficiente en un orden ontológico y antropológico porque deja de lado un escenario del que hacen parte hombres y mujeres cuyas vidas precarias requieren nuestra atención y reconocimiento.

Para Nussbaum, esta limitación radica en un elemento que es necesario situar de manera apropiada: existe una división radical entre historia y arte. ¿Es precisa esta dicotomía? O, en otros términos, ¿en la historia se consignan solo los “hechos concretos”? Aplicando los filtros apropiados, miraremos por qué esa separación es histórica y actualmente insuficiente cuando se trata de abordar las narrativas, aunque no todas ellas han de brindarnos una aproximación apropiada y no hacen más que situarnos ante una *gramática de lo inhumano* (Mèlich, 2004); de allí que otro aspecto relevante sea: ¿qué tipo de periodismo puede aproximarnos a las experiencias de dolor y sufrimiento, además de ayudarnos a comprender qué sucedió, cómo y quiénes lo hicieron?

Este ensayo aborda este interrogante a partir de dos momentos. El primero problematiza la narrativa periodística desde el concepto de periodismo *facticio*, un término que alude a los modos en que el periodismo construye sus relatos de verdad, conjugando lo factual y lo ficcional, en una suerte de tensión en la que conviven narrativas como las de la crónica o el reportaje en su tarea de hacer presente lo ausente por medio de la representación. El segundo momento gira en torno al asunto de la responsabilidad que le cabe del periodismo cuando se trata de relatar y hacer visibles acontecimientos que producen una ruptura radical de la *alteridad* humana. El propósito aquí es problematizar esas zonas grises en las que la narrativa periodística, con el prurito de dar cuenta del horror y la tragedia, y de hablar en nombre de los afligidos, termina atestiguando cierta fascinación estética por el mal.

Comunicación periodística: *dicción facticia*

Lo facticio ha sido comprendido como artificio y convención. El término remite a la palabra *factum* (factual) y se considera relevante en la medida en que discute con el canon periodístico al poner en cuestión la histórica dicotomía entre ficción y no ficción. Se hace explícito así que el periodismo puede dar cuenta de la realidad de los hechos, pero lo hace inevitablemente mediante los recursos del lenguaje y, por ende, de la imaginación, recurriendo a estrategias narrativas y retóricas en las que aspectos como el punto de vista, los testimonios, los diálogos o los documentos indican que la realidad no se transmite de forma neutra, objetiva o total, ya que esta se comunica por medio de una trama en la que aparecen actores, acciones, tiempo y espacio. Dicha labor de construcción de la realidad es emprendida mediante una metodología conocida como reportería, término que nos ayuda a situar el ejercicio de comunicación periodística. Como lo explica Raúl Osorio:

El verbo latino *reportare* significa transmitir, descubrir, anunciar, traer nuevas. *Re* se antepone a los verbos y designa movimiento para atrás, ahí está el pasado. *Portar* es cargar consigo. Aquí tenemos el presente caminando hacia el futuro. *Repor* es recolocar, reconstituir. Así, reportar es (re)volver sobre sí. El periodista *porte la parole* (toma la palabra) para llevarnos de vuelta (2017: 3).

La interpretación de Osorio va más allá de la propuesta por Juan José Hoyos, para quien, “probablemente”,¹ la noción surge del uso de la palabra *repórter*, “introducida en las redacciones de los diarios a comienzos del siglo xx” (2009: 18). Precisiones aparte, uno y otro autor plantean cómo el ejercicio del periodismo se construye a partir de la búsqueda de información y de aproximación a los otros, indicando con ello una mirada hacia atrás para “poner de presente” un hecho, una experiencia vivida, empleando para ello una dicción veraz en sus relatos.

El periodismo, de acuerdo con su deontología, tiene entonces como base la investigación del “mundo de los hombres” en el pasado –en especial el que es reciente– y para hacerlo recurre a los documentos, las entrevistas, la observación y la narración. Es decir, el periodista asiste a la selección, comprobación, estructuración y composición de esos hechos (Rius, 2016), con los que construye relatos de la manera más precisa y fidedigna que el lenguaje le permita; de allí que configure tramas que toman diversas formas: noticia, perfil, crónica, reportaje, entre otras. En *Tiempo y narración*, Paul Ricoeur (1987) expresa que el periodismo en cuanto relato es un modo narrativo más o menos velado cercano a la argumentación persuasiva o al discurso historiográfico, por lo que dentro del periodismo se ubican los relatos propios de la crónica, el reportaje, el perfil o sus mixturas. De acuerdo con Clemencia Ardila, en géneros como la crónica, “la verdad de los hechos narrados es una estrategia más del texto” (2015a: 116), por lo que la invención hace parte del hecho abordado mediante la construcción de tramas que dependen del autor o, en nuestro caso, del periodista.

Comprender que todo periodismo se constituye como relato y que todo relato parte de jerarquizaciones e ideologías previas nos planta de frente con la preocupación sobre los alcances de lo que la dicción facticia en el periodismo representa mediante la configuración de sus textos. La explicación, de acuerdo con Jordi Llovet en su prólogo al libro *La palabra facticia* de Albert Chillón, viene dada porque “explicar un acontecimiento consiste, ante todo, en la narración

¹ El modalizador es de Hoyos.

ordenada del mismo, presuponiendo que la objetividad no es algo dado de por sí, y que el lenguaje no explica fácilmente el mundo tal como este se presenta ante los ojos” (Llovet, 2014: 15). Con otras palabras: ante nosotros se encuentra un objeto que no expresa dicotomías porque no hay una diferencia radical entre ficción y facción, “entre aquellos enunciados basados en la invención soberana de lo que podría suceder, y aquellos fundados en la documentación fehaciente acerca de lo en efecto sucedido” (Chillón, 2017: 94-95). Retomando la problemática perspectiva de Martha Nussbaum, es oportuno identificar que esa separación taxativa entre realidad y ficción, entre narrativa factual y ficcional, no es precisa ya que las dicciones se imbrican en nuestra condición histórica (Dutch y Chillón, 2012), tanto por el ejercicio periodístico al momento de la creación de sus relatos como por otro estadio previo, o al menos paralelo, cuando se acude a quienes han vivido o han tenido proximidad con la experiencia acaecida en el pasado: la facultad de rememorar, de volver sobre aquello que quedó instalado en la memoria.

¿La relación establecida con la ficción significa el fracaso del periodismo para dar cuenta del mal como experiencia vivida y su capacidad de reconocimiento de los otros? Al contrario, esta relación permite identificar no solo por qué el periodismo comprendido desde su dicción facticia puede ayudar a visibilizar el mal, sino también qué tipo de periodismo puede hacerlo gracias a una doble condición: el periodismo, la historia y la literatura comparten aspectos formales en la narrativa, y también un estatuto: el propósito de divulgar situaciones sociales (Ardila, 2015b). De acuerdo con María Pía Lara, hay un tipo de historias en concreto (ficticias o no, en su caso) que nos revelan dimensiones humanas no vistas, que nos brindan puntos de vista para comprender la crueldad, que nos ayudan a reconocer cómo el mal está instaurado entre hombres y mujeres, y ello debe hacer parte de una esfera pública para constituir una conciencia moral en la sociedad (2009: 18-23).

Volvemos, así, al orden narrativo: visto históricamente, el periodismo toma distancia de los textos literarios porque de entrada no se toma licencias para alterar la realidad mediante proposiciones referencialmente vacías, pues su *ethos* no le permite mentir o modificar intencionalmente los hechos, pero resulta innegable que se desprende de un valor de verdad absoluto (Schaeffer, 2012) al recurrir a la selección, adaptación, supresión y subordinación de los componentes que conforman el relato de lo vivido para construir sentidos y *representar* la vida. El “mejor instrumento de trabajo de un periodista que cuenta historias”, nos recuerda Hoyos (2003: 389), es la “subjetividad honesta,

bien intencionada, puesta al servicio de la verdad, pero subjetividad al fin y al cabo”; pretensión de veracidad referencial en la que tanto el historiador como el periodista recurren a “las técnicas que normalmente esperaríamos encontrar en el entramado de una novela o una obra” (White, 1992: 113). De esta forma nos aproximamos a una delimitación relevante que no pretendemos ignorar, que es expresada por Jack Fuller (1996) en los siguientes términos: el periodista es un profesional que debe contar la verdad; dicha verdad implica ajustarse a la realidad, es decir, debe ser un discurso verídico, así como crítico en cuanto informa a los ciudadanos en los medios de comunicación (1996: 170).

La precisión señalada nos sitúa en un plano eminentemente narrativo, puesto que ese cruce de relaciones promiscuas o incestuosas entre el periodismo y la literatura produce una tensión que se acrecienta con la denominación de “no ficción”, porque allí se están trasponiendo nociones epistemológicamente complejas: hechos e imaginación, verdad y verosimilitud, *logos* y *mythos*, y, siguiendo a Aristóteles y Nussbaum, cabría añadir: historia y arte. “La no ficción”, dice Jorge Carrión, “es incapaz de resolver ese problema irresoluble, pero lo congela provisionalmente, lo pone en cuarentena” (2012: 27). Pero si el problema queda en cuarentena es porque se evade, pues la relación entre el periodismo y la literatura, entre la ficción y la denominada “no ficción” sigue vigente por su naturaleza híbrida, lo que deja en vilo hasta cierto punto la comprensión sobre la incidencia de la relación entre historia y poética, realidad e imaginación. La escritora argentina Leila Guerriero lo resuelve de manera pragmática al referirse a las “historias de no ficción que requieren largos trabajos de campo y que se narran utilizando recursos formales de la literatura de ficción” (2012: § 1). Tememos que con ello no es suficiente porque la escritora argentina sigue viendo dos estadios que colaboran entre sí, pero que no alcanzan a hibridarse.

La cuestión se ha enmarcado en la noción de “periodismo narrativo”,² en la que la crónica y el reportaje toman el centro de atención porque, se considera,

² Acorde con su desarrollo, alrededor suyo aparecen también los términos de “nuevo periodismo” (Tom Wolfe); “relato corto de no ficción” (H. Bruce Franklin); “periodismo literario narrativo” (John Hartsock); “nuevo nuevo periodismo” (Robert Boynton), entre otros. Al respecto, vale la pena revisar los trabajos de Charles Marsh (2010) y Albert Chillón (2014). En este último texto se mencionan términos colindantes surgidos de esta hibridación: “literatura de hechos (*literatura of fact*), *faction* (neologismo formado a partir de la contracción de las voces inglesas *fact* y *fiction*), factografía, (*factography*), literatura testimonial, teatro documental, cine documental, literatura documental (*Dokumentarische Literatur*), documentalismo poético y, muy especialmente, *posficción*, un término propuesto hace unos años por el crítico George Steiner” (Chillón, 2014: 263).

son los géneros que permiten narrar en profundidad con un estilo literario y con una mayor inmersión en los hechos. Los límites entre ambos son difusos en lo que respecta a su configuración, llegando incluso a emplearse de manera indistinta “prosa cronística de tipo reportaje” (Correa, 2017: 59). “En las regiones limítrofes cualquier crónica es reportaje y cualquier reportaje es crónica” (Hoyos, 2009: 20). Una suerte de síntesis ya la había brindado Daniel Samper Pizano a comienzos de los años noventa del siglo xx: “Son fronteras borrosas las que se tienden entre ellos, y con frecuencia se escriben notas que podrían ser reportajes acronificados o entrevistas con rasgos de reportaje” (2001: 14).³

Dicha delimitación ha partido de un orden histórico que de entrada se hace problemático, ya que el periodismo original era narrativo y, por consiguiente, denominar “periodismo narrativo”, “nuevo periodismo”, “paraperiodismo”, “periodismo de no ficción” o “literatura de no ficción” (Nieto, citado en Hoyos, 2003: XII-XIII) a las tendencias narrativas surgidas a mediados del siglo xx no hace más que generar desconcierto. Plantear una división entre periodismo narrativo y no narrativo o entre periodismo de ficción y de no ficción es impreciso y puede conducir al error, al derivar en delimitaciones que aceptan de manera nostálgica y totalizante esta ubicación, llegando incluso a la búsqueda reivindicativa de un “boom” de la crónica en el siglo xxi (Puerta, 2017), como si de una revolución tecnológico-narrativa se tratara y cuyos efectos resultaran incuestionables. En otros términos: lo literario no es exclusivamente ficticio ni lo periodístico es eminentemente referencial, toda vez que uno y otro han establecido relaciones híbridas que pueden identificarse desde el siglo xvi por los desarrollos de la prensa amarilla, “permitiendo ya explorar los inciertos límites de la realidad y lo verosímil, intrigando a sus lectores con sucesos extraños o fantasiosos” (Ettinghausen, 2012: 157), lo que tiene una clara incidencia en la interpretación.

Juan José Hoyos (2009) plantea, en un orden histórico, un cuadro semejante en la medida en que identifica cómo en Colombia es posible hablar de periodismo narrativo desde el siglo xvii, más específicamente el año 1638, gracias a los cronistas de Indias. Esta revisión crítica de la historia de la narración en el periodismo se une a la postura de Albert Chillón, para quien:

Sus incontables defensores [del “periodismo narrativo”] tienden a olvidar que lo que existe, de hecho, son dicciones que conjugan de variadas formas

³ “La palabra reportaje ha sido usada con significados distintos desde las primeras décadas del siglo xx y hasta los jefes de redacción de revistas y periódicos tan prestigiosos como *El Tiempo* y *Cromos* la han empleado para llamar con ese nombre algunas crónicas” (Hoyos, 2009: 11).

la ficción y la facción, lo ficticio y lo facticio. Y tienen a olvidar así mismo, por ende, que los enunciados facticios que ellos llaman “no ficticios” se caracterizan porque en ellos no se da la reproducción, sino la representación de la realidad, es decir, un empalabramiento acerca de ella que es, al mismo tiempo, imitativo (mimético) y creativo (poiético) (2017: 94).

Lo que se presenta aquí es una lucha de visiones, un encuentro de paradigmas entre la reivindicación del “nuevo periodismo” y la pragmática crítica. Se trata de perspectivas que no reconocen en la práctica informativa la dialéctica alrededor de la realidad que le es propia, aunque ambas han apostado por el sujeto (el periodista y las fuentes), lo que genera como resultado una discusión amplia y poco rigurosa (Espeche, 2012). De acuerdo con Víctor Ducrot, se aprecia una incuestionable “carencia de reflexión epistemológica que caracteriza al debate sobre el proceso periodístico en general” (2009: 21), aspecto que ha derivado en no pocas confusiones y que ha permitido identificar “por qué el periodismo aún no encontró su propio método para analizar su propio hacer, quedando esclavo de los aportes provenientes de otro ámbito del conocimiento” (2009: 21); ámbitos, añadimos, porque se identifica un constante movimiento por disciplinas como la literatura y la historia, así como la antropología y la sociología.

En procura de la precisión y el rigor, conviene hablar entonces de periodismo facticio cuando se hace alusión a las narrativas periodísticas y no limitar la denominación de periodismo literario a aquel que se identifica o asocia con géneros como los de la crónica o el reportaje, “por la sencilla razón de que cualquier periodismo, para serlo, *debe* contar historias o basarse en ellas, sea de manera implícita o explícita; y recurrir, por tanto, a los procedimientos miméticos del relato, o bien partir de su inspiración” (Chillón, 2014: 34), sin indicar con ello que no se haga de manera disciplinada o rigurosa y procurando expresar la realidad. Lo anterior resalta la importancia de la veracidad (el carácter comprobable) de las narrativas facticias en el periodismo, en cuanto buscan dar cuenta de sucesos realmente acontecidos (lo que pasó), como expresó Aristóteles que era propio de la historia. Pero es necesario añadir “que la veracidad es apenas una cualidad intencional, una loable pretensión que es requisito del *ethos* de la comunicación leal, por más que sea improbable hartó a menudo” (Chillón, 2017: 98-99).

Estas líneas de Albert Chillón subrayan una insondable condición humana: “cualidad intencional” y “loable pretensión” señalan los alcances de esa posibilidad que es la veracidad al situarla por fuera de un marco eminentemente técnico de la narrativa y poner en el centro un plano ontológico y con él su consecuente reacción social/política. Esto quiere decir que se da paso a la representación,

que se abre un nuevo escenario en ese proceso de mediación y visibilización que lleva a cabo el periodismo en la construcción de las tramas que adelanta en su interés de acercarnos a los acontecimientos alrededor del mal: aquello que se devela a los sentidos y sentimientos del lector, el papel de la *representación*. A este tenor es que resultan problemáticas las palabras del sociólogo y periodista Alfredo Molano cuando afirma que: “El periodismo colombiano lo que ha hecho es falsificar la guerra” (Jiménez, 2017: s. p.). Ya lo expresaba Gerard Genette (1991): la literariedad de los textos no solo está determinada por su contenido ficcional, sino también por su forma.

Realidad representada: visibilizar la atrocidad desde el periodismo híbrido

En este entramado no podemos perder de vista que el periodismo ayuda a crear una *imagen* de la realidad, que es configurada con el uso del lenguaje. Sobre este aspecto se pronuncia Roger Chartier al abordar el concepto de representación:

Si, como lo enuncia la Real Academia, comunicar es “dar parte y noticia a uno de alguna cosa, hacerle partícipe de ella”, la noción de comunicación no puede separarse de la de representación que, también, es una noción endógena en las sociedades “barrocas”. El *Diccionario* de la lengua francesa publicado por Furetière en 1960 identificaba dos familias de sentido, aparentemente contradictorias, de la palabra “representación”. El primero la define así: “Representación: imagen que nos presenta como idea y como memoria los objetos ausentes, y que nos los pinta tal como son”. En este primer sentido, la representación hace ver el “objeto ausente” (cosa, evento, concepto o persona) sustituyéndolo por una “imagen” capaz de retratarlo adecuadamente. Representar, por lo tanto, es hacer conocer las cosas de manera mediata por “la pintura de un objeto”, “por las palabras y los gestos”, “por algunas figuras, por algunas marcas” –así los enigmas, los emblemas, las fábulas, las alegorías. El trato urbano y amistoso de la comunicación, que hace compartir noticias, se fundamenta sobre los fines y recursos de la representación (Chartier, 2012: 18-19).

En nuestro horizonte resulta preciso plantearnos, ya teniendo definida su condición facticia, ¿qué tipo de periodismo nos permite visibilizar los acontecimientos que provocan una ruptura, “una brecha radical, insondable” (Mèlich, 2010: 28) en la condición humana? De este modo volvemos sobre las categóricas y problemáticas palabras de Alfredo Molano y lo que considera como la *falsificación* de la guerra, una apreciación en la que no está solo. Para Fabio López de la Roche:

Pareciera que asistimos en nuestro tiempo, no solo en Colombia, sino también en otros países de América Latina e incluso del mundo desarrollado, a fenómenos de intensa ficcionalización de la realidad desde el discurso del poder o de los medios, que *pueden eventualmente amenazar el conocimiento medianamente objetivo y equilibrado de la realidad, así como las condiciones básicas para el desarrollo de una experiencia política y cultural pluralista* (2014: 27; sin cursivas en el original).

Partamos de una precisión obligada: *falsificar* y *ficcionalizar* no operan de entrada como sinónimos, pero nos plantan de cara frente a la misma preocupación: el periodismo como fenómeno cultural, las incidencias de su retórica y poética, el papel que tienen tanto lo que se dice como lo que se calla al ser llevados a los relatos, sean estos escritos o audiovisuales. Para Molano, el periodismo ha mentido de manera deliberada, “ha mostrado otra cara de la guerra. Ha acusado, ha sentenciado. El periodismo colombiano en general ha contribuido a la guerra” (citado en Jiménez, 2017: s. p.). Dicha falsificación nos habla de construcciones paralelas que derivan en el engaño en términos factuales. Sin embargo, también cabe plantear una pregunta sobre la que volveremos más adelante: ¿no sería acaso más preciso hablar de versiones, dada la condición subjetiva y personal de estas narraciones? A lo que debemos añadir algo: al momento de la visibilización y la interpretación, estos enunciados están siendo leídos/vistos como construcciones verdaderas o como representaciones serias y veraces al ser consumidas por los lectores/televidentes, por lo que se hace necesario aplicar una condición pragmática: más allá de la competencia de cada receptor, la *intención* factual o ficcional del texto es comunicada por el medio de comunicación mediante señales paratextuales (Schaeffer, 2012).

En efecto, el contenido posee componentes como el nombre del medio o la marca, la fecha de publicación, la sección a la que pertenece y el nombre del autor/periodista, entre otros, por lo que la *intención* es comprendida, se espera, como factual, ya que esos indicadores así lo advierten. Es decir, el medio establece de entrada la forma en que deben ser comprendidos sus relatos. Es precisamente en este orden de ideas que ese *falsificar* se relaciona de manera directa con el *ficcionalizar*, lo que nos lleva de nuevo a subrayar la pertinencia de acudir a la dicción facticia en los procedimientos narrativos del periodismo al aproximarnos con sus relatos a la representación de nuestro tiempo pasado.

Lo que Molano y López de la Roche nos plantean, el primero con una carga ideológica que también vale la pena considerar, es que esa aptitud para producir, consumir y comprender el sentido de los textos desde una clara separación entre

factual y ficticio como “conquista humana” (Schaeffer, 2012) requiere ser revisada porque mediante ese ejercicio de mediación se está produciendo una polémica al momento de la representación, y de ello emana un efecto contraproducente cuando de acontecimientos históricos se trata: hablamos de una distorsión de experiencias humanas dolorosas reales, de la obliteración del horror y hasta de la creación de una “gramática de lo inhumano” (Mèlich, 2004). Procedamos con cautela, pero también con claridad: “No cabe atribuir a los *media* un poder de determinación inexorable, como los teóricos de la comunicación pensaban en las primeras décadas del siglo xx, pero sí el de condicionar sensiblemente las ideas, creencias y procederes de los individuos” (Dutch y Chillón, 2012: 16). ¿Quiere decir esto que el problema está en la hibridación historia-arte cuando se busca narrar y comunicar un hecho veraz porque su influjo condiciona la percepción y deriva en engaño? Contrario a lo que podría suponerse, como lo plantea Lara (2009: 18): “Sin las historias no podemos crear el espacio colectivo de autoevaluación y de autorreflexión” que los acontecimientos y el sufrimiento humano demandan. Sin embargo, desde los modos en que se está haciendo presente lo ausente (Ricoeur, 1987) hay que observar si estos resultan suficientes y adecuados en cuanto a lo que dicen y representan.

¿Qué sucede cuando el periodismo nos acerca a las manifestaciones de la violencia? Tomemos lo siguiente como elemento articulador. Para el periodista Antonio Caballero, Colombia es un país que se destaca por la producción de contenidos cuya temática central es el mal por una condición histórica que nos atañe:

Justamente en este país tan violento en el que estamos viviendo desde hace tantos años, las mejores crónicas, las literariamente de mayor valor que yo he leído han sido crónicas de sangre, crónicas de matanzas, crónicas sobre asesinatos individuales, crónicas sobre desarraigos y desplazamientos (2006: 29).

Siguiendo a Caballero, se trata de una condición humana crónica, que no patológica, que se expresa en producciones periodísticas de calidad cercanas al ejercicio literario, escenario en el que la crónica periodística aparece como el género articulador o posibilitador –aunque para Daniel Samper Pizano, Juan José Hoyos, Germán Castro Caycedo, y otros autores, es necesario incluir allí el reportaje y su capacidad de reunir el perfil y la entrevista–. Caballero señala un aspecto que consideramos central: el papel de la alteridad en estas representaciones. La enumeración llama la atención porque, con sus palabras, Caballero apela a una “destrucción de lo múltiple” (Mèlich, 2014) y nos permite

comprender que hay una presencia reiterativa del tema y que, al tiempo, se está generando una supresión simbólica del *otro*. Solo en parte, y ello lo veremos a continuación, Molano puede tener razón: en el periodismo, dice, “faltan rumbos críticos sobre los diversos actores o fuerzas políticas, y es necesario también rescatar el testimonio de las víctimas” (citado en Jiménez, 2017: s. p.).

La interpretación de Caballero no está lejos de ser una mirada banal y al tiempo enigmática y cómplice al pasar por un recuento macabro y al sustraernos de una responsabilidad moral e histórica; eso sí, la perspectiva de este escritor no es necesariamente una excepción. El marco de la violencia y las narrativas periodísticas encuentran en los relatos, en el uso del testimonio, en el imperativo ético del *yo* independiente y en la persistencia misma del tema sus principales valores (Correa, 2017; Franco, Nieto y Rincón, 2010): la crónica como “altavoz de la víctima” porque en esencia a la crónica latinoamericana “le fascina la víctima” de la violencia (Jaramillo, 2012: 45). Esa inquietante *fascinación* no habla tanto de una falta de sensibilidad como sí de cálculo desde los marcos de autocomprensión del ejercicio periodístico y señala una inflexión que nos concierne y debe hacer parte del debate, toda vez que “convertir el horror en algo cotidiano, es una radical derrota humana” (Mèlich, 2004: 109-110). Eso es precisamente lo que nos indica de manera indirecta el escritor y periodista Antonio Caballero: la paradoja de la representación no es nada distinto a una suerte de crisis ante el predominio de la estilización que puede conducir a neutralizar, transfigurar o remover el horror.

Vemos allí la misma preocupación expresada por Molano y López de la Roche, ahora por la vía de lo *estético*; y es pertinente precisar que el término no es empleado en el sentido de “perspicaz” que tenía en la Grecia antigua (Bloom, 2011), sino como forma con un fin, como artificio que incide en la recepción afectiva de lo comunicado y que es capaz de desplazar la atención al terreno de lo sublime, donde lo real de la tragedia importa menos que la seducción por lo narrado, por lo que no resulta extraña la siguiente reflexión del mismo Caballero:

Un artículo literario no es, de por sí, de más calidad que el que tiene un tema de sangre; la página roja puede ser literariamente de la misma calidad que la página literaria de los periódicos, se puede escribir igual de bien; y es más, así se ha hecho siempre sobre un asesinato (2006: 29).

Ese propósito que históricamente pretende rescatar Samper Pizano (2001) sobre los aportes que trae la influencia “narrativa” hacia el “contenido humano” y esa “conmovedora lucha por la vida” requiere revisión, en especial cuando la “labor de reportería” incluye un elemento esencial: el diálogo con las víctimas que

reclama Molano, con las personas que sufrieron la experiencia, con los testigos que vivieron en lugar y tiempo el acontecimiento. Un encuentro que Samper sitúa de manera peculiar al desviar la atención hacia el reportero, citando un comentario en el medio estadounidense *The New York Times*: “El reportero [...] debe ser suficientemente agresivo como para preguntarle a una viuda acongojada si le disparó o no a su marido, en el caso de que haya una posibilidad en un millón de que diga que sí [...]” (Samper, 2001: 21).

Este establecimiento de puntos de vista y de técnicas que aparecen alrededor de situaciones en las que la condición humana es reducida a cero resulta central, de allí la necesidad de no perder de vista las palabras de Caballero y su *fascinación* estética sobre estas narrativas, pues se abre ante nosotros un interrogante primordial: “¿Por qué las personas sienten placer y disfrutan de cosas que les podrían aterrorizar en la vida real?”, se pregunta John Durham Peters (2001: 721), y en dicho interrogante nos vemos interpelados porque pone ante nosotros tres componentes que ejercen interacción entre sí y que por obvios parecen escapar al entendimiento: primero, que los hechos reales tienen implicaciones políticas y morales, a diferencia de las ficciones; segundo, que los hechos reales reclaman nuestra ayuda, demandan de nosotros una obligación y no nuestra apreciación o placer (2001: 721); tercero, que la narración, esta vez escrita e impresa, se establece a su vez como testimonio en cuanto *representa* un acontecimiento pasado en la esfera pública, el mismo que ha de interpelar a otros, sus lectores, e incidir de manera directa en las formas de comprensión de nuestro pasado, presente y futuro.

Pese a la obviedad de lo dicho, debemos volver a Martin Heidegger (1987) para rememorar el “olvido del ser”, ese que nos remite a la “ceguera hacia los acontecimientos” (Han, 2017) por causa del ruido de la comunicación, efecto que desvía la atención de esas experiencias atroces que nos conciernen hacia una turbadora fascinación literaria. George Steiner nos dice, con un nivel de duda razonable, pero no por ello demeritorio: “parece que nos doblamos hacia la tierra durante la noche, tal como los heliotropos” (2012: 12).

Obras fundacionales como *A sangre fría* de Truman Capote son el lugar común para ubicar la importancia de un tema como la otredad en casos de crisis, esta vez a partir de la masacre de una familia en 1959, los Clutter, para ser posteriormente narrada siguiendo lo que el mismo escritor denominó *novela sin ficción* o de *no ficción* (*non-fiction novel*). Publicado en 1965, este reportaje-novelado, o novela que sigue el método periodístico, volvió sobre elementos que la literatura y el mismo periodismo ya se habían planteado recurriendo a

una perspectiva personal y un desarrollo en el que lo performativo es determinante, pero añadiendo las inquietudes propias de un ejercicio objetivo que se vivió décadas atrás en los Estados Unidos, ofreciendo de esa forma una cierta ilusión de transparencia. ¿Por qué indicar lo de *cierta ilusión*? Por lo que el profesor Ronald Weber ha identificado: “[L]a verdad que Capote busca, mientras permanece fiel a los hechos documentados, es la verdad de la literatura, aquella consciencia de ser transportado a un mundo de significado y coherencia interna” (citado en Chillón, 2014: 282).

Lo que se identifica no es impertinente, y menos una interpretación denigrante; Capote se refirió de la siguiente forma a su obra: “No escogí ese tema porque me interesara mucho. Fue porque quería escribir lo que yo denominaba una novela real, un libro que se leyera exactamente igual que una novela, sólo que cada palabra de él fuese rigurosamente cierta” (citado en Chillón, 2014: 283). El propósito, loable en una instancia personal, también nos deja conocer la relevancia de los otros y sus vidas en este orden: marcos en los que las vidas vividas importan menos que el valor de trascendencia de lo escrito – “no creo en las crónicas que no tengan fe en lo que son: una forma del arte” (Guerriero, 2009: 379)– y donde el valor de la vida aparece precedido por un oprobioso sentido que tiene a partes iguales pretensión económica e instrumentalización de la exposición del sufrimiento: “[...] yo trabajé como reportero para un periódico cuyos jefes opinaban que la mejor forma de dar brillo a una primera plana era un buen reportaje sobre la miseria humana”, nos cuenta Joseph Mitchell en un texto de 1938 y prosigue con la sentencia de sus superiores: “‘El hombre de a pie está hoy tan desolado que se alegra con las desdichas ajenas’, decía uno de ellos” (2017: 178).

A sangre fría, libro que primero se publicó en cuatro entregas en la revista *The New Yorker*, significó para Capote una oportunidad “extraordinaria”, “la experiencia más interesante de mi vida” para construir una “gran obra” siguiendo un marcado acento proveniente de la literatura realista, una suerte de trueque en apariencia imperceptible, pero que pone de relieve cómo los medios no son un “espejo de la realidad” sino que la configuran, y cómo también se la suplanta mediante esa voluntad estética (Chillón, 2014: 280-308) cuando esta se instala en la esfera pública. El aserto de Roger Silverstone cobra aquí relevancia: “Con su florido estilo actual, los medios preparan el terreno para una visión del mundo en la cual el otro queda incorporado o aniquilado, y también la perpetúan” (2010: 123).

Lo anterior da pie al siguiente interrogante: ¿deben existir límites en los campos de visibilidad de la crueldad humana? Plantear esta inquietud podría

llevar a suponer un deseo de censura, de socavar por esa vía la libertad de expresión de la prensa. Nada más lejos de lo que proponemos. Lo que este escenario comienza a marcar es la importancia de comprender que “la esfera pública se constituye en parte por lo que puede aparecer, y la regulación de la esfera de apariencia es un modo de establecer lo que se considerará como realidad y lo que no”, aunque hay un elemento que consideramos de mayor calado: “También es una forma de establecer qué vida puede quedar marcada como vida, y qué muerte contará como muerte” (Butler, 2017: 23). La incidencia de las representaciones deriva también en acciones, por lo que se abre aquí un dilema humano: la cuestión no está en si es pertinente que la sociedad deba conocer la existencia de esa crueldad, sino en el cómo. No en vano aparece el llamado de Theodor Adorno: “Dejar hablar al sufrimiento es la condición de toda verdad” (1984: 27). Verdad que se articula con la condición subjetiva de la experiencia vivida “que pesa sobre el sujeto” en cuanto historia que ha acontecido y que devela aspectos de nuestra condición humana que requieren atención a partir de la comunicación como “acto de poner en común las experiencias particulares mediante enunciados, con el fin de establecer acuerdos intersubjetivos sobre el ‘mundo de todos’, el conjunto de mapas que conforman la cartografía que por convención cultural llamamos ‘realidad’” (Chillón, 1999: 29).

Una realidad que hace parte de todos y que es preciso no ocultar o, lo que es lo mismo, no *desrealizar*. Las consecuencias de ello, es sensato expresarlo, pueden observarse en Colombia de manera palpable porque mientras, por un lado, académicos y organizaciones como la del Grupo de Memoria Histórica reiteran que el país ha vivido una “guerra prolongada y degradada” (2013), por el otro se nos habla de un fracaso de las narrativas para expresar esa realidad catastrófica o monstruosa, pese a su presencia reiterativa en múltiples producciones culturales (Bonilla, 2018; Bonilla y Tamayo, 2014; Caballero, 2006; Lara, 2009; López de la Roche, 2014; Molloy, 2005; Suárez, 2010). En esta línea, e inquiriendo por los modos de la (in)visibilidad, Jorge Bonilla (2018) se pregunta “¿por qué no vimos la barbarie?” en un marco visual (la fotografía) que no es ajeno a la inquietud por la narrativa, ya que, en nuestro caso, aludimos a las palabras, a la escritura. Ambos escenarios no son lejanos por una sencilla razón: “La representación no es un acto de producir una forma visible, [sino] de dar un equivalente, cosa que la palabra hace tanto como la fotografía” (Rancière, citado en Bonilla, 2018: 83). Así pues:

Ese por qué no vimos la barbarie problematiza, más bien, la existencia –la frágil existencia– del régimen de visibilidad mediante el cual hemos dado

inteligibilidad a la atrocidad, con el cual hemos alentado esferas públicas de deliberación y desde el cual hemos promovido nuestras respuestas éticas frente a los horrores de la guerra. Situación que, por cierto, plantea una paradoja: la de una guerra que estando tan cerca, porque fue librada en la misma geografía nacional, a la vez haya podido estar tan distante en los dispositivos de representación de su horror y, sobre todo, en el compromiso moral con las víctimas de esta. Decir que “no vimos” la barbarie es afirmar nuestra distancia, a pesar de su proximidad (Bonilla, 2018: 3).

La paradoja que señala Bonilla requiere especial atención porque, al tiempo, establece un juego de relaciones que pondremos en diálogo con Walter Benjamin cuando expresa que: “Villemessant, el fundador de *Le Figaro*, caracterizó la naturaleza de la información con una fórmula célebre. ‘A mis lectores’, solía decir, ‘el incendio en un techo en el Quartier Latin les es más importante que una revolución en Madrid’” (2008: 67). No hay contradicción sino un movimiento que pasa inadvertido. Ambos autores nos invitan a mirar catástrofes y situaciones auténticas que tienen un denominador común: seres humanos que, independientemente de su ubicación, viven situaciones que expresan valores periodísticos como actualidad, novedad y prominencia. En ambos, a su vez, observamos que han sido materia informativa. Como nos recuerda Benjamin, la información es una forma de comunicación, que en nuestro caso se hibrida con la narración.

La perspectiva de Benjamin es valiosa porque articula narración y experiencia, donde la primera no es un objeto autónomo ya que funciona a partir de una relación trascendental: su vinculación con un mundo externo que deriva en *factum* histórico. Asunto que, nos señala el escritor berlinés, resulta problemático en una doble condición: por un lado, “reclama una pronta verificabilidad [y] es indispensable que suene plausible [y por el otro], la mitad del arte de narrar radica precisamente en referir una historia libre de explicaciones” (2008:67), elemento que es condición para la información en el marco benjaminiano si, como debe ser, se atiene a aquello que acontece, esto es, si relata la realidad sin inventar una realidad paralela (Caballero, 2006).

Así, lo que se aprecia en Benjamin no es una renuncia a la posibilidad de interrelación entre técnicas que alimenten ese “escribir bien”,⁴ pero sí una clara

⁴ Daniel Samper Pizano (2001) utiliza la expresión “ínfulas literarias”, que parece no tener ningún propósito peyorativo. Sin embargo, tiene un profundo valor en este caso porque marca precisamente uno de los componentes problemáticos al momento de emprender los

jerarquía de alcances temporales y la responsabilidad que encarnan y declaran los objetos al representar una transformación vital del ser humano: la muerte, condición humana a la que se llega por múltiples condiciones y que al ser abordada por el periodismo conduce a la siguiente tensión: narrar sin evadir las explicaciones, que aparecen en un orden contextual que, al igual que en el caso de la historia, se ubica en un pasado concreto donde precisiones como nombres, fechas, cifras y lugares son esenciales junto a la descripción detallada de formas de vida y costumbres. Lo anterior indica la importancia de desarrollar contextos, adentrarse en los acontecimientos para develar las dinámicas que los forjaron e indagar por las razones y las causas.

Este norte reflexivo es un lugar común en el periodismo, pero identificamos que hay una preocupación apenas epidérmica porque las derivas del oficio han tomado un rumbo no menos importante que problematizamos. Para la periodista argentina Leila Guerriero, heredera de la vena narrativa estadounidense y latinoamericana:

Excepto el de inventar, el periodismo puede, y debe, echar mano de todos los recursos de la narrativa para crear un destilado, en lo posible, perfecto: la esencia de la realidad. Alguien podría preguntarse cuál es el sentido de poner tanta dedicación en contar historias de muertos reales, de amores reales, de crímenes reales. Las respuestas a favor son infinitas, y casi todas ciertas, pero hay un motivo más simple e igual de poderoso: porque nos gusta (2009: 379-380).

Las palabras de Guerriero no dejan de expresar similitud con las de Capote en su ánimo personal de desarrollar la *gran obra*, la obligada relación con la realidad y su vinculación con temas propios del drama de la tragedia griega con una dosis nada despreciable de fatalidad. Al tiempo, ambos reporteros-novelistas se enlazan con una pretensión de universalidad, con esa búsqueda de trascendencia propia de la novela y que el periodismo literario también ha hecho propia. Nada tiene ello de criticable hasta que de ese cruce de intereses de virtualidad artística emergen los efectos en lo público y las relaciones con los otros a partir de la realidad que es representada. Como lo recuerda el también

relatos periodísticos. En palabras del mismo Samper, la crónica arribó para “ofrecer un antídoto contra la solemnidad y la prosopopeya característica del periodismo colombiano” (2001: 16), una ubicación que no deja de ser ideológica al establecer constantemente un diálogo con el periodismo estadounidense y su influjo en la prensa colombiana, particularmente en el “periodismo amarillo” y su incipiente interés en “trabajar más los temas humanos” (2001:18).

periodista Tom Wolfe: “En opinión de la señorita Adler”, que trabajaba en *The New Yorker* para cuando Capote envió su novela en cuatro entregas, “*A sangre fría* era un texto ‘morboso, sensacionalista y lascivo’” (2001: 301).

No se pueden soslayar esos términos porque de manera inmediata se puede apreciar que están vinculados con la denominada prensa amarilla, roja, popular o de sucesos, un frente que no se considera propio del periodismo literario, sino de los medios de comunicación hegemónicos en su afán capitalista (Correa, 2017; Hoyos, 2003, 2009; Puerta, 2016, 2017). Carlos Mario Correa, citando a José Luis Arriaga, describe así la nota roja, donde no deja de traslucirse el reportaje novelado de Capote:

En su horma “caben los relatos acerca de hechos criminales, catástrofes, accidentes o escándalos en general, pero expuestos según un código cuyos elementos más identificables son los encabezados impactantes, las narraciones con tintes de exageración y melodrama, entre otros” (Arriaga, citado en Correa, 2017: 59).

Es claro que la posición de Renata Adler es básicamente eso, una mirada personal, por ello no se trata de descalificar la obra de Capote en su conjunto sino de identificar un componente crítico que, más allá del valor literario, preste atención al sentido de lo dicho. Esas palabras nos brindan también un resquicio para identificar allí una continuidad del Barroco (Chartier, 2012), la persistencia de un terreno movedizo en cuanto habla de un cruce de límites inciertos entre verdad y verosimilitud (ese recalcado mestizaje), las irregulares y hasta extravagantes figuras que surgen de la composición, así como por la presencia de un componente humano que nos resulta primordial y que en este caso es polémico en sí mismo. Como lo plantea Henry Ettinghausen:

Jugando con el horror y la repugnancia, a la vez que con la atracción y la fascinación, que ejercen las catástrofes, el mal y lo desconocido, esa prensa [la popular] ya se anticipaba a aspectos cruciales de la literatura y el arte del Romanticismo y del Surrealismo, como también al túnel de la bruja, al Eje del Mal y al cine de terror, que tanto siguen horrorizando y seduciendo (2012: 157).

Situar de manera anticipada a *A sangre fría* como un producto propio de la prensa amarilla o popular significaría indicar a su vez que *The New Yorker* es un medio amarillista/popular, lo que a todas luces puede resultar apresurado,

aunque hay sí una especie de decadencia o estancamiento en el que la misma Adler y Tom Wolfe concuerdan (Wolfe, 2001).⁵

Lo que se pretende señalar es que obras como la de Capote permiten observar una serie de vasos comunicantes que derivan en un escenario que amerita su estudio a partir de su pretendido enfoque humano al visibilizar la atrocidad, rumbo que pretendemos seguir a partir del interrogante que nos deja lo visto hasta ahora: ¿es posible que sigamos inscritos en una sociedad barroca (Chartier, 2012) y qué papel tiene en ello el periodismo literario? Hannah Arendt nos brinda un anticipo sobre esa responsabilidad moral necesaria en los *tiempos de oscuridad*, que hasta acá no hemos mencionado y que, entrevemos, se articula con el norte de comprensión que nos decanta Caballero:

Una cosa es cierta: tenemos que combatir todos los impulsos para mitologizar lo horrible, y en la medida en que no pueda evitar ese tipo de formulaciones no habré entendido lo que verdaderamente aconteció [Arendt a Jaspers, 17 de diciembre de 1946] (Arendt y Jaspers, 1992: 69).

⁵ En el libro *El periodismo canalla y otros artículos*, Wolfe (2001) narra su experiencia al abordar la realización de un texto sobre *The New Yorker* que finalmente derivó en dos publicaciones para la revista *New York*: “Pequeñas momias. La verdadera historia del rey del país de los muertos vivientes, sito en la calle Cuarenta y tres” y “Perdido en la selva de los pronombres relativos: el *New Yorker*”. Ambos artículos están contenidos en este libro en su capítulo final, donde los términos utilizados por Wolfe en el prefacio no dejan de llamar la atención: periodismo amarillo y canalla.

Referencias

- Adorno, Theodor. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1984.
- Ardila, Clemencia. “De la realidad a la ficción, de la literatura al periodismo”. *Coherencia* 12.22 (2015b). <https://doi.org/10.17230/co-herencia.12.22.10>.
- Ardila, Clemencia. “Redecir la crónica para configurar su sentido. Una lectura desde la hermenéutica”. *Signo y Pensamiento* 34.66 (2015a). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp34-66.rccs>.
- Arendt, Hannah y Karl Jaspers. *Correspondence 1926-1969*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1992.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la filosofía de la historia*. México: Ítaca, 2008.
- Bloom, Harold. *Anatomía de la influencia: La literatura como modo de vida*. México: Taurus, 2011.
- Bonilla, Jorge y Camilo Tamayo. “El deber de la memoria. La agenda investigativa sobre la cobertura informativa del conflicto armado en Colombia, 2002-2012”. *Palabra Clave* 17.1 (2014).
- Bonilla, Jorge. *El reflejo de Medusa. Fotografía, política de la imagen y barbarie en Colombia*. Tesis Universidad Nacional de Colombia, 2018. Medellín: Colombia. <https://bit.ly/2srvyH9>.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2017.
- Caballero, Antonio. “El periodismo sí es un género literario”. *Literatura y periodismo. Dos lenguajes afines*. Ed. Antonio Caballero, et al. Medellín: Comfama, 2006.
- Carrión, Jorge. *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Chartier y Carmen Espejo. Madrid: Marcial Pons, 2012.
- Chartier, Roger. “Introducción. Barroco y comunicación”. *La aparición del periodismo en Europa: Comunicación y periodismo en el Barroco*. Eds. Roger Chartier. Madrid: Marcial Pons, 2012.
- Chillón, Albert. “El concepto de ‘facción’: índole, alcance e incidencia en los estudios periodísticos y literarios”. *Cuadernos.info* 40 (2017). <http://dx.doi.org/10.7764/cdi.40.1121>.
- Chillón, Albert. *La palabra facticia: literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona: Aldea Global, 2014.

Chillón, Albert. *Literatura y periodismo. Una tradición de relación promiscuas*. Barcelona: Aldea Global, 1999.

Correa, Carlos Mario. *Narradores del caos. La apuesta de la crónica latinoamericana contemporánea*. Medellín: Editorial EAFIT, 2017.

Ducrot, Víctor. “Objetividad y subjetividad como mito del periodismo hegemónico”. *Sigilo y nocturnidad de las prácticas periodísticas hegemónicas: Una introducción al modelo teórico y metodológico*. Comp. Víctor Ducrot. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2009.

Dutch, Lluís y Albert Chillón. *Un ser de mediaciones. Antropología de la comunicación*. Barcelona: Herder, 2012.

Espeche, Carlos. “Periodismo objetivo o subjetivo, una falsa dicotomía”. *Congreso de Periodismo y Medios de Comunicación*. La Plata, mayo de 2012. La Plata: Argentina.

Ettinghausen, Henry. “Prensa amarilla y Barroco español”. *La aparición del periodismo en Europa: Comunicación y periodismo en el Barroco*. Eds. Roger. Madrid: Marcial Pons, 2012.

Franco, Natalia, Patricia Nieto y Ómar Rincón. *Tácticas y estrategias para contar. Historias de la gente sobre conflicto y reconciliación en Colombia*. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, 2010.

Fuller, Jack. *News Values: Ideas for an Information Age*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Genette, Gérard. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1991.

Guerriero, Leila. “¿Dónde estaba yo cuando escribí esto?”. *Frutos extraños*. Madrid: Alfaguara, 2009.

Guerriero, Leila. “La verdad y el estilo”. *El País*. 18 de febrero de 2012. <https://bit.ly/2srEEEng>.

Han, Byung-Chul. *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder, 2017.

Heidegger, Martin. *De camino al habla*. Barcelona: Serbal-Guitard, 1987.

Hoyos, Juan José. *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

Hoyos, Juan José. *La pasión de contar: el periodismo narrativo en Colombia 1638-2000*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009.

Jaramillo, Darío. “Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno”. *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara, 2012.

Jiménez, Daniela. “Alfredo Molano: ‘El periodismo colombiano lo que ha hecho es falsificar la guerra’”. *EntreVistas: Laboratorio Periodístico De la Urbe*. 13 de agosto de 2018. <https://bit.ly/34nULJs>.

Lara, María Pía. *Narrar el mal. Una teoría posmetafísica del juicio reflexionante*. Barcelona: Gedisa, 2009.

Llovet, Jordi. “Prólogo”. *La palabra facticia: literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona: Aldea Global, 2014.

López de la Roche, Fabio. *Las ficciones del poder. Patriotismo, medios de comunicación y reorientación afectiva de los colombianos bajo Uribe Vélez (2002-2010)*. Bogotá: Debate y Universidad Nacional de Colombia, 2014.

Marsh, Charles. “Deeper than the fictional model”. *Journalism Studies* 11.3 (2010). <https://doi.org/10.1080/14616700903481937>.

Mèlich, Joan-Carles. *Ética de la compasión*. Barcelona: Herder, 2010.

Mèlich, Joan-Carles. *La lección de Auschwitz*. Barcelona: Herder, 2004.

Mèlich, Joan-Carles. *Lógica de la crueldad*. Barcelona: Herder, 2014.

Mitchell, Joseph. *La fabulosa taberna de McSorley: Y otras historias de Nueva York*. Barcelona: 2017.

Molloy, Sylvia. “Latin America in the US Imaginary: Postcolonialism, Translation, and the Magic Realist Imperative”. *Ideologies of Hispanism*. 30. (2005).

Nussbaum, Martha. *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1995.

Osorio, Raúl. *El reportaje como metodología del periodismo*. Una polifonía de saberes. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2017.

Peters, John. “Witnessing”. *Media, Culture and Society* 23.6 (2001). <https://doi.org/10.1177/016344301023006002>.

Puerta, Andrés. “Crónica latinoamericana. ¿Existe un Boom de la no ficción?”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 23.1 (2017). <https://doi.org/10.5209/ESMP.55589>.

Puerta, Andrés. “El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época”. *Anagramas* 9.18 (2011).

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato de ficción*. Barcelona: Ediciones Cristiandad, 1987.

Rius, Josep. *Periodismo en reconstrucción*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2016.

Samper Pizano, Daniel. “La crónica en la historia de Colombia”. *Antología de grandes reportajes colombianos*. Madrid: Aguilar, 2001.

Schaeffer, Jean-Marie. “Fictional vs. Factual Narration”. *The Living Handbook of Narratology*. Ed. Peter Hühn, et al. Hamburgo: Hamburg University, 2012.

Silverstone, Roger. *La moral de los medios de comunicación*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2010.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Alfaguara, 2003.

Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. México: Fondo de Cultura Económica y Ediciones Siruela, 2012.

Suárez, Juana. *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2010.

White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992.

Wolfe, Tom. *El periodismo canalla y otros artículos*. Barcelona: Ediciones B, 2001.