



Universidad Central *Marta Abreu* de Las Villas

Facultad de Humanidades

Especialidad: Periodismo.

**PERIODISMO LITERARIO,
DE LO DIFERENCIAL A LA HIBRIDACIÓN**

Tesis de Diploma

**Un análisis estilístico de “Crónicas en primera persona”, de Luis Sexto,
compiladas en el libro inédito *El día que me mataron*.**

Autor: Yansulier García Álvarez.

Tutora: Lic. María Mercedes Rodríguez García.

2007

“Año 49 de la Revolución”

El estilo tiene caminos incógnitos, percibidos solo por la intuición, que es la experiencia digerida. Uno a veces sabe lo que busca y lo intenta, pero otras veces es pura inconsciencia gobernada.

Luis Sexto

DEDICATORIA

*A mi abuela Eloína; a doña Bárbara, mi mamá; a mi hermanita Yanay.
A Loraine, Hendrik y Martincito; a Elizabeth y Ángela;
a Yuri y Lisandra; Mariurka y Delicia;
a Mercedes y a Luis Sexto.*

GRATITUDES

Dejo constancia de mi agradecimiento a los profesores que determinaron esta elección desde los primeros años de la carrera, cuando ni a ellos ni a mí nos pasaba por la cabeza que la tesis versaría sobre el periodismo literario.

Esos profesores -otra vez “el vago azar o las precisas leyes”- finalmente se reunieron a mi alrededor: Mercedes Rodríguez, tutora; Ricardo Vázquez, oponente; Mercedes Garcés, presidenta del tribunal. Soy, en gran medida, el resultado de todos ellos; así como de una extensa relación que comienza desde la escuelita primaria de Turquino Viejo y llega hasta la Universidad.

En vez de gratitudes, ofrezco disculpas a mis compañeros de aula, porque tuvieron la suficiente cachaza para soportarme durante estos cinco años. En especial, al piquetito de Sisi, Yane, Mabe, Leticia y Linnet.

Gracias mil al Telecentro Perlavisión. A Luis Sexto, a todo aquel que me apoyó moral, intelectual o materialmente, a quien pueda interesar, en fin, gracias mil.

RESUMEN

Todavía a estas alturas hay quienes juran y perjuran que periodismo y literatura no tienen nada que ver. Mejor que señalar diferencias resulta hoy, en cambio, examinar sus semejanzas, en virtud de las cuales se complementan y aun confunden. La hibridación, tan vieja como ambas formaciones estilísticas, pervivirá por una necesidad comunicativa.

La modalidad periodística conocida como *periodismo literario* emplea recursos estilísticos propios de la literatura con intención de comunicar información, amén de incorporar un valor estético que haga trascender en el tiempo sus valores de actualidad y utilidad. Un buen exponente, la crónica, narra de manera personal hechos noticiosos actuales o actualizados, con ciertos elementos valorativos simultáneos, pero siempre secundarios respecto a la narración del hecho en sí.

Por medio del análisis del contenido del mensaje según su forma, la presente investigación pretende describir los recursos estilísticos que hacen ejemplares de periodismo literario a las “Crónicas en primera persona” de Luis Sexto, recogidas en el libro inédito *El día que me mataron*. En una muestra seleccionada por azar sistemático, procedimos a la determinación y caracterización de los recursos lexicales, sintácticos, figurativos y técnicos, potencialmente puestos por la lengua a disposición de la concreta elección personal del autor.

Tales recursos estilísticos determinan las cualidades definitorias de la modalidad periodístico-literaria, a saber: concisión, claridad, interés y valor estético.

De un tiempo acá, el ejercicio de esa tendencia periodística contemporánea ha dejado de ser privativo de unos pocos creadores. Para crear conciente y decorosamente desde de ese baluarte, útil y actual nos parece reflexionar sobre el fenómeno de la hibridación estilística a partir de lo diferencial.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Por donde le entró el agua al coco	2
--	---

CAPÍTULO I

Los impúdicos amoríos del plebeyo y la doña	8
Antecedentes	9
El Nuevo Periodismo	13
Literatura y Periodismo	16
Periodismo literario	20
La crónica	23
Estilo	26
Estilo periodístico	30
Estilo de la crónica	34
Recursos estilísticos	37

CAPÍTULO II

Cronicar es volver a vivir	40
La crónica en Cuba (apuntes)	40
Las crónicas de sus memorias	41
<i>Crónicas en primera persona</i>	42

CAPÍTULO III

El recurso de nuestro método	47
Hipótesis	47
Definición de variables	47
Definición operacional	48

Métodos, técnicas e instrumentos de investigación.....	50
Selección de la muestra.....	51

CAPÍTULO IV

La crónica, ese híbrido.....	56
1. Recursos lexicales.....	57
2. Recursos sintácticos.....	66
3. Recursos figurativos.....	71
4. Recursos técnicos.....	81

CONCLUSIONES, RECOMENDACIONES Y BIBLIOGRAFÍA

Conclusiones.....	90
Recomendaciones.....	93
Bibliografía.....	94

ANEXOS

POR DONDE LE ENTRÓ EL AGUA AL COCO

En octubre de 1980, Janet Cooke, joven reportera del Washington Post, estremeció los Estados Unidos con un reportaje escalofriante sobre el niño de ocho años que se inyectaba heroína con permiso de su mamá. *El mundo de Jimmy*, se titulaba.

Al año siguiente, con solo tres años en el oficio y 26 de edad, Janet Cooke mereció el honor más codiciado del periodismo de su país: el Premio Pulitzer. Mas solo por pocas horas. Presionada por sus jefes y el peso de su propia conciencia, la audaz reportera fue despojada del premio, cuando confesó que el pequeño Jimmy solo había existido en su imaginación.

En su crónica “¿Quién le cree a Janet Cooke?”, el Nobel colombiano Gabriel García Márquez (1981) concluye que en verdad no habría sido justo que le dieran el premio Pulitzer de periodismo, pero en cambio sería una injusticia mayor que no le dieran el de literatura.

“¿Y cuál es la diferencia entre periodismo y literatura?”, preguntamos a la periodista Marta Rojas, cuando viajó a la ciudad de Santa Clara durante la celebración de la XIII edición de la Feria Internacional del Libro, en febrero de 2004, para presentar su novela *El harén de Oviedo*. “El periodismo es síntesis”, dijo Marta, en alusión al estilo; “la literatura no”.

En efecto, sabemos, para brindar información de actualidad el oficio periodístico reproduce y sintetiza la realidad; mientras el arte literario la ficcionaliza, a fin de proporcionar un goce estético y perdurar en el tiempo. Un valor esencial del periodismo es la veracidad; de la literatura de ficción, en tanto, la verosimilitud. Entre periodismo y literatura, respectivamente, podemos formular otras distinciones, en cuanto al receptor (conocido o universal), la cultura del lector (media o superior), la realización (colectiva o individual), el tiempo y el espacio (limitados o ilimitados), la periodicidad (periódica o aperiódica), y el cuidado en el uso del idioma: énfasis en el significado, o en significado y significante por igual (Ríos, 1983; citado en Marín, 2007).

Hay recursos intercambiables, aunque la norma tiene injusticias de ambos lados. Al fin y al cabo, las definiciones de los géneros, literarios o periodísticos, con fuentes de abastecimiento en común, se vuelven aproximadas y confusas. Pero la finalidad primordial de todos es comunicar al lector su mensaje, ora con verosimilitud, ora con veracidad.

Aquella inquietud no era casual. Desde nuestra matrícula en la Universidad Central de Las Villas para estudiar Periodismo, cada vez que nos visitaba algún consagrado, como sucedió cuando vino Marta Rojas, hacíamos siempre la misma pregunta: “¿Cuál es la diferencia entre periodismo y literatura?” Nunca se nos ocurrió preguntar, en cambio, qué tienen en común, o mejor: ¿qué aprovecha el periodismo de la literatura? Sin embargo, aun cuando ya todo el mundo lo sabía en el aula, a nosotros ni siquiera nos pasaba por la imaginación que no tanto sobre las diferencias apuntadas, sino sobre las impúdicas relaciones entre periodismo y literatura versaría esta tesis. Para no pocos -de un bando y del otro, de la iglesia y la notaria- se imponen preceptos de corte político e ideológico en contra del matrimonio Periodismo-Literatura, pero en definitiva el concubinato entre el plebeyo y la doña transcurre en una feliz y útil alianza.

Pecando de simplismo, pudiera creerse que no han existido medias tintas entre Literatura y Periodismo, y la frontera entre ambos siempre ha sido clara e inviolable. Antes del “Nuevo Periodismo” norteamericano muchos escritores de ficción publicaron en periódicos piezas literarias de no ficción, clasificadas además como periodismo; y a partir de los años sesenta los nuevos periodistas emprendieron un periodismo que se propuso clasificar (y lo logró) como literatura de no ficción.

Pero no es tan así. Desde la generación perdida, los narradores norteamericanos echaron mano ya al periodismo para rejuvenecer la literatura; porque era su medio, un medio donde publicaban rápido y para un gran público. Eso aceleró la conciencia sobre estas relaciones. En verdad, el llamado *periodismo literario* no constituye un fenómeno nuevo. Solo de un tiempo acá empezamos a reflexionar sobre tal hibridación y a crear concientemente desde ese baluarte.

Privativo de unos pocos creadores, esta modalidad demanda una dote de aptitud y vocación personales. Con todo, hoy por hoy deviene norma. Más que nunca el periodismo impreso necesita aprovechar de la literatura (como lo ha hecho) recursos

estilísticos para narrar hechos noticiosos. El actual predominio de lo audiovisual, de la cultura de la imagen, opera en detrimento de la palabra y supone una peligrosa atrofia de las facultades de pensamiento. Una de las formas de la prensa escrita para afrontar esta realidad es la narración. Pues entre la narración literaria y la narración periodística sólo cambian la veracidad de las historias y los objetivos. El periodismo pretende la comunicación informativa; la literatura, la comunicación estética (Castillo, 2002).

Muchos obstáculos lo dificultan. En Cuba, luego de una etapa floreciente en los años ochenta, la modalidad periodístico-literaria decayó sobremanera durante el Período Especial. No tanto como corolario de una inmediatez en detrimento de la investigación y la elaboración del lenguaje, como de la falta de medios materiales y de espacio, de la carencia y restricciones del papel y la consecuente pérdida de ediciones. En eso gravita también un adormecimiento de muchos redactores, reflexiona el periodista cubano José Alejandro Rodríguez (2007), el no ser sistemáticos en el diario que a diario, y hasta las autocensuras y censuras de otras variantes del periodismo.

En general, se pueden argüir asimismo otras objeciones: la masividad del destinatario y la estandarización del lenguaje; el orden normativo periodístico y la política editorial del órgano de prensa; el academicismo contra la creatividad; más inversión en la modernización tecnológica, y menos en una formación profesional sustentada en aptitudes y vocaciones, en la investigación y la ética. Cuando el ejercicio del periodismo es solo cómodo empleo y no vocación, difícilmente hay una vigorosa voluntad de estilo y superación (Sexto, 2006a).

El resultado, en fin, ha sido más bien pobre en cantidad: unos libritos apenas recogen por ahí un puñado de crónicas, mientras muy pocos reportajes han devenido libros. Con todo, hoy por hoy existen en Cuba competentes cultores del periodismo literario, como Leonardo Padura, Ciro Bianchi, José Alejandro Rodríguez, Luis Vázquez Muñoz, José Aurelio Paz, Enrique Milanés León, Eduardo Montes de Oca, Roger Ricardo, Francisco González Navarro, Julio García Luis, Katuska Blanco, Rosa Miriam Elizalde, Luis Sexto...

Luis Sexto opina, por cierto, que la práctica de la narración literaria y el empleo estético del lenguaje, como alternativas periodísticas, pueden adaptarse al espacio. Agotada hasta sus máximas posibilidades o adecuada al mínimo espacio disponible,

enriquecen el reportaje, la entrevista, el artículo y la crónica, incorporándoles un toque de vigor, realce y vigencia. “Lo más grave, sin embargo, es creer que uno nunca podrá saltar la barda, o que no es necesario emprender el vuelo. Lo otro, la duda, es tan solo el instante previo a la carrera de despegue” (Sexto, 2006: 77).

¿Ha verificado Sexto, en la práctica, el acierto de sus palabras? Supongamos que así es. Pues en el libro *Con Judy en un cine de La Habana y otras crónicas de la ciudad* (2006), la Editorial Pablo de la Torriente perpetuó 39 de las piezas publicadas en su sección dominical de Juventud Rebelde, desde el 6 de octubre de 2002 hasta el 1ro. de julio de 2005. Otras 46 integran ya la obra en preparación *El día que me mataron*. Luego, a partir del tema de esta tesis: “Crónicas en primera persona”, de Luis Sexto: ejemplares de periodismo literario; planteamos nuestro problema de investigación: ¿qué recursos estilísticos hacen ejemplares de periodismo literario a las “Crónicas en primera persona” de Luis Sexto, recogidas en el libro inédito *El día que me mataron*?

De ahí que el objetivo general sea describir tales recursos estilísticos, y específicamente los que siguen:

1. Caracterizar los recursos lexicales en las “Crónicas en primera persona”;
2. Determinar los recursos sintácticos en las “Crónicas...”
3. Determinar los recursos figurativos utilizados en las “Crónicas...”
4. Caracterizar los recursos técnicos de las “Crónicas...”

En este punto respondemos, pues, los porqués de este estudio. ¿Por qué sobre periodismo literario? Por su actualidad: el periodismo literario constituye una de las más importantes tendencias del periodismo contemporáneo. ¿Por qué crónicas? Porque la crónica, entre ambas formaciones estilísticas, resulta un género ejemplar para describir cómo se verifica la hibridación. ¿Por qué las “Crónicas en primera persona”, de Luis Sexto? Porque una selección ha sido publicada en forma de libro, y porque sobre tal experiencia el autor ha expuesto recientemente sus reflexiones en uno de los escasísimos materiales sobre periodismo literario editados en Cuba: *Periodismo y Literatura, el arte de las alianzas* (2006).

El Capítulo I de nuestra tesis: “Los impúdicos amoríos del plebeyo y la doña”, ofrece información sobre el periodismo literario y la crónica; génesis y evolución, definiciones

y especificidades estilísticas. El Capítulo II: “Cronicar es volver a vivir”, apunta algunos antecedentes modernistas del género en Cuba, y reseña las crónicas de remembranza de Luis Sexto, circunstancias y peculiaridades de su publicación.

El Capítulo III: “El recurso de nuestro método”, pone orden metodológico al presente estudio, al plantear la hipótesis, definir y operacionalizar las variables; así como precisar los métodos, instrumentos y técnicas de investigación, de los cuales el principal es el análisis del contenido del mensaje según su forma. Sometida la muestra a cuatro tipos de análisis (lexical, sintáctico, figurativo y técnico); cuantificados y tabulados los datos; procedemos descifrar los resultados a lo largo de cuatro epígrafes en el Capítulo IV: “La crónica, ese híbrido”. Por fin, llegamos a conclusiones relevantes y recomendamos lo pertinente a nuestro juicio.

Conviene describir los recursos estilísticos para que los cronistas aprendan a emplearlos conforme al conocimiento, de modo consciente y a plenitud, agregando a sus textos valores estéticos e invistiéndolos de interés permanente y perdurabilidad; también, para formar lectores más cómplices y avispados. El beneficio del estudio estriba en enriquecer la construcción del producto periodístico, para que comunique el mensaje de modo más atractivo y trascendente.

En la práctica, la investigación contribuirá a que las crónicas sean más atractivas e interesantes para los lectores de todos los tiempos. He ahí su relevancia social. Teóricamente aportará conocimiento, y acaso se puedan generalizar sus resultados a principios más amplios. La profundización en el comportamiento de las distintas variables ofrece la posibilidad de explorar y describir fructíferamente el fenómeno y le imprime a la investigación utilidad metodológica.

Los resultados echarán nuevas luces sobre el arte de escribir crónicas y preparará el camino para estudios de mayor profundidad; más aún, si consideramos que lo personal en el periodismo literario se relaciona también con una aptitud, la psicología, la moral o la cultura, la ideología, y no solo formal y llanamente, por ejemplo, con el uso de la primera persona. En la descripción cabal del estilo no debe olvidarse que una obra es “algo más que lenguaje”. En definitiva, aseveró en el siglo XVIII el naturalista francés Buffon, el estilo es el hombre.

LOS IMPÚDICOS AMORÍOS DEL PLEBEYO Y LA DOÑA

Grande y polémico escarceo han levantado siempre los históricos amoríos del plebeyo y la doña, Periodismo y Literatura. Cuenta el Nobel colombiano Gabriel García Márquez (1981) que el novelista John Hersey escribió un reportaje sobre la ciudad de Hiroshima devastada por la bomba atómica, un relato apasionante, comparable con una novela. Entretanto, Daniel Defoe, también un gran periodista, escribió una novela sobre la ciudad de Londres devastada por la peste, y es un relato tan sobrecogedor que parece un reportaje.

Unos todavía sostienen, acaso considerando al estilo de cada formación una marca diferencial, que la frontera ha sido clara e inviolable, y señalan diferencias técnicas y estilísticas entre lenguaje literario y lenguaje periodístico. Desde tal perspectiva, antes del “Nuevo Periodismo” norteamericano escritores literarios publicaron en periódicos ficciones literarias, cuentos, noveletas, novelas por entregas o de folletín; y piezas de no ficción (ensayos y testimonios, crónicas y relatos noticiosos); algunas clasificadas como periodismo, aunque su estructura no fuera la periodística que concebimos desde mediados del siglo XIX.

Coinciden los periodistas cubanos Miriam Rodríguez (2007) y José A. Rodríguez (2007). Mientras el periodismo adquirió extraordinaria dimensión en géneros, estilos, publicaciones, medios de diverso formato y circulación, devino tribuna de expresión (y de pan ganar) para muchos literatos, hombres y mujeres de pensamiento en diversos ámbitos, que estimularon el promiscuo maridaje. En el siglo XX comienza una suerte de ósmosis, sobre todo en la literatura norteamericana, que tuvo el cenit de esa hibridación en el nacimiento del Nuevo Periodismo.

A partir de los años sesenta, el periodismo logró clasificar como literatura de no ficción. Con todo, para quienes señalan las “diferencias de clase” entre el plebeyo y la doña (modos de aprehender y referir la realidad, modalidades de trabajo, de técnica y estilo, funciones e intereses, intenciones, difusión y consumidores), aquel “nuevo”

periodismo es solo eso y no más, una manera presuntamente nueva de hacer periodismo, o bien literatura, pero no las dos cosas a la vez.¹

Casi todos los grandes escritores, novelistas, historiadores, que vivieron desde comienzos del siglo XIX, fueron admirables periodistas, y también viceversa. Muchísimos periodistas, sin menoscabo de su profesión, han practicado por igual la escritura de ficción.² Con estos autores de dos aguas, se pregunta el escritor-periodista mexicano Héctor Anaya (2006), ¿cómo suponer que pertenecen a familias distintas y distantes el periodismo y la literatura?

Si la literatura fuera como el periodismo rutinario, que muere con la tarde, opinó Hemingway, la gente no la recordaría. Para trascender en la memoria el periodismo debe apropiarse de resortes literarios. Los géneros literarios no han sido nunca excluyentes. También los periodísticos se nutren continuamente entre sí, y de los literarios, para mejorar la expresión. La fusión ha perdurado desde siempre, y perdurará (Barragán y Villoro, 2003).

Tal hibridación no es nueva ni aislada, según evidencian las maneras de denominarla: *periodismo personal o reportaje personal, periodismo literario, paraperiodismo, novela sin ficción, ficción documental, narrativa documentada, novela testimonio o testimonio, literatura periodística*. Hoy por hoy, esta mezcla de atributos literarios y periodísticos opera desde una actitud más conciente que inspirada, más conceptual que espontánea.

Antecedentes

En Occidente, el término de *periodismo literario* se remonta a la década del treinta. En 1937, el periodista norteamericano Edwin H. Ford lo definió como una composición situada en la zona crepuscular que divide la literatura del periodismo, cuya materia

¹ Acaso *periodismo literario* o *literatura periodística* son términos más apropiados para denominarlo.

² Víctor Hugo, Emilio Zola, Anatole France, Mariano José de Larra, Marcel Proust, Marx y Lenin, John Reed, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Darío, Neruda, Gómez Carrillo, Miguel Ángel Asturias, Borges, Carpentier, Nicolás Guillén, García Márquez, Carlos Fuentes, Juan Carlos Onetti, Vargas Llosa, Neruda, Octavio Paz, Cortázar, Hemingway, Norman Mailer, Truman Capote, Tom Wolfe, Isabel Allende, Ryszard Kapuscinski y un larguísimo etcétera.

prima se reúne por medio del oficio periodístico, y luego se elabora con visión y mano de artista (Hester y Lan, 1990).

Antecedentes de los actuales cronistas, acaso sean los cronistas de Indias, dice el investigador cubano Juan Nicolás Padrón (2004), primigenios exponentes del *periodismo literario* en nuestra lengua.³ Los más famosos: el Inca Garcilaso de la Vega (*Comentarios reales*) y Bernal Díaz del Castillo (*La verdadera historia de la conquista de Nueva España*), cuyas obras se consideran literarias a pesar de ser “reales” y “verdaderas”.⁴

Unos siglos después, con el *lead* y la “pirámide invertida”, estilo y técnica narrativa de las antiguas crónicas evolucionaron. Mas, tras el deslumbramiento, el periodismo informativo estadounidense regresó a la crónica con una redacción dinámica y moderna, para referir la épica de la II Guerra Mundial en la lucha antifascista. Aumentaron con éxito creciente en revistas y periódicos, al incursionar en el género escritores de talento con las más novedosas técnicas literarias, enriqueciendo y actualizando su sentido en la modernidad. Dejó de redactarse de modo simple y tradicional, mero registro cronológico de los hechos. Se incorporó al diario después de pasarse por los suplementos dominicales. Más frecuentes en revistas y periódicos, el género se rescató para el periodismo de manera definitiva y contemporánea (Padrón, 2004).

Veamos además algunas posibles causas, consecuencias y otras manifestaciones de la hibridación periodístico-literaria: nota informativa, ensayo, testimonio y reportaje.

Ceñidas a los hechos cronológicos, hasta el siglo XIX la forma de redactar notas informativas seguía los cánones literarios. El relato dosificaba gradualmente su acción, por aumentar el *suspense*⁵ y reservar el clímax para su culminación o desenlace. Para

³ La crónica o cronicón, forma expresiva desde los primeros siglos de nuestra era en la literatura latina, era el recuento en detalle y sin comentarios, de una época, un pueblo o un hombre, por un testigo o contemporáneo. Relatos testimoniales de hazañas griegas y romanas, de los cronistas personales de Alejandro Magno, devinieron valiosos instrumentos para investigadores e historiadores de la llamada “civilización occidental” (Padrón, 2004).

⁴ Escribieron del periodismo americano y de nuestra literatura, las primeras piezas; la más antigua de las cuales es el Diario de Cristóbal Colón.

⁵ Expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso en el relato.

que la nota ganara vigor informativo, esa forma literaria clásica, comparada con una pirámide, fue invertida en el siglo XIX, cuando Estados Unidos devino potencia de información periodística, modelo tecnológico y técnico⁶, e influyó en la imagen de la modernidad en nuestras repúblicas latinoamericanas. Existía ya un profesional periodista para presentar la noticia lejos de técnicas literarias y artísticas.

En América, a la larga, los géneros literarios se yuxtapusieron en medio de la violencia de imposiciones, y todos avanzaron junto al periodismo, que entraba definitivamente en las formas de comunicación preparadas por la modernidad. Como el período romántico en América coincidió con las luchas emancipadoras, nuestros grandes poetas y narradores fueron también muchas veces nuestros próceres de la independencia, y en muchos casos, nuestros mejores periodistas (Padrón, 2004).

Durante el “Siglo de las Luces”, el periodismo dimensionó la popularidad de los ensayos escritos por enciclopedistas franceses. Después, su publicación en la prensa del XIX consolidó un estilo ameno y familiar en los diarios. En estos dos siglos, notables autores de ensayos se revelaron en publicaciones periódicas: Addison, Montesquieu, Emerson, Irving, en Europa y Estados Unidos. Escritores españoles de los siglos XIX y XX también: Unamuno, Azorín, Ortega y Gasset, Marañón; y en nuestra América: Bolívar, Hostos, Justo Sierra, González Prada, Varona, Rodó, Sarmiento, Martí, Mariátegui, Ponce, Reyes, Paz, Carpentier, Lezama, Borges, Cortázar, Vargas Llosa...⁷

Empleado por antropólogos y sociólogos, el testimonio es otro ejemplo de un tipo de narración cercana al periodismo adoptada por la literatura. De las publicaciones periódicas pasó a la literatura como “no-ficción”, porque aceptaba la incorporación

⁶ Según la profesora cubana Miriam Rodríguez (2005b), hacia finales del XIX se gestó el primer Nuevo Periodismo norteamericano, cuando apareció el periódico de gran circulación que demandó una forma sucinta y económica de trasladar noticias; exigencia determinada también por la expansión de las agencias cablegráficas. Sus capitales exponentes fueron Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst, quienes hicieron un periodismo amarillo, audaz y sensacionalista, pseudoliterario, hasta la década del veinte.

⁷ Sarmiento escribió su *Facundo* como una serie de pequeños ensayos publicados en un periódico chileno; casi toda la ensayística de Huxley fue publicada también como parte de debates en publicaciones inglesas; muchos ensayos de Unamuno son cartas publicadas en la prensa; la ensayística de Martí se constituye por textos para publicaciones seriadas de Estados Unidos, México, Venezuela y Argentina.

directa de hechos reales. Acaso los primeros con intención periodística nacieron en los Estados Unidos desde el siglo XIX, cuando se narraban viajes a África y describían sucesos como terremotos, en textos no exentos de belleza literaria. También pueden consignarse como antecedentes la literatura de campaña mambisa, en especial los diarios. Popularizada la técnica, a principios del XX se elaboró más con historias de vida (*life stories*). A mediados de ese siglo apareció en América Latina, como atestigua *Relato de un naufrago*, de García Márquez.⁸

Entre los primeros textos de este tipo de escritura, Padrón (2004) cita *Operación Masacre* (1957), del argentino Rodolfo Walsh; en 1966, *A sangre fría*, de Truman Capote, y *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet. A propuesta de Ángel Rama, la Casa de las Américas “legalizó” el género en 1969, al incluirlo en su Premio Literario para preservar la especificidad artística de la narrativa, y sobre todo la de un conjunto creciente de libros rechazados en los lindes de la literatura para remitirlos a la sociología y al periodismo. La primera obra premiada fue *La guerrilla tupamara* (1970), de la uruguaya María Esther Gilio, compuesta sobre la base de reportajes y entrevistas.

Antón Chéjov, cuentista clásico ruso y gran periodista, exigía al cuento y al reportaje, fuerza, claridad, condensación y novedad. Pues el reportaje, el género más extenso del periodismo, se acerca más que ninguno a la literatura, en especial al cuento, el género más breve de ella. Puede considerarse un cuento periodístico, identificado con el “reportaje-cuento”. Por su extensión y complejidad, algunos conforman libros: *Reportaje al pie de la horca*, del periodista Julius Fucik; la “novela de reportaje” o “novela de no-ficción”, como *Olga*, de Fernando Morais; *Noticia de un secuestro y Vivir para contarla*, de García Márquez.

⁸ Aunque mucho antes Pablo de la Torriente, a quien podemos considerar iniciador del género en el continente, había escrito *Presidio Modelo, Peleando con los milicianos y Realengo 18*. Luego lo propiciaron las dictaduras de la década de los sesenta.

El Nuevo Periodismo

Periodismo y literatura interactuaron en EE.UU. Del periodismo partió a veces la materia prima literaria y otros ingredientes.⁹ La prosa nerviosa, breve y coloquial de los escritores naturalistas de los años veinte se inspiró en el estilo periodístico de Ring Lardner y Hemingway, perfilado a su vez por el siglo XIX, en los periódicos de la cadena del empresario y editor Herst. Y como mismo el periodismo influía en la literatura, aceptó de esta sus esquemas novelísticos (Schücking, 1969; citado en Sexto, 2006a).

Fueron, sin embargo, dos mundos bastante polarizados: el periodismo *musa plebeya*, pseudoliteratura o literatura ancilar, en fin, pariente pobre de la doña. Hasta que, contra manuales y dogmas, en busca de un discurso estético-literario clave en la comunicación, el “Nuevo Periodismo” surgió en la prodigiosa década de los sesenta; década de cambios económicos, sociales, políticos y culturales en los Estados Unidos y el mundo, de la que no fueron cronistas los novelistas, sino los “nuevos periodistas”.¹⁰

Manteniendo las exigencias de precisión, verificación, objetividad e investigación del buen periodismo, el “Nuevo Periodismo” renovó el estilo tradicional y las técnicas narrativas de reportajes, crónicas y entrevistas, por medio del empleo de técnicas narrativas literarias (Rodríguez, 2005b). Los nuevos periodistas emprendieron un periodismo que se leyera igual que una novela, al redescubrir y renovar a base de improvisación las técnicas del realismo social trabajadas por novelistas decimonónicos, como Balzac y Dickens. Cuatro fueron los procedimientos: construcción escena por escena; diálogo realista con clima y situaciones; punto de vista en tercera persona omnisciente (mudas espaciales y monólogo interior); y relación de detalles reveladores del “status social de vida” (Wolf, 2005).

⁹ Ernest Hemingway percibió que a veces la realidad supera la ficción. “El viejo del puente”, una crónica que envió en un despacho cablegráfico cuando cubría la guerra civil española, está entre sus mejores cuentos.

¹⁰ Principales representantes: Jimmy Breslin, Gay Talese, Terry Southern, Stephan Crane, John Hersey, Tom Wolfe, Joan Didion, Gail Sheehy, Tom Gallegher, Norman Mailer, James Baldwin, Truman Capote, Rodolfo Walsh, Rex Reed, Robert Christgau, Nicolas Tomalin, Rubén Adrián Valenzuela... Por su estilo subjetivo, por el uso peculiar del idioma y la puntuación, sus manifestaciones se llamaron también *periodismo personal* o *paraperiodismo*.

Combinaron lo mejor de la literatura con lo mejor del periodismo. La dimensión estética y técnica se basó en la investigación. Para manejar una prolija documentación e información integral, minuciosa, objetiva y aun subjetiva, los reporteros habían de estar en el lugar de los hechos. Los procedimientos técnicos suponían recoger el material informativo de manera rigurosa y profunda, más participativa y directa. Luego, el periodista asumió más protagonismo, y dio su visión personal de los acontecimientos de forma más objetiva.

En 1966, la publicación de *A sangre fría* consagró la obra de Truman Capote, quien no la consideró periodismo, dada la baja condición de este; sino una “novela de no-ficción”, para legitimarla con el sello del género literario imperante en su época. *A sangre fría* no solo significó un “nuevo perfil” para la novela; también, la asunción del periodismo como literatura, y la proyección del “Nuevo Periodismo” como movimiento, escuela o corriente ejemplar. Sin embargo, en opinión de Luis Sexto (2006a), como predominó en sus autores la aspiración novelística sobre la mezcla equilibrada del periodismo y la literatura, la veracidad del contenido se trocó en “materia sospechosa”. El “Nuevo Periodismo”, al fin y al cabo, pereció por exceso de técnica narrativa.

Defensores a ultranza, como Tom Wolf (2005), han argüido que destronó a la novela como máximo exponente literario. Detractores, entretanto, lo han tachado de superficial, chillón e ilógico, moralmente irresponsable y acético, subjetivo, sin novedad ni aportes. Pero Wolf desaprueba a “precursores” que no escribieron no-ficción en absoluto, y aun a quienes escribieron no-ficción, pero no emplearon los procedimientos del “Nuevo Periodismo”: ensayistas que no recogieron la información de cerca, y autobiógrafos en primera persona. Halla dignos antecedentes en ejemplos de no-ficción escritos por reporteros como Dickens, Mark Twain, Chéjov, John Reed y Hemingway.

Equilibradamente, la doctora Miriam Rodríguez (2007) opina que, si bien no todas de su invención, registró primero y dejó buenas enseñanzas. Este efímero y escandaloso movimiento, advierte, “no significó una auténtica revolución literario-periodística a largo plazo, pero algunos de sus procedimientos están vigentes” (Rodríguez, 2005b: 93).

Además, la alianza amenazó con borrar (y en muchos casos los borró) los cánones más aceptados del estilo periodístico, en una época revolucionaria en toda la línea, y justamente desde el epicentro del periodismo internacional (Estados Unidos), lo cual propinó un golpe demoledor a la “objetividad periodística”.

En resumen, si bien la enseñanza escolástica ha ceñido al periodismo tradicional con las camisas de fuerza de reglas y normas, en la práctica desmitificadas, géneros literarios hay que se acomodan al periodismo actual, como mismo algunas maneras de hacer periodismo han invadido a la literatura, enriqueciéndose ambos. Reportajes de Julius Fucik, Norman Mailer, Truman Capote o García Márquez, aún se estudian bajo la etiqueta de literatura, por los prejuicios restrictivos conservadores de academias, receptores y medios, renuentes a considerar dentro de los géneros del periodismo, tenidos como “menores”, textos de autores clásicos o famosos.

Géneros literarios como el ensayo, el testimonio, la biografía, narraciones célebres, cuentos y novelas por entregas (de folletín), aparecieron en publicaciones periódicas no especializadas en literatura, estimulando una impúdica promiscuidad, un justo y necesario intercambio en recíproco beneficio. Para recabar información confiable y hacer verosímiles sus ficciones, la literatura se acercó a la realidad con recursos periodísticos, técnicas y métodos de investigación, propios también de la historia, la antropología, la sociología y otras disciplinas de las ciencias sociales. A la vez, para interesar a lectores en una dimensión más duradera e influyente, con la estética al servicio de la utilidad y una eficaz comunicación, el periodismo aprovechó recursos estilísticos propios de la literatura, más conscientemente, y sobre todo, a partir de los años sesenta con la herética eclosión del “Nuevo Periodismo”.

Muchas novelas cuentan hechos periodísticos, escritas con lenguaje sencillo; tanto como reportajes y crónicas, verdaderas joyas literarias (Castillo, 2007). Literatos han devenido periodistas; periodistas, literatos; o periodistas y literatos a la vez. Para no pocos hombres de letras, el periodismo ha sido un taller de disciplina, rapidez, manejo del lenguaje e inagotable fuente de historias. La literatura ha salvado a los hombres de prensa a la hora de contar hechos, aun cuando eran periodísticamente intrascendentes. La historia del periodismo y la literatura, en fin, demuestra una mutua influencia.

Literatura y Periodismo

Literatura y periodismo tienen un carácter histórico concreto; no pueden desprenderse del contexto ni la época que los originan, ni de sus cambios sociales, la revisión permanente de los juicios de valoración artística, ni de otras áreas del conocimiento humano. En el discurso periodístico, reflexiona la profesora cubana Isabel Moya (s.f.; citado en Rodríguez, 2005b), interactúan tres factores clave: las corrientes de pensamiento hegemónicas en contextos históricamente determinados (carácter clasista); el desarrollo científico-técnico y su incidencia en la producción, emisión y recepción de mensajes; y las corrientes artísticas literarias predominantes.

Periodismo y literatura buscan, como fin supremo, captar el interés del lector, gustar, *comunicar*; aunque con diferentes propósitos: la doña enfatizando en lo estético, el plebeyo en lo informativo. Ejercen funciones similares (informativas, educativas, gnoseológicas, cognoscitivas); pero las primordiales los separan. La estética caracteriza a la literatura, formación estilística de arte, y seguidamente las demás; mientras al periodismo, formación estilística de trabajo, condicionado por factores como la síntesis e inmediatez, lo distingue la función social, al recoger, codificar y transmitir mensajes que comunican el acontecer de actualidad, con objeto de informar, formar y entretener. La función informativa periodística, efímera, muere con el crepúsculo; la función estético literaria trasciende en el tiempo (Sexto, 2006a).

Desde su perspectiva abierta, según el origen y naturaleza de los textos, el concepto de *literatura* comprende dos tipos de lenguaje: lenguaje literario y lenguaje científico. El científico tiene carácter denotativo; pretende indicar, anunciar, transmitir un significado concreto, con una correspondencia exacta entre signo lingüístico y representación, entre significante y significado. Incluso, el lenguaje científico puede reemplazar un signo por otro considerado más preciso en sus matices. Como el signo lingüístico es arbitrario, y representación pura, la ciencia y la técnica han desarrollado desde antaño sistemas de signos para hacer más preciso el lenguaje y más exacta la disciplina en cuestión.

“El mensaje informativo periodístico es, en esencia, un mensaje literario situado en un determinado contexto social muy particular, de tal forma que las circunstancias del

entorno tienen mayor importancia que las consideraciones lingüísticas estilísticas en el discurso literario”, dice el profesor español José Luis Martínez Albertos (1983: 147). Miriam Rodríguez (2007) sostiene que, en efecto, el periodismo es literatura, aunque entendiéndola en un registro más amplio que el de la pura ficción. Padura (2006) le reconoce su carácter denotativo; a diferencia del carácter connotativo de la narrativa.

El lenguaje literario contiene un *valor estilístico* en su construcción y sentido; *fonético o fónico*, atendiendo a sonidos, ritmo y musicalidad (armonía); un valor *estructural* relacionado con la unidad y cohesión que articula; y un *valor estético*, dirigido a la emoción para proporcionar mayores calidades espirituales desde una subjetividad exclusiva. Su carácter es netamente expresivo en cuanto a la actitud persuasiva, sin importar el género: novela, cuento, testimonio, biografía, poesía, teatro, ensayo. El requisito fundamental exigido al lenguaje científico marcha en sentido contrario al lenguaje literario, en que la ambigüedad y las diferentes interpretaciones constituyen un valor importante (Padrón, 2004).

Entonces, el periodismo informativo se aviene más al lenguaje científico-técnico, mientras el *periodismo literario* al lenguaje literario, sin que la mezcla devalúe el valor estético de la obra ni su veracidad. A diferencia del informativo, el *periodismo literario* se vale de recursos del lenguaje literario, frecuentes en la literatura de ficción tradicional.

¿Razón por la que unos textos emocionan y otros no? La literatura “artística”, susceptible de múltiples interpretaciones, actúa en situación distinta para cada lector. El periodismo informativo, por el contrario, cercano a la literatura científico-técnica, forma que Bélic define como literatura “pragmática” o “no artística”, supone la interpretación diáfana e inmediata de sus obras, que no pueden ser críticas, herméticas ni oscurantistas. La obra literaria no es mera información neutra, “pragmática”, sobre la realidad; sino, siempre junto con la información “pragmática”, una valoración, una interpretación estética de la realidad, y más (Bélic, 1983).

En virtud de su carácter histórico concreto, según los autores citados por el profesor argentino Jorge Marín (2007), el término *literatura* ha sido definido de múltiples

maneras: “compromiso” (Sartre, 1962); “búsqueda de la subjetividad” (Eliot, 1959); “de la imitación de la realidad-mímesis” (Aristóteles, 1982). En la presente investigación consideramos *literatura* además, y sobre todo, aquellos textos escritos con arte, exceptuando los textos técnicos que, por muy bien escritos que estén, no han pretendido realizarse como creaciones estéticas.

Excluyendo la científica, y pese a su carácter histórico, con el término *literatura* designamos aquí al acto peculiar de la comunicación humana, definido como arte cuyas manifestaciones son las obras literarias de un país, una época, estilo o movimiento; expresadas con palabras escritas, o bien de manera oral; con valor estético en sí mismas, que las hace trascendentes, apreciables, valorables o medibles por críticos y lectores no solo en su época, sino en cualquier momento.

La buena literatura resiste la prueba del juicio de varias generaciones y aporta inspiración y experiencia para un conocimiento superior. Con independencia de creadores y receptores, soporta el paso del tiempo, bien porque pertenece al patrimonio común y eterno del ser humano, o porque puede reinterpretarse en cada época histórica. La magnitud del trabajo artístico del escritor estará dada por la sola circunstancia de recrear la fantasía dentro de lo literario para que el lector pueda disfrutar de un goce estético renovado en cada lectura (Marín, 2007).

Esa literatura pretende hacer perceptibles para los demás las elaboraciones de la razón y de la sensibilidad creadoras del hombre. Con la suprema aspiración de lograr la belleza, la actividad emocional, en particular, exige en su provecho estético el uso del lenguaje literario y sus recursos estilísticos.

El estilo literario se caracteriza por la riqueza lexical y sintáctica, el uso de tropos, como la imagen, la metáfora y el epíteto; de figuras de pensamiento (hipérbole, antítesis, símil, paradoja, ironía, alegoría) y figuras de dicción o elegancias formales del lenguaje. En general, determinan el valor literario de un texto la intención del autor en realizar una creación estética; el uso de un lenguaje literario, aunque no recargado de figuras retóricas o de vocablos cultos y poéticos; su validez universal; su propósito de

gustar y proporcionar un placer estético por encima de consuelo, alegría, formación o información.

Información, la noticiosa o de actualidad, verídica, codificada en géneros y difundida por medios de comunicación social (*mass media*), es *periodismo*: tipo de literatura más utilitaria, menos elaborada en algunos de sus géneros; formación estilística de trabajo, abierta, “pluriestilística”, por cuanto se alimenta de préstamos de la oralidad y del lenguaje tecnocrático y administrativo, y otras manifestaciones sociales y económicas, con las cuales cumple su esencial función informativa. La estilización del híbrido que resulta de esa mezcla de lenguajes procura la claridad, la concisión y una estructura interesante capaz de seducir al receptor, tentándole la atención, la curiosidad, donde termina el alcance de su aparato técnico-estilístico (Sexto, 2006a).

Como necesidad comunicacional, no solo por *periodismo* se entiende el acto de comunicar información de actualidad, sino sobre todo la función social de recopilar, procesar y difundir por cualquier medio de comunicación de masas una noticia de interés público, con la finalidad de informar y formar, por los juicios de valor emitidos; así como de persuadir y entretener (Marín, 2007). El periodismo incluye comunicación por esencia, información por necesidad; formación por deseo de orientar; entretenimiento por naturaleza; todo dentro de una área envolvente que incluye estilo, técnica y representación adecuada (Acosta, 1973; citado en Marín, 2007).

Entre las formaciones estilísticas de trabajo, levanta un propósito de comunicación lingüística. Posee valores únicos, con normas contradictoriamente peculiares y plurales a la vez. Participa de la literatura, formación estética; y de otras formaciones como la conversacional, funcional por cuanto comunica los intereses de la cotidianidad. En el estilo periodístico se infiltran rasgos de los recursos administrativos, tecnocráticos, legales, políticos; comprobables en la diversidad de términos y construcciones que matizan sus textos. El lenguaje periodístico comulga con el diccionario especializado de la fuente de donde procede la noticia. Es una formación, pues, democrática, abierta, flexible; cualidad que según Sexto (2006a), paradójicamente lo enriquece, pero también puede empobrecerlo.

Periodismo literario

Periodismo, literatura y comunicación semejan un gran árbol: la raíz (la comunicación) nutre al tronco (la literatura) y a las ramas (el periodismo) (Acosta, 1973; citado en Marín, 2007). Pues periodismo y literatura constituyen dos categorías artificiales, dos medios diferentes para alcanzar el mismo fin. Aunque, por supuesto, cada género, literario o periodístico, posee especificidades estilísticas propias.

Periodismo y literatura de ficción, dice el escritor cubano Leonardo Padura (2006), constituyen dos modalidades creativas concomitantes pero precisas. Para nosotros, como mismo no toda la literatura resulta “literaria”, en un sentido estricto ni el periodismo es literatura artística, ni todo periodismo es *periodismo literario*.

Tampoco el *periodismo literario* es literatura pura, sino una modalidad o tipo de periodismo que, sin faltar a las cualidades de claridad, concisión e interés, emplea recursos estilísticos más propios de la literatura, con intención de comunicar información, amén de proporcionar un placer estético que haga trascender en el tiempo sus valores de actualidad y utilidad. A juicio de Luis Sexto (2007a), el *periodismo literario* no es literatura en su estricto sentido, aunque sí una categoría de arte, porque combina el tratamiento de la actualidad con los recursos estéticos de la narrativa: se aprecia en él una apropiación artística de la realidad.

La “artisticidad” literaria de un género periodístico no depende ni de su asunto o propósito, sino de la capacidad del autor para ordenar y expresar con estilo personal, lógica y belleza, el pensamiento y las ideas. No siempre un buen periodista tiene estas facultades ni las pretende.

Comparable con un artista, el periodista literario muestra una perspectiva de los acontecimientos y fenómenos, e interpreta y evalúa el mundo que lo rodea. Atiende la profundidad, resultado del tiempo de investigación o la participación directa en los hechos; la estructura narrativa; la voz del narrador y la exactitud. A diferencia de la literatura de ficción, el *periodismo literario* presenta los hechos usando recursos estilísticos propios de la ficción, pero no los inventa (Hester y Lan, 1990).

Para el investigador vasco José Acosta Montoro (1973; citado en Marín, 2007), el periodismo, medio de comunicación con una función pragmática informativa, obligado al acercamiento a las masas, a su educación, a su formación, en la cultura que tiene como texto los periódicos, ha creado sus propios géneros directos, claros, terminantes, literarios en cuanto propagan su estilo a las obras propiamente literarias, y sobre todo, por cuanto se erigen en métodos formidables para reflejar la realidad humana. Pero también lo contrario.

Para enriquecerse estéticamente, atraer y conmover, el periodismo ha de buscar ayuda en los métodos de la literatura, como las técnicas narrativas. Ha de allegar opciones estilísticas, tropológicas, estructurales y técnicas; no solo para conquistar diariamente a los lectores, sino para investirse de una actualidad e interés permanentes, hallando una dimensión más influyente y duradera. Sólo hay una condición: la de la claridad, la precisión y la belleza formal.

Según Leonardo Padura (2006), el periodismo se acerca a la literatura, además, cuando da entrada a pensamientos, actitudes, reacciones de personajes, especulación personal del redactor, reescribe diálogos y escenas a partir de la información recibida, se apropia de un lenguaje y de recursos formales propios de la narrativa de ficción, y potencia el papel de lo subjetivo sin traicionar la realidad factual.

Hablamos de *periodismo literario*, cuando predomina lo periodístico secundado por lo literario. El profesor argentino Jorge Marín (2007), lo clasifica como un género ambiguo, de opinión (el reportaje y la crónica en primera persona); y lo diferencia del *periodismo informativo*, la nota informativa o noticia impersonal.

El *periodismo literario* solicita aportes de la literatura, recursos poéticos y narrativos, deviniendo categoría estética, simbiosis entre lo contingente y lo permanente, lo pasajero y lo perdurable (Sexto, 2006a); una mezcla creadora de los fines y géneros del periodismo con la sensibilidad, las técnicas y el lenguaje literarios, para que el contenido informativo resalte por su profundidad y sensibilidad (Sexto, 2007a).

Para el periodista cubano José Alejandro Rodríguez (2007), el *periodismo literario* cuenta una o más historias con valores sustanciales de información, pero erigidas con la arquitectura de la belleza perdurable, del goce estético supremo. No solo refiere la peripecia histórica, la coyuntura accidental, observa el escritor cubano Lisandro Otero (s.f.; citado en Rodríguez, 2005b), también su texto se arraiga en un medio ambiente para expresar toda una circunstancia social y quienes la han vivido.

“El periodismo literario contemporáneo se ha caracterizado por un sentido de responsabilidad hacia sus temas y una búsqueda del significado subyacente en el acto de escribir” (Sims, 1984: 3-25; citado en Hester y Lan, 1990). La profesora cubana Miriam Rodríguez (2007) lo define como aquel que logra, sin abandonar su compromiso con la verdad de los hechos (con su ocurrencia real), crear también una obra perdurable por su valor estético.

Actualmente, dice el periodista chino Wa Lan To, el *periodismo literario* se refiere a un estilo periodístico, un género literario basado en hechos reales, el cual combina la destreza del reportaje interpretativo con la técnica compositiva de la ficción. Puede adoptar la forma de la crónica en un diario, un artículo en una revista o un libro; y sus principales funciones siguen siendo las de informar, entretener y educar. Sin embargo, el escritor goza de más libertad en el estilo y en la presentación de su material, de suerte que disfruta más el escribirlo y su lectura resulta más interesante (Hester y Lan, 1990).

En fin, opina Padura (2006), el *periodismo literario* es un tipo de escritura periodística que emplea lenguaje y recursos más propios de la literatura, con intención comunicativa y estética. Ese trasvase valida y enriquece al periodismo como una modalidad literaria con dignidad estética, complejidades formales, profundos sondeos de la individualidad humana, y posibilidad de permanencia.

Sea todo por un mejor periodismo, cuyas funciones comprendan la relación dialéctica planteada por Horacio: “Dulce et utile”; un periodismo que deleite e instruya, fuente de placer y riqueza intelectual, goce estético, utilidad y valor. En definitiva, si se examina la evolución de la narrativa y de géneros periodísticos como la crónica y el reportaje, comparando técnicas y lenguajes de cada cual en su expresión artístico-literaria,

comprobaríamos que todos se sirven de similares recursos formales para cumplir su fin último: la comunicación (Rodríguez, 2005b).

La crónica

La crónica (del griego *cronos, tiempo*) no nace con el Periodismo, apunta el profesor español Juan Cantavella (2004); sino que este aprovecha la tradición literaria e histórica, ampliando sus temáticas informativas y especificidad genérica: carácter vivencial, literario, valorativo e informativo a la par. De tales antecedentes hereda los atributos de veracidad, valor testimonial y visión personal del narrador.

Género periodístico por excelencia, la crónica no solo reconstruye literariamente “sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas” (Monsiváis, 1980; citado en Rodríguez, 2005a: 22); sino además constituye “una narración que interpreta acontecimientos pasados o actuales, sociales o políticos” (Padrón, 2004: 147); y capta concreta, informativa, y hasta subjetivamente, una realidad, a través de un acto de elaboración creador y no de simple y llana repetición. Amén de la narración, hoy asume además una de las tareas más requeridas de los medios de comunicación: la explicación o interpretación de cuanto acontece.

Por cuanto ha cabalgado entre la literatura y el periodismo, la crónica viene entendiéndose como un producto híbrido, en virtud del lirismo formal con que refleja temas y temáticas ligeras o de poca trascendencia informativa. Con todo, el aliento expresivo que caracteriza a la crónica, cuyos asuntos no siempre han de ser de la máxima actualidad, ni le quedan los temas grandes o chicos, no justifica la frecuente tendencia a identificarla con cualquier desahogo emotivo¹¹, simple tanto en lo referido a la forma como al contenido (Rodríguez, 2005a). Vaciedad conceptual pretendidamente sustituida por un lenguaje dulzón (Sexto, 2006a).

La crónica escapa de las definiciones precisas. Dice el cubano Evelio Tellería (1986: 84) en su *Diccionario Periodístico*: “Comparte facetas de otros géneros, y, además, está

¹¹ Julio García Luis (1989) llama a esto “sensiblería”; diferente del modelo que trabaja la poesía: “crónica con matices líricos”. En *La crónica, ese jíbaro*, Rolando Pérez Betancourt (s.f.; citado en Rodríguez, 2005a) habla de “lirismo sutil”.

muy cerca de los trabajos literarios”. A los patrones genéricos del periodismo (ciencia inexacta) universalmente aceptados, se suman los singulares de algún país, cultura local o regional. Por eso difieren las crónicas al modo del periodismo anglosajón y las crónicas al estilo europeo continental, sobre todo de los países latinos, cuyo enfoque a su vez es válido solo en parte para algunos modelos del periodismo hispanoparlante de América. Tampoco la *crónica* de los latinoamericanos coincide con la de los anglosajones.

La derivación de la técnica y el estilo periodísticos hacia una apropiación personal, mezcla, confunde y multiplica promiscuamente los géneros y subgéneros a partir de los modelos predominantes. Tal flexibilidad facilita la creación, pero tiende a que unos usurpen la identidad de otros; y, en definitiva, para un criterio empírico, “crónica” suele ser todo cuanto se aloja en el resto de las denominaciones genéricas: lo inclasificable (Sexto, 2006a). Y aunque cierto consenso la incluye entre los géneros literarios, no han cejado los clásicos en intentar definirla entre los periodísticos. Partiendo de tales presupuestos, revisemos las definiciones más acertadas para nuestra tesis.

En *Curso General de Redacción Periodística*, el profesor español José Luis Martínez Albertos conceptualiza:

Narración directa e inmediata de una noticia con ciertos elementos valorativos, que siempre deben ser secundarios respecto a la narración del hecho en sí. Intenta reflejar lo acaecido entre dos fechas: de ahí le viene su origen etimológico en la Historia de la Literatura. (Martínez, 1983: 346)

Quienes escinden periodismo y literatura, la ubican en los predios de esta última. La subjetividad del cronista se transfunde al lenguaje de modo que parezca, por sus matices estéticos, una especie de poema en prosa, comparable con la impuesta por los modernistas iberoamericanos como escritura alada, dúctil, ingeniosa, sentimental y lírica. De tales antecedentes parte nuestra crónica, sostiene Sexto (2006a). Sin embargo, no ha de escribirse hoy a la manera de Darío o Gómez Carrillo, concluye, aunque el propósito original sea el mismo: bruñir y aligerar amable y amenamente un periodismo de plomo para suscitar en el lector una reacción emotiva.

El profesor argentino Máximo Simpson (s.f.; citado en Rodríguez, 2005a) insiste en el carácter personal y subjetivo, su lenguaje literario y el orden cronológico a que responde la narración. La mexicana Maria Julia Sierra la define como un género de la literatura periodística eminentemente informativo. El brasileño Luiz Beltrao la sitúa como un género de opinión, y destaca su íntima relación con la actualidad, su tradicional sentido de relato en orden cronológico (Sierra, s.f.; Beltrao, s.f.; citado en Padrón, 2004).

El peruano Juan Gargurevich (1987: 159) la considera “un relato de construcción literaria especial”, y alude a su escritura en secuencia; Cantavella, una información de hechos noticiosos ocurridos en un período de tiempo, elaborada por un cronista que los ha vivido como testigo o investigador e, inclusive, como protagonista, al mismo tiempo que los narra, analiza e interpreta, mediante una explicación personal. El cronista experto realiza su labor con continuidad, desde el propio escenario de los hechos o sus inmediaciones (Cantavella, 2004: 404; citado en Rodríguez, 2005).

“La crónica periodística es, en esencia, una información interpretativa y valorativa de hechos noticiosos, actuales o actualizados, donde se narra algo al propio tiempo que se juzga lo narrado”, define el tratadista español Gonzalo Martín Vivaldi (1987: 128), ubicándola entre la información y la opinión. Según Julio García Luis (1989), en nuestra prensa contemporánea se concibe así. Para José Alejandro Rodríguez (2007), entretanto, la crónica registra una historia humana por medio del visor sensorial y emotivo del redactor, con un estilo libérrimo, muy personal, pero de modo que la belleza de los recursos del lenguaje no mengüe su claridad, concisión ni interés.

La crónica es información más comentario (hechos e ideas). La subjetividad del cronista tamiza los sucesos, les da color y apreciación personal, según los narra, expone, interpreta y valora a la vez. La redacción alcanza disímiles matices, según los hechos y el estilo de representarlos; conformadora de una intención o de una deformación explícita; con un protagonista (por lo general el propio cronista). Diseña una esencia filosófica, social, política, cultural y humana (Padrón, 2004).

Habrà crónica, asevera Sexto (2006a), en tanto haya estilo, lenguaje e imagen que vuelen sobre la valla de los límites periodísticos del *qué* o el *quién* informativos o

noticiosos y sus exigencias de *claridad, concisión e interés*, y prioricen la *construcción interesante* que, en lo respecta a la crónica, equivale a solicitarle un préstamo *estético* a la literatura.

Estilo

El término *estilo* ha tenido históricamente no pocas acepciones, lo cual dificulta sobremanera su precisa definición: 1. manera de escribir un autor determinado (estilo individual, particular o personal, de Cervantes, por ejemplo); 2. estilo de un género literario (estilo poético); 3. estilo de una lengua, como el español; 4. la manera de expresarse un autor en parte de su obra según la fecha u otras circunstancias (estilo condicionado por el tema); 5. conjunto de rasgos que procuran un “tono” y una efectividad determinada a un pasaje concretísimo (Rodríguez, 1980).¹²

Es una selección de los recursos de expresión obligatorios u opcionales (...) resultado de la misma operación selectiva (...) El estilo y su definición resultan de elegir, por tanto, dentro de un muestrario de procedimientos y normas, y con una intención personal precisada por la formación estilística funcional en la que uno escribe (Sexto, 2006a: 46).

Hay el estilo clásico, adaptado al tema (sencillo, medio o sublime); el estilo de cada escuela literaria (culterano), el epocal (renacentista, barroco); el estilo según la forma de expresión o lenguaje (conciso o ampuloso, solemne o juguetón, retórico o familiar), el estilo periodístico, el estilo literario (que combina a su vez el estilo natural, el formal o impersonal, el enfático o afectivo, el retórico-poético, el asertivo); el estilo de la

¹² La definición de *estilo* ha desvelado a no pocos pensadores: “Es la suma de los medios de expresión regulados de modo unitario y adecuado por las facultades personales”; “conjunto de rasgos de ideación y de expresión propios de una época, un género o una persona” (Dovifat, 1959: 123; Carreter, 1972: 178; citados en Martínez, 1983). “Un estilo personal se concibe como proyección de la propia individualidad, una especie de modelo que refleja un modo de ser” (Padrón, 2004: 110); “el arte de seleccionar o elegir entre las posibilidades de expresión que se ofrecen en cada caso al usuario de la lengua” (Marouzeau, 1950; citado en Dubsy, 1974: 3-4); la manera propia que cada uno tiene para expresar su pensamiento, valiéndose de la escritura o la palabra (Albalat, 1899; citado en Martín, 1975); el orden y el movimiento a que se somete el pensamiento, utilizando de modo particular y para un fin concreto, los medios de expresión lingüísticos comunes (Mathesius, 1942; citado en Dubsy, 1974).

historia, el de la jurisprudencia, el del comercio, el de la diplomacia... Y como también estilo es el hombre, habría infinidad de clases de estilo, según el carácter del escritor (entusiasta, ecuánime, frío, eufórico, depresivo, sereno); o según su visión del mundo (realista, idealista, expresionista, objetivo o figurativo, subjetivo o hermético).

Por eso se complica definir el concepto de *estilo*, categoría de la lingüística que de por sí integra una ciencia llamada *Estilística*. Las distintas corrientes de investigación han adoptado disímiles enfoques, que van desde el estructuralista (formal) hasta el funcionalista (uso social). El concepto de *estilo*, como complejo fenómeno sociolingüístico, puede definirse desde distintas perspectivas.

Históricamente, la *Estilística* ha estudiado el habla individual o uso concreto de los recursos que la lengua ofrece, tal como se presentan en una obra literaria, en un autor, en un género, en una época, etc. Esta *Estilística* tradicional se ha realizado en el habla individual de algunos usuarios privilegiados de la lengua: los grandes escritores; restringiendo el concepto de *estilo* solo al *estilo literario*.

Luego, la *Estilística* se ha ocupado de manifestaciones del habla individual que no constituyen textos o géneros poéticos clásicos ni ejemplares: “Tanta estilística puede haber en un lenguaje con determinado predominio de lo que se entiende por literatura, como en un lenguaje popular o en un lenguaje periodístico”. “Un periodista, un poeta o un novelista pueden también tener su estilo propio, dentro del género que cultivan” (Toranzo, 1968: 189; Carreter, 1972: 178; citados en Martínez, 1983).

La *Estilística de la lengua* describe el conjunto de elementos que ofrece el sistema de la lengua¹³ a disposición de los hablantes para que elijan los más adecuados a sus necesidades de expresión. El sistema de la lengua, código de carácter social, se realiza individual y concretamente en hechos de habla. Entre sistema y realización, se ubica la norma: actividad lingüística, producto lingüístico y obligatoriedad. Aunque sujeta a limitaciones de orden social (necesidad de comprensión y exactitud) y lingüístico (estabilidad de la lengua), la norma opera como un agente de cambio. No solo en unas

¹³ Sistema de la lengua: conjunto de signos lingüísticos interrelacionados que forman una determinada integridad. Los principales rasgos de su contenido son: totalidad de propiedades, naturaleza jerárquica (niveles), multiplicidad de descripciones (De la Cueva et al., 2002).

realizaciones del sistema por otras (habla), sino también dentro del sistema, al incorporar e imponer nuevos paradigmas (De la Cueva et al., 2002).

Según el español Francisco Rodríguez Adrados (1980), en su libro *Lingüística Estructural*, la *Estilística* comprende lo diferencial en el sistema de la lengua; entendiendo lo diferencial como anomalías o desvíos más o menos sistemáticos respecto a la lengua estándar o código convencional. Las palabras y su sintaxis, por ejemplo, cambian de valor en un texto, cuando se desvían del que habitualmente tienen en su contexto sociolingüístico. Por eso el estilo, como hecho diferencial, se concreta en una relación de convergencia o contraste texto-contexto, resultando unidades estilísticas, escalonadas en diferentes niveles jerárquicos. Cada unidad se caracteriza por determinados rasgos de unificación que pueden coincidir o no con los niveles de la lengua.¹⁴

Definimos *estilo* como un hecho diferencial o desviación de la unidad o signo lingüístico (palabra, sintagma, oración, texto), con valor y función en un contexto o plano paradigmático. Confirma el teórico holandés Teun Van Dijk (1998), el estilo de un texto está dado, entre otros, en el orden de las palabras, la sintaxis de las frases y oraciones; variación que depende del contexto del nivel de expresión del discurso. De ahí la diferencia de la lengua de un autor, un género, un pasaje, etc., respecto a otro autor, otro género, otro pasaje del mismo autor. Tales rasgos distintivos se orientan de modo uniforme en una gradación de signos estilísticos o sistema jerárquico piramidal de unidades: habla individual, pasaje concreto, autor, obra, género, norma, lengua, etc. En unidades inferiores es mayor la frecuencia de anomalías, pues se superponen las series de desviaciones de los niveles superiores.

Los *recursos estilísticos* constituyen significantes anómalos o poco frecuentes, portadores de significados diferenciales con valor estilístico y función en el texto (ora denotativa, representativa, descriptiva o referencial, ora expresiva, afectiva o emotiva, connotativa), siempre según el contexto sociolingüístico. La elección de esos recursos

¹⁴ Niveles de la lengua que aquí interesan: el lexical, cuya unidad básica es la palabra; el sintáctico, cuyas unidades son el sintagma y la oración; y el nivel textual (De la Cueva et al., 2002).

abarca los *fónicos*¹⁵, *lexicales* (vocabulario), *sintácticos* (orden, voz, construcción gramaticales, niveles de subordinación), *figurativos* o tropológicos (Rodríguez, 1980). Y nosotros agregamos los *técnicos*.

Pues, en general, el arte de escribir se reduce al empleo correcto y extenso del código lingüístico; concretamente, las palabras y las construcciones sintácticas. Para el lingüista Roman Jakobson (1963; citado en Galindo et al., s.f.), la escritura se mueve entre dos coordenadas: el eje de la selección y el de la combinación. Escribir es realizar esas dos funciones: la primera, seleccionar un vocabulario del caudal idiomático; la segunda, combinar u ordenar las palabras seleccionadas, unas después de otras en la cadena lingüística. Las unidades básicas de un nivel lingüístico inferior se combinan entre sí para integrar una unidad del inmediato superior. Las palabras forman el sintagma, los sintagmas la oración; las oraciones el párrafo; los párrafos la unidad textual.

Ambas funciones, por tanto, se aprecian igual al seleccionar la materia prima de la historia y ordenarla técnicamente en forma de discurso, según la ley del interés y la necesidad. Los recursos estilísticos (gramaticales y de redacción) son las herramientas para trabajar la materia lingüística, estructurar el discurso y producir textos, signos o hechos diferenciales también. Por eso, pues, agregamos aquí los recursos *técnicos*.

En niveles estilísticos superiores al individuo podrá hablarse de “estilo transpersonal”, conjunto de reglas y formas de expresión colectiva que trascienden a la persona (Marías, 1986; citado en Sexto, 2006a); componentes extrapersonales, exigencias generales, sociales, que cada género o actividad impone al sujeto que lo utiliza. Esto sugiere la teoría “género”. Al escribir en cada una de las especialidades o “formaciones estilísticas de trabajo”, por ejemplo, habrá de hacerse en arreglo a un sistema de procedimientos, tonos, formas, lenguaje, comunes y exclusivos a cada una de ellas, y que las diferencian por la objetividad de su lenguaje y sus atractivos para el lector. Aunque utilizan la misma lengua, las desemejanzas vienen dadas por sus distintos fines, funciones, intenciones. Dialécticamente la forma se ajusta al contenido (Sexto, 2006a).

¹⁵ Usados, sobre todo, en la poesía.

Considerando las normas que las formaciones estilísticas establecen como obligatorias, la libertad del autor resulta relativa, limitada y condicionada por el estilo que asuma, el cual da sentido al anunciado, y restringe a la vez las señales psicológicas individuales que pugnan por permearlo. Pero la creación no está sujeta a normas o leyes, ni todos los autores han de buscar la belleza por los mismos caminos, sino crear procedimientos originales, ejemplares. El estilo del periodista, por ejemplo, debe responder a la línea del órgano de prensa para el que escribe. Pero los grandes redactores hasta han modificado la imagen de una publicación a partir de su impronta. Factores circunstanciales y coyunturales, junto con la política y el perfil editorial, acomodan el estilo personal del los periodistas que laboran en una agencia, institución o empresa (Padrón, 2004).

Como en literatura, en el *periodismo literario*, la elección o creación estilística personal, manejando los recursos léxicos, sintácticos, figurativos y técnicos, se desvía de los paradigmas contextuales del sistema de la lengua, con pretensiones comunicativas y estéticas.

Estilo periodístico

El estilo periodístico constituye en sí un hecho lingüístico diferencial en el sistema de la lengua, considera el profesor español José Luis Martínez Albertos (1983). Luego, difícilmente podrá encontrarse un texto periodístico auténtico que pueda ser calificado de literario o poético. Pues para lograr con inmediatez la máxima comprensibilidad del mensaje e interesar y captar la atención del lector, por la eficaz y rápida transmisión de datos e ideas, el autor no puede cambiar el registro de comunicación.

Partamos de que existe un estilo periodístico, un modo de escribir caracterizado por un conjunto de rasgos de ideación y de expresión propio de una época, un género o una persona, frente a otra época, otro género u otra persona. Mejor aun, según el profesor Martínez Albertos, en realidad, hay tres modalidades estilísticas del lenguaje periodístico, en correspondencia con las actitudes psicológicas de informar, interpretar o

comentar, y de entretener o difundir valores de cultura: el estilo informativo¹⁶; el estilo editorializante (o de solicitud de opinión); y el estilo ameno o folletinista.¹⁷ De estos dos últimos, uno con tradición en los procedimientos de la Retórica clásica, y el otro, a medio camino entre la literatura y el periodismo, en los escritores para periódicos, autores de cuentos y novelas por entregas.

Los recursos lingüísticos atienden ya directamente al contenido del mensaje en sí, ya a la forma del mensaje mismo. Por razón de su dignidad lingüística, el lenguaje periodístico constituye un *lenguaje no-literal*, que enfatiza en la forma del mensaje como vehículo para la transmisión directa del contenido; y es, además, un *habla coloquial de nivel culto*, a medio camino del lenguaje común y el lenguaje literario, con corrección y esmero idiomático (Martínez, 1983).

En el estilo periodístico coinciden factores procedentes de la *tradición* (una época, un género, etc.), de la *personalidad* de quien escribe, y de la exigencia o *expectativa del destinatario*, que determina sus rasgos diferenciales, al demandar la comprensión textual rápida y eficaz, por su claridad, belleza y justa proporción. Aquel que se disponga a escribir en un periódico tiene ante todo que cuidar de la lectura interesante y atractiva, por la eficiencia de la forma; valedero esto para todos los estilos, lo mismo para el periodístico, con su pragmática función informativa, que para el literario, con su artística función de proporcionar placer estético.

En virtud de la ley de economía lingüística, el estilo periodístico pretende ofrecer más cantidad de información de actualidad con el menor número de palabras (Galindo et al., s.f.). Apremiado por la inmediatez noticiosa y constreñido por la brevedad espacial del periódico, el periodista adopta un “estilo elíptico”, apretado, escueto y directo, al responder en el *lead* las preguntas de Quintiliano (qué, quién, cuándo, dónde, cómo y por qué); y jerarquizar la narración del acontecimiento, la relación del hecho, en “pirámide invertida” u orden decreciente de importancia. El estilo del periodista se hace

¹⁶ Considerado estilo periodístico por antonomasia, pues sus rasgos diferenciales, determinados por la ley de economía lingüística, influyen en los dos que siguen (Martínez, 1983).

¹⁷ La crónica actual es un género híbrido entre la información y el comentario, entre los géneros informativos y los de opinión; así como un género híbrido entre la literatura y el periodismo, rasgo distintivo este último del estilo ameno o folletinista (Martínez, 1983).

en función de la síntesis, dentro de la visión de conjunto reducida a unos pocos rasgos esenciales.¹⁸ En realidad, el lenguaje periodístico no es académicamente perfecto, ni se le ha de exigir un acabado impecable; pero su redacción apresurada y tensa debe reunir un mínimo de elegancia y corrección para ser “disfrutable” sin deformar el idioma.

Las cualidades de un buen estilo periodístico que menciona el profesor Juan Nicolás Padrón (2004) son: la *claridad* en las ideas y en la exposición (sintaxis, orden y longitud de las frases); la *conciencia*, lograda por la habilidosa selección de las palabras (sustantivos y verbos, el adjetivo justo y necesario, el gerundio bien usado); la *densidad* informativa conseguida a partir de expresar lo significativo y apartar lo superfluo. La *exactitud* desecha los significados amplios y confusos.

La *precisión* se sustenta en el rigor lógico y psicológico de las ideas y de su expresión para alcanzar unidad y equilibrio entre razón y emoción, basándose en la observación directa o indirecta de los hechos e incidentes, en el manejo de fuentes confiables y el rechazo de la ambigüedad. La *sencillez* en el uso de las palabras evita los vulgarismos y los rebuscamientos. La *naturalidad* brota de la sinceridad y la nobleza, la honradez, piedras angulares para hacer creíbles los argumentos.

La *originalidad*, en tanto, tiende a que los textos no puedan ser comparados con los de nadie. La *brevedad*, determinada por las limitaciones de espacio y las exigencias del buen estilo, evita las perífrasis, la excesiva adjetivación y prefiere expresar con una palabra lo escrito con dos redundantes. La *variedad* evita la monotonía de temas y la pobreza de vocabulario. El *atractivo* deriva de las dotes de ciertos “comunicólogos”. El *ritmo* depende de la información manejada, pues cada relato informativo pide y lleva su propio pulso. La *conexión* significa usar con propiedad las estructuras básicas de la lengua (Padrón, 2004).

El tratadista español Gonzalo Martín Vivaldi (1986) agrega a esta larga lista, otras notas distintivas, a saber: color, sonoridad, detallismo, corrección y propiedad. Pero el

¹⁸ El novelista, en cambio, tiene un “estilo analítico”, extenso, que acepta la disquisición, la conclusión filosófica, el examen de un hecho visto en su totalidad; y usa otras técnicas narrativas. Para Carpentier (2004) ese estilo elíptico no es perjudicial al escritor; la práctica periodística constituye una maravillosa escuela de flexibilidad y entendimiento del mundo.

profesor Martínez Albertos (1983), siguiendo a Emil Dovifat, considera muy atinadamente que, en realidad, todos esos rasgos diferenciales del estilo periodístico informativo están contenidos solo en tres: la *concisión*, la *claridad* y el *interés*.

Esa “construcción que capte el *interés* del lector” (Dovifat, 1959; citado en Sexto, 2006a: 58) se logra a través de técnicas estilísticas creadas para estructurar internamente el relato en “pirámide invertida”, otro de los rasgos diferenciales del periodismo informativo: jerarquización de los datos, como hemos visto, en virtud de las reglas de la importancia, regida la expresión por una ley de interés formal.¹⁹ Pero el *interés* depende también de la actitud del periodista, cuya visión incluye la *precisión* y la *exactitud*, trasegadas al estilo mediante la imbricación subjetiva de técnica y talento; así como de la riqueza y variedad del vocabulario, el empleo colorístico y ágil del léxico; la esquematización, la dramatización o interés humano, su variación cíclica. El gusto y la imaginación atraen e influyen sobre los lectores. La calidad e interés desde el título y las primeras líneas determinan, el ritmo, la tensión, un lenguaje, un *tono*.²⁰

Ahora bien: en verdad, los textos periodísticos, aun en sus aspectos más rigurosamente lingüísticos, se diferencian del común de los textos literarios usuales. Pero hoy se habla de una hibridación o *transposición* de lenguajes (Steimberg, 1993; citado en Marín, 2007). Por momentos, el discurso pretende ser netamente informativo (periodístico), por momentos, literario. Este innegable trasvase lo convierte en ambiguo (Santamaría, 1990; citado en Marín, 2007), como sucede, por ejemplo, en la modalidad del *periodismo literario*.

Para aminorar el esfuerzo de lectura haciéndola más placentera, se ha de componer creadora y amenamente, con frescura; pero con la imaginación regida por la sensatez y la verdad. El empleo del tropo y demás recursos figurativos ha de ser original y novedoso, coloquial, sensato, racional; para que aporte calidades estéticas al estilo periodístico (sobre todo en los géneros de opinión), y logre este, al mismo tiempo, efectos emotivos. Tales figuras poseen, asimismo, virtudes cognoscitivas o

¹⁹ Un recurso técnico narrativo.

²⁰ Tono: categoría estilística habitualmente ignorada por los tratadistas, adecuación del lenguaje al tema, la forma al contenido (Martín, 1975), o distancia psíquica entre el autor y el lector (Sexto, 2006a).

gnoseológicas, al precisar, clarificar, explicar gráficamente el enunciado, coadyuvando tanto a su comprensión como al deleite del lector. En la práctica periodística surgen por una necesidad de comunicación efectiva y rápida: “Las ideas y los hechos penetran más en la conciencia del lector si lo emocionan” (Sexto, 2006a: 66).

En resumen: debe ser un estilo ajustado en el tono a su tema, y variable en su ritmo; armónico, con un nivel tropológico que, además de embellecer la prosa, la haga más diáfana y precisa; con calidades estéticas que permitan al texto permanecer vigente, vivo (Sexto, 2007a). Lo diferencial en el lenguaje periodístico escrito viene dado por la corrección lingüística en el uso de un vocabulario coloquial culto; la concisión, la claridad y la captación de la atención, valiéndose de una estructura interesante para el lector desde el *lead* o entrada (Martínez, 1983).

Estilo de la crónica

Pese a la diversidad temática, que le confiere características diferenciales a su estilo, distingue a toda crónica una fuerte carga personal, estampada por el cronista que la firma, comenta, amplía y ordena los hechos. Aunque sea informativa, suele poner en ella un lirismo sutil, una dialéctica y un tono característico que viene a ser el estilo de su esencia misma (Pérez, s.f.; citado en Rodríguez, 2005a). Sea un asunto pasado o actual, con un lenguaje de alto vuelo poético o de rasante dimensión informativa: lo que se describe y comenta, lo que se traslada, en fin, surgirá de íntima visión, como dice el tratadista español Gonzalo Martín Vivaldi (1986), del pincel del pintor que interpreta la naturaleza, prestándole un acusado matiz subjetivo.

Por eso, a diferencia de los restantes géneros periodísticos, que dan cuenta de hechos y asuntos ofrecidos al autor por fuentes vivas y pasivas, la crónica supone la presencia viva del cronista en las escenas que se relatan; la narración en ella tiene un carácter testimonial. Si bien en muchos casos la presencia del cronista puede darse de modo indirecto creándose una ilusión de realidad.

Además, el carácter eminentemente personal de este género implica una reconstrucción de los hechos desde la propia subjetividad, y en sus mejores ejemplos

exhibe un nivel auténticamente literario, tanto por el uso del lenguaje como por la concepción de que se parte para construir la versión de un hecho o de una serie de hechos. El reportero aporta su visión subjetiva, su interpretación y su punto de vista sin olvidar que debe trascender la mera “crónica de sí mismo” para aportar acontecimientos de carácter social (Simpson, s.f.; citado en Rodríguez, 2005a).

Ninguno de los géneros periodísticos puede compararse con la crónica en cuanto a gracia, atractivo, riqueza y brillo del lenguaje. Su estilo ha de ser directo y llano, esencialmente objetivo, pero al mismo tiempo debe plasmar la personalidad literaria del periodista, considera el profesor Martínez Albertos (1983). En ella, agrega, como género híbrido entre lo informativo y la opinión, los juicios de valores, las interpretaciones y análisis han de pasar inadvertidos, subordinados siempre al principal cometido de este género reporteril: la narración de sucesos y la exposición de datos. Un exceso de juicios editorializantes la convertiría en comentario.

En verdad, no existe un estilo objetivo predefinido para la crónica. Pese a su obligación informativo-noticiosa-valorativa, el estilo es libre, pero limitado por el hecho noticioso en torno al cual se escribe. La crónica está sometida a su núcleo comunicativo, al *mandato* de la noticia (Gamboa, s.f.; citado en Rodríguez, 2005a). Debe entenderse dentro de la claridad, la concisión y el interés propios de la redacción periodística, aunque con mayor cabida para recursos expresivos, como la comparación, la metáfora, la ironía, el humor o la hipérbole, sin devenir absurdamente “literarios”. El estilo ensartado con predominante intención artística, en fin, compone de costumbre el vehículo periodístico-literario de la crónica (Sexto, 2006a).

La técnica, quedamos, también imprime al texto rasgos estilísticos diferenciales.²¹ El *periodismo literario* atempera a las exigencias de veracidad e investigación periodísticas, el uso de las técnicas narrativas de la ficción. Para expresar su enunciado con color y perdurabilidad del interés, echa mano a los recursos propios de los géneros

²¹ De las dos líneas de composición progresivas, la narrativa caracteriza a la literatura (cuento y novela); y la consecutiva expositiva, al periodismo informativo. Sobre todo en poesía, la línea de composición enumerativa, ya descriptiva, ya paralela, utiliza recursos estilísticos figurativos o tropológicos, como el epíteto, el símil, la metáfora, la sinestesia, la elipsis, la anáfora, el polisíndeton y el asíndeton, el zeugma, el quiasmo, la antítesis, etc. (Ortega, 2004).

literarios, como los figurativos o tropológicos, y combina las formas elocutivas o líneas de composición: narración, exposición, descripción y diálogo.

Precisamente la crónica emprende la narración de una historia de interés humano, según los principios de la acción y la emoción, valiéndose de técnicas narrativas y del cuidado estilístico del lenguaje. En aras de la unidad y coherencia, el cronista recurre a lo que la literatura ha descubierto a fin de armonizar personajes, escenarios y acciones (Castillo, 2002). Se acerca, más que cualquier otro género periodístico, al relato literario; por cuanto recrea hechos reales con recursos típicos de la narrativa de ficción, el cuento, la novela: narración, descripción de ambientes y personajes, *suspense*, mudas o saltos temporales, diálogo.

La *narración*, línea de composición progresiva, presenta sujetos en acción y acontecimientos; crea o recrea un universo mediante una sucesión de *acciones* ejecutadas en determinado medio, veraces, o verosímilmente aceptables aunque sean ficticias. La distingue la *acción*, regida por las leyes del interés y la utilidad que regulan el discurso narrativo, con la tensión, la progresión y la *descripción*, imprescindibles para interesar a los lectores.²²

Otra de las líneas de composición progresiva, la *exposición* (informativa o valorativa), carece –al menos en apariencia- de ese dinamismo explícito de la narración que hace progresar el relato. Sin embargo, la *exposición* no es estática: por lo general se verifica en la dimensión del pensamiento y las ideas, e ideas y pensamientos también se mueven. Pues la *exposición* enuncia o declara, explica e interpreta el sentido genuino de las “cosas” (usada la palabra con toda propiedad y en toda su amplitud). Puede, por ejemplo, reconocer, estimar o apreciar valores o méritos, expresar opiniones personales, juicios y consideraciones, una reflexión detenida, o discurrir sobre razones, probabilidades o conjeturas referentes a la verdad o certeza de algo.

²² Hay en toda *narración* dos factores de selección contradictorios: el correlato y la distensión; el primero, económica selección de elementos justificados por su utilidad en la trama; el segundo, derroche de elementos que alargan el relato, por ejemplo, los detalles de ambientación de la trama (Galindo et al., s.f.).

Tampoco hay narración sin *descripción*, porque no hay acción sin escenario. La descripción enumera las características o cualidades de objetos, personas y ambientes; sintetiza detalles que atrapan la esencia de la realidad narrada, respondiendo a sus funciones estética y simbólica. La acción necesita del verbo, subordinando el movimiento a la ley del interés; la descripción, del adjetivo subordinado a la ley de la utilidad.

Tanto como las acciones, el *diálogo* caracteriza a los personajes. Según la profesora cubana Evangelina Ortega (2004), el diálogo entra en la línea de composición asociativa, y estilísticamente puede ser directo, indirecto o indirecto libre, variante próxima al monólogo interior. Opera como hecho dramático que acrecienta la tensión de una escena. Corta el ritmo, lo cambia, permite la progresión de una historia. Debe ser natural, significativo y veraz; alternado el directo con el indirecto.

Aun desde sus experiencias profesionales y órbitas regionales, los Gonzalo Martín Vivaldi, Julio García Luis, José Luis Martínez Albertos, Rolando Pérez Betancourt, Willy Gamboa, Máximo Simpson y Juan Gargurevich, admiten las afinidades de la crónica con otros géneros; en especial, con la información, el reportaje y el comentario. Todos coinciden en que la crónica relata en la misma medida que comenta o juzga lo narrado. Reconocen su notable capacidad descriptiva para dibujar contextos, atmósferas, situaciones y personajes; aunque se articula en torno a un eje narrativo. El relato de los hechos e impresiones se hace en orden cronológico, estricto o no, pero siempre encuadrado en determinada estructura temporal; en correspondencia con el origen, etimología y uso histórico del término (Rodríguez, 2005a).

Recursos estilísticos

Para verificar las cualidades definatorias del *periodismo literario* (*conciencia, claridad, interés y valor estético*) en la *crónica*, género que narra y expone, informa y comenta, valora e interpreta, tenemos por *recursos estilísticos* los recursos *lexicales, sintácticos, figurativos y técnicos*, en virtud de cuyo manejo personal los significantes aportan significados diferenciales, con valor estilístico y función en el texto, según el contexto sociolingüístico.

Los *recursos lexicales* que cuantificaremos como datos son: el *sustantivo*, el *adjetivo*, el *verbo* y el *adverbio*; así como el *infinitivo*, el *participio* y el *gerundio* en el desempeño de esas funciones; las clasificaciones más importantes de las palabras, según el esquema de los tres rangos de Jespersen. Entre los *recursos sintácticos* analizaremos la estructura de las oraciones gramaticales para agruparlas en *simples* o *compuestas*; y según la relación sujeto-predicado, para clasificarlas en *unimembres* (*nominales*, *impersonales*, *de vocativo* e *interjectivas*) o *bimembres atributivas* o *predicativas* (De la Cueva et al., 2002).

Artificios verbales de la comunicación y el pensamiento, los *recursos figurativos* enfatizan ideas o sentimientos, crean y transmiten conceptos, e imprimen *valor estético* a los textos. Pueden ser, según una clasificación contemporánea (Beristain, 1985; citado en Galindo *et al*, s.f.): 1. operaciones gramaticales, en el plano de la expresión (*ritmo*, *elipsis* y *zeugma*, *asíndeton* y *polisíndeton*, *anáfora*, *clímax* y *anticlímax*, *reduplicación*, *anadiplosis* o *conduplicación*, *asonancia*, *paronomasia*, *derivación*, *polípote*, *semilicadencia*, *invención*, *hipérbaton*, *onomatopeya*, *pleonasma*); u 2. operaciones lógicas, en el plano del contenido (*símil* o *comparación*, *epíteto*, *metáfora*, *antonomasia*, *metonimia* y *sinécdoque*, *hipálage*, *antítesis*, *paradoja*, *prosopopeya* o *personificación*, *sinestesia*, *epifonema*, *hipérbole*, *interrogación* y *exclamación*, *eufemismo*).

El análisis de los *recursos técnicos* describirá la combinación de las líneas de composición o formas elocutivas, siguiendo la terminología usada por Evangelina Ortega (2004), seguidora de Dubsky: 1. progresiva *narrativa* y progresiva consecutiva (*expositiva-informativa-valorativa*); 2. enumerativa *descriptiva* (excluimos la enumerativa paralela, comprendida entre los recursos figurativos); 3. y la asociativa (*diálogo*). También determinaremos otras técnicas estilísticas mediante el análisis de la estructura interna de las unidades, a saber: *entrada con gancho*, *suspense*, *flash-back*²³ y *cierre*.

²³ En un relato, interrupción de la acción en curso para insertar la demostración de hechos ocurridos en un tiempo anterior que afectan a dicha acción.

CRONICAR ES VOLVER A VIVIR

La crónica en Cuba (apuntes)

En el siglo XIX, la influencia del modernismo hispanoamericano signó nuestro periodismo. Así lo atestiguan las crónicas de José Martí, Julián del Casal y otros del grupo de *La Habana Elegante*.¹ Percibimos ese influjo, asimismo, en las crónicas escritas durante los primeros cuarenta años del siglo XX.

A partir de ese movimiento literario, la crónica cubana se alejó de la opinión para acercarse a la poesía, sobre todo en textos periodísticos de Enrique José Varona y Justo de Lara. En la prensa habanera coincidieron, por ejemplo, Aldo Baroni, Lugo Viñas, Miguel de Marcos y Eladio Secades, quienes también mezclaron periodismo y literatura en el recipiente de la crónica, iluminados por el halo modernista francés de la Ciudad Luz.

El cienfueguero Miguel Ángel de la Torre y el baracoense Miguel Ángel Limia publicaron excelentes crónicas alrededor de 1923. Poco a poco, sin que le faltara nunca el aire modernista, el género siguió senderos de vanguardia, con Jorge Mañach, Rubén Martínez Villena, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Pablo de la Torre y Raúl Roa (Sexto, 2007b).

En la actualidad, a juicio de la doctora Miriam Rodríguez (2007), escasean sobremanera las publicaciones especializadas, donde por convención se localizan más las obras del periodismo literario. Hay algunas muestras, pero no una corriente o tendencia como en otras etapas de nuestro periodismo (los ochenta, por ejemplo). Hoy por hoy, -concluye la doctora- el panorama es pobre en este sentido.

Más cerca en el tiempo destacan los trabajos de Lisandro Otero, Leonardo Padura, Jaime Sarusky, César Gómez, Ciro Bianchi, José Alejandro Rodríguez, Luis Vázquez

¹ Órgano oficial del Círculo Habanero. Revista ilustrada fundada en 1883 como “periódico de noticias interesantes al bello sexo”. Años después devino importante fenómeno literario y social.

Muñoz, José Aurelio Paz, Enrique Milanés León, Eduardo Montes de Oca, Roger Ricardo, José Antonio Fulgueiras, Francisco G. Navarro, Julio García Luis, Katiuska Blanco, Rosa Miriam Elizalde, Rolando Pérez Betancourt, Miriam Rodríguez y Luis Sexto, autor de las “Crónicas en primera persona”, objeto de este estudio.

Las crónicas de sus memorias

La crónica toma diversas figuras, comprobándose que la de rango literario ha cobrado, con el tiempo y su ejercicio, autonomía estética dentro de la estructura de los diarios (Gamboa, s.f.; citado en Rodríguez, 2005a).

En su tipología la crónica alcanza divisiones y subdivisiones muy amplias (Rodríguez, 2005a): por su enfoque, puede ser general, especializada, analítica, sentimental, humorística, de viajes, de memoria, histórica; por su tema, parlamentaria, judicial, de espectáculos, del extranjero, de sucesos, de interés humano o especial, de sociedad o sociales, taurina, deportiva, costumbrista, local... Se añaden otros tipos: doctrinal, artística, biográfica, descriptiva y utilitaria.

Sin embargo, de por sí un género abierto, diverso en sus esquemas y muy ligado a las aptitudes del cronista, el propio Luis Sexto (2006a) la excluye de los géneros de opinión, alegando que en todo género se opina, explícita o implícitamente, con las palabras o con las estructuras, en virtud de que el orden de los datos o los hechos implica una valoración, una posición.²

Y como en la crónica “circula la emoción”, aboga Sexto por legitimar una clasificación unívoca y autónoma, en que las ideas y la reflexión discurren subordinadamente. La crónica se origina, vive y se realiza donde alternan memoria y vivencia, dice. Como producto de la memoria individual, siempre resulta una aproximación y un acercamiento de tipo personal. Porque las cosas no son nada más como fueron, sino también como las vemos ahora, como quisimos y deseamos que fueran. Y aquí otra vez, como sucede en la práctica periodística, tampoco sale muy bien parada la dichosa objetividad.

² Aun en la nota informativa pura.

Muy a tono con estos criterios, en general, sus “Crónicas en primera persona” caben mayoritariamente en la clasificación de crónicas “de remembranza”, mencionada por el catedrático peruano Juan Gargurevich (1987) en *Géneros Periodísticos*: un tipo de crónica más bien evocadora, nostálgica, en la que sobresale como punto de vista temático el recuerdo del pasado, algún episodio de la vida del autor, etcétera.

Construida sobre la base de recuerdos y fragmentos de “memorias” con sabor histórico, su atmósfera es sentimental, muy lírica (Sexto, 2007a). Precisamente, el profesor brasileño Luiz Beltrao (s.f.; citado en Padrón, 2004) se refiere a las “sentimentales”, capaces de emocionar con un lenguaje vivo de muchos calificativos y ritmo ágil, colmadas de recursos para atraer la sensibilidad del lector y en las que los acontecimientos son explotados desde el punto de vista épico, lírico, pintoresco, personal.

Para el cubano José Alejandro Rodríguez (2007), la crónica de remembranza constituye el inventario de las nostalgias, la zambullida en lo que se nos fue en el tiempo para rescatarlo y observarlo con el iris del presente; muy libres, por lo general escritas en primera persona, aunque el cronista desborda su individualidad. Cinematográficas, melancólicas, sutiles, agudas, utilizan la narración, se solazan en las asociaciones sensoriales, sobre todo en aquel recurso de la memoria afectiva legado por Marcel Proust.

Crónicas en primera persona

Quizá en Cuba, sobre todo entre los periodistas, se usa más que ninguno el pronombre *nosotros* y su variante *nos*: el plural de modestia. Tanto, que hasta ha pecado de vanidoso, autosuficiente o inexperto, el profesional que, negándose a decir *nos*, ha preferido el *yo*. Con todo, Luis Sexto se considera un reivindicador del *yo* y sus circunstancias, para contar, según las recuerda, las peripecias de un individuo común y corriente que fue niño, adolescente, joven, y es, además, periodista (Sexto, 2006b).

Luis Sexto nació el 2 de julio de 1945, en General Carrillo, barrio de Remedios, en la antigua provincia de Las Villas. Desde temprana edad manifestó que sería poeta y periodista, pero antes que todo, confiesa, leyó con avidez *Moby Dick*, de Herman

Merville; las Selecciones de Reader's Digest; a Julio Verne y a Héctor Malot; *Las crónicas, poesía bajo consigna*, de Félix Pita Rodríguez, título decisivo para él.

Su carrera periodística comenzó en 1972, en el semanario deportivo LPV, a la sazón dirigido por Francisco Mastrascusa. Cinco años después pasó a Trabajadores, donde permaneció diez; y luego por Prensa Latina y Bohemia, donde laboró durante 14 años. En 2000 llegó a Juventud Rebelde. Allí disfrutó las crónicas de los domingos “en primera persona”.

Para escribir esas remembranzas personales, según ha confesado en una entrevista (Hernández y Sexto, 2005), bebió de creadores como Rubén Darío, Gómez Carrillo, Pablo de la Torriente, Rubén Martínez Villena, Jorge Mañach y Raúl Roa, quienes escribían en un *yo* sin prejuicios y sin falsos escrúpulos de modestia, porque en realidad el *yo* de sus crónicas es el *nos* de todos los que leen al cronista.

En algún número, Luis Sexto había escrito ya algunas crónicas, cuando logró que le cedieran un espacio el sábado, pues las secciones de Ciro Bianchi y Enrique Núñez Rodríguez todavía llenaban el domingo de Juventud Rebelde. Entonces publicaba un sábado sí, y cuatro no. Luego, al enfermarse Núñez de muerte, Sexto notó que el espacio del “vecino de los bajos” comenzó a llenarse de cualquier modo. Propuso a la dirección pasar sus crónicas al espacio que por más de diez años mantuvo Núñez Rodríguez, lo cual representó realmente un desafío. Los lectores estaban acostumbrados a sus asuntos, su humor, su estilo popular y desenfadado. Pero Luis Sexto ofrecía algo distinto: una crónica, con cierta dosis de humor muy sugerido, y con un lenguaje cribado, medido, seleccionado.

La reacción fue ambivalente. Sufrió “la guerra”.³ Le escribieron ciertos anónimos insultantes; e incluso algún colega consideró que hacía el ridículo tratando de sustituir a Núñez. Pero Sexto asumió el reto con la madurez de un profesional con más de 30 años de ejercicio, y confió en la capacidad de los lectores para decodificar su crónica, mirada amable, ética, política, sobre la gente y sus cosas, partiendo de sus experiencias

³ Ese drama está reflejado en una crónica titulada “Sustituto incomprendido”, que abre el libro en preparación *El día que me mataron. Crónicas en primera persona*.

personales. No con el fin de darse culto, sino por medio de la sensibilidad personal, de la emotividad, como pretexto para suscitar en los demás un eco emotivo.

Las “Crónicas en primera persona” se publicaron durante tres años (del 6 de octubre de 2002 al 1ro. de julio de 2005), en la página de lectura de Juventud Rebelde, los domingos. El periodismo dominical, sabemos además, constituye una categoría con características propias. Ese día el periódico se hace, en buena medida, atemporal, como oferta de lectura morosa, despaciosa, que exige un papel más activo de la imaginación. Tal experiencia de lectura difícilmente se realiza en un ómnibus o una esquina. Puede esto explicar en parte el origen de aquella injusta incomprensión.

Pues por el escaso desarrollo de las capacidades lectoras, muchos confunden las funciones inherentes a cada creación. En la construcción de cualquier obra, emisores y receptores deben conocer bien la forma de presentar sus contenidos y mensajes; los emisores, para que sus intenciones y propósitos logren el efecto deseado; y los lectores, para decodificar el mensaje y descubrir entrelíneas la intencionalidad de los recursos estilísticos manejados por el emisor (Padrón, 2004). La primera condición para escribir bien es leer bien. Y para leer bien, lo mismo escritores que lectores, han de tener en cuenta los géneros y las funciones de cada lectura, apreciando en su magnitud el choque emocional o racional de una escritura.

La práctica real de la lectura, informativa o literaria, requiere un largo entrenamiento, un verdadero proceso de iniciación. En particular, la lectura literaria no exige velocidad, sino inmersión profunda en una atmósfera densa, cargada de sugerencias. Cultura, sensibilidad, inteligencia, intervienen en la capacidad de transformar el desciframiento de las letras en una aventura del descubrimiento, en disfrute y vivencia. Cuando la letra se carga de resonancias y asociaciones, el lector cómplice e inteligente construye su propio texto, y la palabra original del escritor, supremamente libertada, se abre hacia múltiples posibilidades (Pogolotti, 2006).

Como aquellas crónicas dominicales no solo tenían de periodismo, sino además de literatura, acaso algunos lectores incautos no supieron “leerlas bien”, lo cual explica el

rechazo e incomprensión iniciales. Luis Sexto trabajaba el estilo. Por lo menos les dedicaba tres días a la semana, entre hallar el tema, que partía de una experiencia, cercana o lejana, y después lo demás. Urdía un texto fino, sensible, inteligente y con un mensaje ético y cultural sugerido. Sentía el gusto por la palabra, pues, según cree, la palabra es música y ritmo. Hay ritmo, luego hay estilo, dice.

Con las semanas, la recepción se volvió favorable: le escribían, comentaban, hacían elogios; más por las crónicas dominicales que por su sección de comentarios críticos los viernes. Por fin, los lectores las asimilaban y entendieron. “Incluso una mujer me dijo que había logrado descifrar mis estructuras zigzagueantes. Que me había cogido el truco”, nos ha confesado Sexto: “al lector no se le puede menospreciar”.

Luego, hasta cartas de enamoradas recibió este cronista, para quién la crónica es poesía urgente y en prosa. No en vano un discípulo suyo, el colega cienfueguero Antonio Enrique González Rojas, lo llama “el último romántico”.

EL RECURSO DE NUESTRO MÉTODO

Perspectiva cuantitativa. La distinguen el establecer predicciones, y el alto interés en la verificación del conocimiento. Plantea hipótesis deductivas o predice que algo va a suceder, y luego comprueba qué sucedió o qué no. En virtud de sus principales objetivos, procura medir, contar, establecer frecuencias (Alonso y Saladrigas, 2002).

Descriptiva. Se propone especificar las propiedades de algún fenómeno, sus rasgos o tendencias, midiendo determinadas variables que permiten caracterizar el objeto de estudio, aunque sin detallar las relaciones existentes entre las variables medidas (Hernández, 2004).

Diseño cuantitativo no experimental transversal descriptivo. De tipo no experimental, porque observa variables en su contexto, en enfoque retrospectivo, sin manipular deliberadamente las independientes, que ya ocurrieron o se dieron en la realidad sin la intervención directa del investigador. Transeccional el diseño, porque realiza observaciones en un momento único en el tiempo. Y descriptivo, por medir variables de manera individual y reportar esas mediciones.

Hipótesis. Los recursos estilísticos utilizados por Luis Sexto en las “Crónicas en primera persona”, compiladas en el libro inédito *El día que me mataron*,¹ las hacen ejemplares de periodismo literario.

Definición de variables

- a) **Periodismo literario:** modalidad o tipo de periodismo que sin faltar a las cualidades de claridad, concisión e interés, emplea recursos estilísticos propios de la literatura, con intención de comunicar información, amén de añadir un valor estético que haga trascender en el tiempo sus valores de actualidad y utilidad.

¹ Luis Sexto publicó sus “Crónicas en primera persona” en Juventud Rebelde durante tres años. Del total, 39 integraron en 2006 el libro *Con Judy en un cine de La Habana y otras crónicas de la ciudad*; y otras 46 integran el título inédito: *El día que me mataron. Crónicas en primera persona*. Solo este último constituye nuestro conjunto poblacional.

- b) **Crónica:** género híbrido, periodístico-literario, informativo-opinativo; narra de manera personal vivencias y hechos noticiosos actuales o actualizados, con elementos valorativos, de comentario o interpretación, simultáneos pero secundarios respecto a la narración del hecho en sí; presenta gran variedad temática, un carácter temporal, y se vale de recursos estilísticos que a la claridad, concisión e interés, añadan un valor estético.
- c) **Recursos estilísticos:** recursos léxicos, sintácticos, figurativos y técnicos, potencialmente ofrecidos por la lengua, en virtud de cuya elección personal los significantes aportan significados diferenciales, con valor estilístico y función en el texto, según el contexto.

Definición operacional

a) Periodismo literario

- | | |
|--------------|-------------------|
| 1. Claridad | 3. Interés |
| 2. Concisión | 4. Valor estético |

b) Crónica

- | | |
|-----------------------------|-------------------------------------|
| 1. Híbridismo: | 2. Carácter temporal noticioso |
| 1.1. periodístico-literario | 3. Vivencial, testimonial, personal |
| 1.2. narrativo-expositivo | 4. Variedad temática |
| 1.3. informativo-opinativo | |

c) Recursos estilísticos

- | | |
|------------------------|-----------------|
| 1. Recursos lexicales: | |
| 1.1. Sustantivo | 5.5. Infinitivo |
| 2.2. Adjetivo | 6.6. Participio |
| 3.3. Verbo | 7.7. Gerundio |
| 4.4. Adverbio | |

2. Recursos sintácticos:

- | | |
|----------------------------|---------------------------|
| 2.1. Oraciones simples | 2.3.3. de vocativo |
| 2.2. Oraciones compuestas | 2.3.4. interjectivas |
| 2.3. Oraciones unimembres: | 2.4. Oraciones bimembres: |
| 2.3.1. nominales | 2.4.1. atributivas |
| 2.3.2. impersonales | 2.4.2. predicativas |

3. Recursos figurativos:

- | | |
|---------------------------------|---------------------------|
| 3.1. Ritmo | 3.17. Pleonasma |
| 3.2. Elipsis/zeugma | 3.18. Símil/comparación |
| 3.3. Asíndeton/polisíndeton | 3.19. Epíteto |
| 3.4. Anáfora | 3.20. Metáfora |
| 3.5. Clímax/anticlímax | 3.21. Antonomasia |
| 3.6. Reduplicación | 3.22. Hipálage |
| 3.7. Anadiplosis/conduplicación | 3.23. Antítesis/contraste |
| 3.8. Asonancia | 3.24. Paradoja |
| 3.9. Paronomasia | 3.25. Prosopopeya |
| 3.10. Derivación | 3.26. Sinestesia |
| 3.11. Polípote | 3.27. Epifonema |
| 3.12. Semilicadencia | 3.28. Hipérbole |
| 3.13. Invención | 3.29. Interrogación |
| 3.14. Hipérbaton | 3.30. Exclamación |
| 3.15. Onomatopeya | 3.31. Fraselogismo |
| 3.16. Símbolo | 3.32. Eufemismo |

4. Recursos técnicos:

- | | |
|------------------|-------------------------|
| 4.1. Narración | 4.5. Entrada con gancho |
| 4.2. Exposición | 4.6. <i>Suspense</i> |
| 4.3. Descripción | 4.7. <i>Flash-back</i> |
| 4.4. Diálogo | 4.8. Cierre |

Métodos, técnicas e instrumentos de investigación

Entre los temas de observación científica, la aplicación del método de análisis del contenido del mensaje ha aportado interesantes resultados, “para describir el contenido en su forma”. Esto ha sido mediante la investigación de los elementos de estilo, y las técnicas (personales del autor del mensaje), sobre todo en estudios filológicos o análisis lingüísticos, abordados con una mentalidad empírica, cuantitativa, y no intuitiva ni erudita al modo humanístico (Berelson, 1952; citado en Martínez, 1983).

Pero hagamos una salvedad. El objetivo principal del *Análisis del Discurso*, define el teórico holandés Teun Van Dijk (1998), es la producción de descripciones explícitas y sistemáticas, tanto textuales como contextuales, de unidades del uso del lenguaje o discurso.

De los tres enfoques fundamentales que reconoce Van Dijk (y sin ignorar la importancia de la semántica textual, la cognición, interacción y contexto sociocultural que rodea al texto en sí, para su estudio cabal), en la presente tesis, como queda apuntado ya, solo interesa el que se centra en el discurso mismo o en su estructura o gramática textual, y no en su semántica ni en su contexto.

En su libro *Texto y contexto. Semántica pragmática del discurso*, Van Dijk considera al *estilo* una de las principales propiedades estructurales del discurso periodístico que debe tenerse en cuenta en el análisis.

Por eso, en fin, el análisis de contenido, para describir el contenido en su forma estilística, es nuestro principal método de investigación. Comprende un conjunto de técnicas para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de la comunicación, cuyas principales etapas son:

1. Definir cualitativamente las categorías significativas objeto de análisis;
2. Elegir las unidades de análisis (palabra, oración, texto);
3. Cuantificar (Berelson, 1952; citado en Martínez, 1983).

Y según Alonso y Saladrigas (2002: 66-67):

1. Definir el universo y la muestra;
2. Establecer y definir las unidades del análisis;
3. Establecer y definir las categorías y sub categorías que representen a las variables de investigación;
4. Efectuar la codificación;
5. Realizar el procesamiento y análisis estadístico.

Aplicamos fundamentalmente este método investigativo en la presente tesis para la “comprobación de hipótesis sobre las características de un mensaje”, que relaciona determinadas características de la fuente productora de un material comunicacional con las observadas en dichos mensajes producidos por el emisor (Wimmer y Dominick, 1996; citado en Alonso y Saladrigas, 2002).

Hemos emprendido, además, una investigación documental y bibliográfica. Fuentes documentales primarias, en especial, nos han proporcionado información especializada, tanto para confeccionar nuestros capítulos teórico y referencial, como para realizar el análisis estilístico de las crónicas.

De igual modo, nos hemos valido de otros instrumentos y técnicas, como un cuestionario estructurado en correspondencia con nuestros objetivos e intereses, para llevar a cabo la consulta a expertos (Ver Anexo I). Luego, esta investigación queda validada metodológicamente por la triangulación del análisis del contenido, la investigación documental y bibliográfica, y la consulta a expertos.

Selección de la muestra

Luis Sexto publicó sus “Crónicas en primera persona” los domingos, en Juventud Rebelde, desde el 6 de octubre de 2002 hasta el 1ro. de julio de 2005. Del total de crónicas, la Editorial Pablo de la Torriente solo ha seleccionado 85 para que trasciendan en forma de libros: 39 integraron en 2006 *Con Judy en un cine de La Habana y otras crónicas de la ciudad*; mientras las 46 restantes conforman otro libro, todavía inédito,

titulado *El día que me mataron. Crónicas en primera persona*. Asumimos este último como conjunto poblacional.

Nuestro estudio cuantitativo, recordemos, pretende medir, contar, establecer frecuencias. Para un universo de 46 unidades (N), con un criterio estándar de confiabilidad del 95 por ciento, el volumen de la muestra (n) habría de ser 30, calculado por medio de la fórmula:

$$n \geq p(1-p) / \epsilon^2 \text{ (donde } p, \text{ la probabilidad de la frecuencia media de aparición de las variables para el peor caso, es } 0,5; \text{ y con un error de muestreo } \epsilon = 0,092).$$

Ahora bien: ese tamaño de muestra puede ser ajustado, para determinar el volumen de muestra mínimo requerido (n'). Como el concepto formal de la representatividad de la muestra está condicionado a la variable *recursos estilísticos*, cuyas frecuencias mediremos en este estudio de tipo descriptivo, podemos trabajar con una fiabilidad del 90 por ciento ($\gamma = 0.90$). El valor de *t de Student* (test estadístico de validación de muestras) resulta 1,73, parámetro de distribución estimable con máxima verosimilitud para un volumen de muestra lo suficientemente válido, con solo un 0,16 de error de estimación y un error de muestreo (ϵ) de 0,09.

Sobre la base de las generalizaciones anteriores, llegamos a la principal fórmula para calcular nuestro volumen de muestra ajustado. En la teoría del muestreo se prueba que si la población tiene un volumen finito N, el tamaño de la muestra puede ser ajustado según la fórmula: $n' = n / (1 + n / N)$. De tal ajuste la muestra resulta $n' = 18$, válido estadísticamente para generalizar las conclusiones relevantes de nuestra investigación (Grau et al., 2004).

Luego, el procedimiento estadístico de selección de la muestra ha sido el muestreo probabilístico aleatorio conocido como “azar sistemático”, cuyas ventajas y desventajas son casi idénticas a la de las muestras al azar simple.

Realizado el sorteo de las unidades por medio de procedimientos matemáticos, no existe el riesgo de que la muestra quede sesgada por algún tipo de regularidad desconocida presente en el universo o población. Como hay para todos los sujetos la

misma probabilidad de ser elegidos, así también se tiene certeza de que la muestra extraída sea representativa y se pueden hacer estimaciones inferenciales sobre la población (Sabino, 1996).

En primer lugar elaboramos una lista completa de las unidades que integran el universo en estudio, el libro de crónicas en preparación (Ver Anexo II). Luego se efectúan las siguientes operaciones, válidas estadísticamente para universos menores a las mil unidades:

1. Se calcula la constante K , que resulta de dividir el universo (N) por el volumen de muestra ajustado (n'): $K = N/n'$.
2. Se efectúa un sorteo para elegir un número (A) que sea inferior o igual al valor de K ($1 < A < K$).
3. Como primera unidad para integrar la muestra se elige aquella que, en la lista general, posea idéntico número de orden al sorteado (A). La segunda unidad elegida será la que lleve el número $A + K$, la tercera corresponderá a $A + 2K$, y así sucesivamente hasta llegar a $A + (n - 1) K$.

Entonces, puesto que nuestro universo está constituido por 46 elementos (crónicas), del que deseamos obtener una muestra de 18 casos, tenemos:

$$N = 46$$

$$n' = 18$$

$$K = 46 / 18 = 2,55555556$$

Mediante cualquier procedimiento, buscamos al azar un número entero cuyo valor figure entre los límites de 1 y 2,55555556. En este caso, el número es el 2.

La tabla siguiente recoge las 18 unidades que constituirán la muestra, el cálculo del número de orden (redondeado), que corresponde al de la lista del Anexo II (población); así como finalmente la relación de crónicas seleccionadas por medio de este muestreo probabilístico aleatorio sistemático:

Unidad	Número de orden A + (n - 1) K	Título
1	2	Sustituto incompredido
2	$2 + 2,555555556 = 5$	Un beso en la mano
3	$2 + 2(2,555555556) = 7$	Cartas de amor
4	$2 + 3(2,555555556) = 10$	Dicha y lágrima
5	$2 + 4(2,555555556) = 12$	Caído ante el mejor
6	$2 + 5(2,555555556) = 15$	A Vera, de veras
7	$2 + 6(2,555555556) = 17$	En ese avión... voy yo
8	$2 + 7(2,555555556) = 20$	Gente llana y del llano
9	$2 + 8(2,555555556) = 22$	Iré a Santiago
10	$2 + 9(2,555555556) = 25$	Carilda total
11	$2 + 10(2,555555556) = 28$	La trastienda de una botella
12	$2 + 11(2,555555556) = 30$	La bebida ajena
13	$2 + 12(2,555555556) = 33$	El fracaso
14	$2 + 13(2,555555556) = 35$	Diario de un día
15	$2 + 14(2,555555556) = 38$	En ciertas soledades
16	$2 + 15(2,555555556) = 40$	El mito
17	$2 + 16(2,555555556) = 43$	Juegos de palabras
18	$2 + 17(2,555555556) = 45$	La última

LA CRÓNICA, ESE HÍBRIDO

En la descripción del estilo no debe olvidarse que una obra es “algo más que lenguaje”. De ese “algo” se ha ocupado, por ejemplo, la crítica literaria.

Sin embargo, en cuanto texto literario, el mensaje periodístico puede estudiarse también desde un análisis lingüístico: estudio comparativo entre el texto concreto y el código lingüístico establecido, para valorar su corrección gramatical o describir su estilo. Ello, a partir del análisis de las unidades básicas, el uso diferencial de las palabras y construcciones sintácticas, en relación con las normas establecidas en el código vigente en un lugar y un momento determinados.

El estudio de cualquier obra, como el de la lengua, debe comenzar por la forma. Tal proporciona importantes datos sobre la individualidad de los autores y los rasgos estilísticos de los géneros; teniendo en cuenta que cada género, y dentro de él cada autor, se reserva una tasa o proporción dentro de la desviación en el sistema de la lengua.

A partir de los indicadores empíricos, en este capítulo procedemos a la interpretación de las variables, de acuerdo con el marco teórico descrito en la investigación.

Para el estudio de los recursos estilísticos que hacen ejemplares de periodismo literario a las “Crónicas en primera persona” de Luis Sexto, recogidas en el libro inédito *El día que me mataron*, sometimos la muestra de 18 unidades a cuatro tipos de análisis, en correspondencia con nuestros objetivos específicos: lexical, sintáctico, figurativo y técnico.

En cada *crónica* clasificamos gramaticalmente las palabras y las oraciones, tropos y figuras retóricas, para medir su frecuencia. Asimismo determinamos la combinación de las líneas de composición o formas elocutivas (narración, exposición, descripción y diálogo); y el uso de otras técnicas estilísticas.

Por comodidad metodológica, los análisis operaron en cada uno de los siguientes niveles lingüísticos: lexical, sintáctico y textual.¹ Las unidades lingüísticas de un nivel inferior se combinan entre sí para integrar una unidad del inmediato superior (las palabras dan lugar al sintagma, los sintagmas a la oración; las oraciones a las unidades textuales). En el sentido inverso del proceso, la unidad de cada nivel se estructura a partir de unidades del nivel inmediato inferior (De la Cueva et al., 2002).

Hecha la salvedad, y sobre la base de abstracciones analíticas, inferimos las cualidades estilísticas diferenciales de cada formación. En conjunto, logramos un perfil de cómo opera la hibridación periodístico-literaria, y qué aporta cada cual, en el caso de estudio: “Crónicas en primera persona”, de Luis Sexto.

1. Recursos lexicales

Para describir los *recursos lexicales*, contamos primero el total de palabras de cada crónica (incluido el título), por medio de una herramienta del programa editor de texto *Microsoft Word* que sirve a ese propósito.

Segundo paso: cuantificamos el sustantivo (s), el adjetivo (a), el verbo (v) y el adverbio (av), las clasificaciones más importantes de las palabras, según la teoría de los tres rangos de Jespersen (De la Cueva et al., 2002).

Por no responder a los objetivos de esta investigación, del conteo excluimos artículos y palabras relacionantes, preposiciones y conjunciones; nexos conectivos o subordinantes, pronombres relativos e interrogativos; y también los pronombres personales, posesivos, demostrativos, indefinidos y numerales, aunque conscientes de que estas categorías de tipo especial desempeñan en la oración una función sustantiva o adjetiva.

En cambio, y siempre a tono con Jespersen, no ignoramos las formas no personales del verbo: infinitivo (i), participio (p) y gerundio (g); palabras que pueden realizar en la oración una doble función gramatical: además de la verbal; función sustantiva, adjetiva y adverbial, respectivamente. Consignamos primero la función que realiza -lo que más

¹ En virtud de los objetivos específicos del estudio, de esta estructura jerárquica de la lengua excluimos los niveles fonológico y morfológico.

nos interesa- y entre paréntesis qué tipo de palabra es. Aparecen subrayadas y consideradas una unidad las formas verbales compuestas, perífrasis o frases, y las locuciones adverbiales (Ver Anexo III).

Ejemplo:

s s s s a (p) s s a (p) s
José Soler Puig, el novelista entrañado de Santiago de Cuba, el apasionado descriptor
s a a s v av
del paisaje físico y psicológico de la ciudad, me confesó durante mi segundo o tercer
s a s v s av av a s a
viajes, que San Basilio es la calle más eminentemente santiaguera del plano citadino.
s s a s s v v
Por su arquitectura, sus balcones de tanta intimidad. La disputa ha sido -decía- si
s av s v av a-v (p) s s
Enramadas, hoy Saco, es la más copada por las esencias de la ciudad.²

Una vez contadas las categorías referidas en cada una de las 18 crónicas, tabulamos los datos y calculamos promedios (Ver Anexos IV y V). En todos los casos analizados predomina el uso de sustantivos y verbos sobre adjetivos y adverbios, una de las características de la lengua castellana escrita.

Tabla 1. Proporción entre las categorías gramaticales en un texto periodístico-literario.

Palabras	Promedio	Por ciento (%)
Total	684	100
Sustantivos	160	23,4
Verbos	105	15,4
Adjetivos	45	6,6
Adverbios	52	7,6

² Tomado de la crónica titulada "Iré a Santiago".

De la adjetivación

El lenguaje literario, creación lingüística estético-poética, contiene gran cantidad de sustantivos y verbos significativos, y de igual modo presenta los adjetivos y adverbios con una amplia gradación (Marín, 2007).

En potencia, al menos, cada sustantivo puede aparecer acompañado por uno o más adjetivos que lo determinen, califiquen, precisen, describan o expresen alguna que otra de sus cualidades.³ De igual modo, el adverbio (o adjetivo verbal) acompaña al verbo, y a veces al sustantivo, al adjetivo o a otro adverbio.

Un exquisito análisis de textos literarios en prosa, realizado por el célebre filólogo y académico español Tomás Navarro, en 1946, expone la proporción entre las cuatro categorías. A continuación comparamos sus resultados con los nuestros.

Tabla 1.1. Proporción entre categorías gramaticales en un texto literario y en un texto periodístico-literario.

Palabras	Por ciento (%) en un texto literario en prosa	Por ciento (%) en textos periodístico- literario
Sustantivos	24,2	23,4
Verbos	13,3	15,4
Adjetivos	11	6,6
Adverbios	6,1	7,6

La modalidad estilística informativa del lenguaje periodístico, creación lingüística estético-noética -considerada estilo periodístico por antonomasia- sobre todo se construye a partir del sustantivo y el verbo; pero al contrario de la literatura casi proscribía el uso del adjetivo.

Cinco años en el semanario deportivo LPV, diez en el periódico Trabajadores, 14 años entre la agencia Prensa Latina y la revista Bohemia, y por último unos cinco en diario

³ Por supuesto, resulta poco menos que imposible que esto se verifique en la práctica: el texto se desplomaría por su propio peso.

Juventud Rebelde, computan más de 30 años de quehacer periodístico, tiempo acaso suficiente para fraguar un estilo.

“Escriba cual si solo existieran en el idioma sustantivos y verbos”, exageran normas de redacción y cartas de estilo periodísticas, dejando cabida para los adjetivos inevitables o imprescindibles (los pronombres con esa función, posesivos, demostrativos, numerales); apenas para el justo y necesario (por ejemplo, el de alguna precisión); mas no tanto para ciertas flores retóricas.

Puesto que el adjetivo califica o determina al sustantivo, y el adverbio al verbo, amén de la observación objetiva inevitablemente a veces filtran la subjetiva opinión del autor sobre los objetos y acciones que representan esas categorías de palabras. En ese sentido la adjetivación atenta contra la pretendida objetividad periodística, tan cuestionable pese a todo.⁴

Esta útil regla, que en la práctica puede parecer menos de oro que de hierro oxidado, determina además una de las cualidades del estilo periodístico, impuesta por las agencias cablegráficas desde su surgimiento: la *concisión*.

En efecto, una ley de economía y eficiencia lingüística regula la expresión de la mayor cantidad de información posible con un mínimo de palabras, a fin de ahorrar tiempo y esfuerzo al lector.

Abusar de la adjetivación cansa y dispersa la atención, no precisa ni refuerza las impresiones. Podar en el texto la hojarasca de adjetivos y adverbios, que lo vuelven abigarrado y oscuro, ha sido un vehículo eficaz para comunicar un mensaje periodístico en pocas líneas, con el menor esfuerzo y la mayor inteligibilidad para el lector. He aquí otra cualidad estilística: la *claridad*.

Los rasgos diferenciales de ese riguroso estilo informativo -considerado estilo periodístico por antonomasia, apuntamos ya- influyen en las modalidades genéricas del periodismo opinativo; verbigracia, la crónica actual, género híbrido entre los informativos y los de opinión, entre la información y el comentario. Por eso no

⁴ Aun en la nota informativa “aséptica, imparcial y objetiva”, la discriminación de los datos, el orden de presentación del *lead*, y la estructuración de la “pirámide invertida”, están condicionados por la formación ideológica del periodista. Se “opina” implícita o subliminalmente.

sorprende que el lenguaje de la crónica sea, gracias al manejo de los recursos lexicales, conciso y claro.

Ubicado en la línea de demarcación entre la literatura y el periodismo, este híbrido prescinde de la prolija adjetivación característica de la primera; aunque no en el límite de la extrema aridez propia de la información. Hallamos una elección cuidadosa y certera, con una cantidad que en ningún texto excede, ni siquiera iguala o se aproxima, a la cuantificación determinada por Navarro en textos literarios.

En su estudio la proporción es de un adjetivo cada dos sustantivos. En las “Crónicas en primera persona”, para un promedio de 160 sustantivos por texto, los adjetivos se presentan en una proporción aproximada de uno por cada cuatro nombres.

A pesar de que la correlación remite de inmediato a la parquedad periodística, apreciamos adjetivos “en función figurativa” (epítetos, enumeraciones polisindéticas y asindéticas), tropos y figuras retóricas comunes en textos literarios, vistos con más detenimiento en el epígrafe de los recursos figurativos. Tienen una franca intención estética.

Ejemplos:

1. Epítetos pospuestos: niños *boquiabiertos*, un aire *inacabable*, voces *insólitas* (“Dicha y lágrima”)
2. Epítetos antepuestos: *precoz e ilegal* enamoramiento, *opacas* lentejuelas (“Cartas de amor”)
3. Polisíndeton: “Pero Carilda no es solo una poetisa *política. O erótica. O doméstica. O intimista.*” (“Carilda total”)
4. Asíndeton: “la veíamos, en una visión unánime, como *remota, fantasmagórica, inalcanzable.*” (“Iré a Santiago”)

Formas verbales

El análisis de las formas verbales también indicó que la redacción responde a las normas dictadas por los rigores del estilo periodístico. En las crónicas predominan las formas verbales simples sobre las compuestas, con amplia gradación de infinitos y participios, pero escasos gerundios, y casi ninguna construcción pasiva perifrástica.

Tabla 1.2. Proporción entre perífrasis, formas verbales y gerundios.

Frasas y formas verbales	Promedio	Por ciento (%)
Total	105	100
Simples	93	88,6
Compuestas	12	11,4
Gerundios	4	3,8
Pasivas perifrásticas	0,2	0,2

De la conjugación

En cualquier obra literaria constatamos la riqueza del idioma español, en cuanto a la cantidad de matices temporales expresados por las disímiles conjugaciones del verbo.

El estilo periodístico informativo, sin embargo, prefiere el tiempo presente del modo indicativo, para provocar una impresión de actualidad permanente a los lectores, valor noticia que actualiza y sirve los acontecimientos pasados sin regusto ni tufillo de fiambres. Periodismo, recordemos, es información de actualidad.

Pero hay más. Las normas de redacción de la agencia Prensa Latina, por ejemplo, exigen el uso de las formas simples, porque los verbos compuestos hacen pasivo el mensaje y solo deben emplearse cuando sean imprescindibles desde el punto de vista gramatical. Además, por la misma cuestión de economía de palabras que demandan la *concisión* y la *claridad*.

En aras de lograr un estilo conciso y claro, en los textos abundan las formas verbales simples, pero no conjugadas en el presente. Según hemos apuntado en el Capítulo II: “Cronicar es volver a vivir”, las crónicas de Sexto, “de remembranza”, se construyen a

partir de recuerdos y memorias; evocan episodios de la vida del autor. Referir el pasado desde el presente, idealizando reminiscencias con el catalejo de la nostalgia, ha sido un motivo literario desde los tiempos de Homero.

De ahí que el cronista se instale en el presente para narrar hechos del pasado; mas no escribiendo en el llamado “presente histórico”; sino pulsando variantes del pretérito en ese ir y venir a través del tiempo llamado *flash-back* (Ver epígrafe 4, sobre los recursos técnicos).

En especial, el pretérito indefinido y el copretérito del indicativo, dos de los más usuales en narraciones literarias, sirven al cronista para repasar sus vivencias. El primero, porque es fugitivo, pasajero, instantáneo; el segundo, porque expresa persistencia o duración en el pasado (Seco, 1973).

Por supuesto, sucede así en todas nuestras unidades de análisis, donde más o menos el 43 por ciento del total de palabras de cada texto, como promedio, componen narración, y un siete por ciento descripción. Exposiciones y diálogos, por lo general, fluyen en presente.

Ejemplo:

Recuerdo que cuando, muy joven, corté caña voluntariamente, mis compañeros de estudios corrían hacia la carreta que traía el almuerzo, tragaban en remolino, y en un vértigo pedían turno para reenganchar, repetir, el arroz sobrante. Yo, en cambio, tomaba mi bandeja metálica, buscaba la sombra de algún árbol, me recostaba al tronco y parsimoniosamente almorzaba. Algunos se reían de mi “finura”. Y yo les respondía en un tono refranescos que ahora me parece insoportable: “El que come mal y apurado: no come. El que mal y despacio, al menos come media vez.”⁵

⁵ Tomado de la crónica titulada “La bebida ajena”.

Del gerundio

Entre los datos recogidos, salta a la vista el exiguo empleo de gerundios (cuatro por texto), actitud periodística que tiene su origen en el abuso y mal uso de esa forma no personal del verbo, cuya acción discurre antes o a la vez que la del verbo principal, pero nunca mucho después.

Al parecer, desde el principio fue más difícil aprender a usarlo con corrección que dejarlo de usar, de modo que a la larga se cortó por lo sano y un mal generó otro: la supresión sistemática en las páginas de la prensa. Ahora tenemos, en vez de uno, dos defectos de estilo.

El gerundio correcto es propio y necesario en el esquema de la expresión. Pese a su proporción reducida, en las “Crónicas...” aparece usado con propiedad y medida; ora de forma independiente, con doble función gramatical (verbal y adverbial), ora formando parte de perífrasis o frases verbales.

Ejemplos:

1. “La tarea -casi un privilegio- tocó a mi colega y amigo Jorge Garrido, a quien le cuidé las espaldas *ocupando* su puesto de jefe en la página cultural de Trabajadores.” (“Dicha y lágrima”)
2. “De Vera, pues, digo -como me dijo- que es un periodista que *sigue asombrándose* de la vida, de los milagros de la luz y de la magia del trabajo. Que *continúa indignándose* por los desaliños de la injusticia.” (“A Vera, de veras”)

La voz pasiva

Las traducciones literales del inglés y el francés han transplantado la voz pasiva perifrástica a los predios del idioma español. Esa construcción desconoce o ignora al agente de la acción, ya porque existe en el usuario de la lengua -hablante o escribiente- un interés en ocultarlo, ya porque se agazapa en la indiferencia. Tradicionalmente cierta prensa ha convertido este recurso en un arma de doble filo.

Para corregir su abuso -no su uso, aclaramos-, el español opta por la pasiva refleja, en que interviene la partícula *se*⁶, tampoco muy bien vista en el medio periodístico, pero preferible en definitiva. El empleo de una forma u otra depende del interés psicológico.

En el escrutinio de los 18 textos, solo hallamos cuatro construcciones pasivas perifrásticas, una de las cuales no pertenece al autor, pues aparece en una cita:

1. “Lo entreveo (...) testimoniando, entre los despojos de los años y el maltrato de una fama viciosa, que su anatomía *había sido modelada* una vez por la perfección.” (“Caído ante el mejor”)
2. “Y como los creadores literarios se acusan públicamente de *estar condenados* a imaginar pasados y futuros ajenos.” (“En ese avión... voy yo”)
3. “Del Che Guevara recordaba la mirada, que taladraba. Nadie podía mentirle sin *ser descubierto*.” (“La trastienda de una botella”)
4. “Una gran mujer de América, la chilena Gabriela Mistral, aseguró que Carilda es “profunda como los metales, dura como el altiplano” y “su poesía, de *ser divulgada* con justicia, ejercerá pronto ardiente magisterio en América.” (“Carilda total”)

Ser y estar

El promedio de oraciones atributivas (11) solo representa el 9,7 por ciento del total de oraciones gramaticales. Además, entre las formas elocutivas predominan la narración y la exposición, distinguidas por la acción y el movimiento.

Inferimos que con verbos de acción el cronista se cuidó de *ser* y *estar*, verbos copulativos que el periodismo considera “fáciles”, de amplia significación, poco expresivos e imprecisos. El abuso de esas formas denota pobreza de vocabulario y giros verbales. El estilo periodístico y el literario demandan echar mano con propiedad al caudal de formas verbales que existen en el idioma: transitivas, intransitivas, reflexivas de forma, reflexivas puras, recíprocas, impersonales...⁷

⁶ Ejemplos: 1. La construcción pasiva perifrástica *ha sido transplantada* al castellano; 2. En la redacción periodística *se sustituye* por la pasiva refleja.

⁷ El verbo *parecer* también puede fungir de cópula.

2. Recursos sintácticos

Todo acto de creación escritural, artístico o no, se basa en el principio del binomio selección-composición.

En el manejo de los *recursos lexicales*, la selección del vocabulario y su engarce o composición en sintagmas y oraciones opera psicológicamente a la par. Visto al revés: las unidades oracionales del nivel sintáctico se estructuran a partir de unidades del nivel inmediato inferior, el lexical, cuya unidad básica es la palabra.

De los *recursos sintácticos* analizamos la estructura de las oraciones gramaticales para agruparlas en simples o compuestas; y según la relación sujeto-predicado, para clasificarlas en unimembres (nominales, impersonales, de vocativo e interjectivas) o bimembres (atributivas y predicativas). Las oraciones gramaticales se distinguen en los análisis con números romanos (Ver Anexo III).

Ejemplo:

I av av v (i) II v (i) III v (i) IV v av s
 Después de mucho viajar, ver y anotar he aterrizado encima de una convicción
a V s (a) v s s VI v VII v
 decepcionante: pocos resisten el embrujo de los aviones. Algunos confiesan que temen
VIII v(i) IX av v s s s av s
 volar, pero habitualmente guardan pantalones y camisas de recambio, más un cepillo
a s a s X v s a (p)
 dental y una navaja desechable, en los aeropuertos. Son los descendientes martirizados
s s XI a s XII v a s s
 de los hermanos Wrigth. Trágicas criaturas que viven un eterno relevo de sobresaltos.⁸

Cuantificadas las oraciones de cada una de las 18 crónicas, ordenamos los datos en tablas y promediamos (Ver Anexos III y IV). En todos los casos analizados las oraciones compuestas exceden a las simples, las bimembres a las unimembres, y las predicativas a las atributivas.

⁸ Tomado de "En ese avión... voy yo".

Tabla 2. Proporción entre recursos sintácticos.

Oraciones gramaticales	Promedio	Por ciento (%)
Total	113	100
Simple	16	14,2
Compuestas	97	85,8
Predicativas	94	83,2
Atributivas	11	9,7
Unimembres nominales	7	6,2
Unimembres impersonales	0,7	0,6
Unimembres de vocativo	0,8	0,7
Unimembres interjectivas	0,1	0,09

La modalidad estilística informativa del lenguaje periodístico -vimos en el epígrafe 1, de los recursos lexicales- articula sus oraciones a partir del sustantivo y el verbo, en detrimento del adjetivo y el adverbio (sobre todo del adjetivo).

La explicación, simple: para acentuar la acción principal existe una abundancia de sintagmas contruidos por verbo más nombre. Esa combinación de vocablos, quedamos, tiende a la *concisión* y a la *claridad*.

Entonces, *claridad* y *concisión* no solo derivan de la elección certera de pocos vocablos, sino también de hilvanar las palabras en frases cortas, basadas en la construcción verbal y nominal, para decir más con menos por medio de la síntesis y la económica objetividad del enunciado. Componen otros recursos de *concisión* la condensación y la no saturación.

La *concisión* influye en la *claridad*, porque pocas palabras, las suficientes, facilitan la comprensión, siempre que la intención sea, por supuesto, transmitir un significado concreto, con una correspondencia exacta entre signo lingüístico y representación. También, en el ritmo y la rotundez, pues a menos palabras, más fluido el estilo.

El estilo periodístico informativo exige, por cierto, el empleo predominante de frases, oraciones o períodos breves y claros, apoyados en la construcción nominal, sin incisos que oscurezcan los conceptos e ideas. A la vez, pretende la *claridad* por medio de la

construcción verbal (verbos de acción), afirmativa y en voz activa, respetando la concordancia de los tiempos, el correcto uso del gerundio, etc.

De modo que la *claridad* no depende tanto de la significación de las palabras en sí; sino más bien de la claridad del pensamiento y las ideas, expresadas por medio de una sintaxis oracional que priorice el orden lineal gramatical, así como una lógica y correcta puntuación. Una idea completa entre punto y punto, por corta que sea, expresa todo lo que hay que expresar, facilita la lectura y el entendimiento.

El análisis de las “Crónicas...” demostró que abundan más las construcciones verbales que las nominales, en general todas relativamente breves. Con todo, no podemos calificar el estilo de “cortado” o “telegráfico”. Casi el 86 por ciento de las oraciones son compuestas y solo el 14 por ciento simples.

Significa que las “Crónicas...” tienden más al “estilo analítico” literario que al “elíptico” periodístico, según el distingo de Carpentier (2004).

No tan urgido por la inmediatez noticiosa del diarismo ni forzado por la brevedad espacial, en su sección fija el cronista se aleja del estilo sintético y directo para desarrollar un poco más en extenso sus comentarios y valoraciones sobre lo narrado. En virtud del dictado psicológico, traba oraciones gramaticales, a veces con varios niveles de subordinación.

Ejemplo:

I Es un trotamundico y supersónico acto de historiadores que justifica sus faltas en la
III intransigencia del jefe de información que advierte, mostrando el reloj, que el tiempo en
IV un periódico no posee las propiedades de un noviazgo moderno, exento de límites para
V la exploración de las formas.

Pero la licencia anterior no mengua la *claridad*. El autor elude la monotonía propia del estilo cortado que determina la construcción nominal; así como la densidad retórica de los largos períodos psicológicos.

Logra, pues, un ritmo armonioso, al alternar frases y oraciones breves y largas, lo nominal con lo verbal, lo saturado con lo condensado: recurso sintáctico-figurativo que embellece la prosa.

Ejemplo:

1. *Antes era distinto. Cuarenta años atrás cuando estudiaba internado en una escuela donde los sonidos más cercanos provenían de los árboles, los pájaros y las gallinas, y de lejos solo percibíamos el picoteo de algún tractor sobre la tierra roja, redactaba cuatro o cinco cartas mensuales. Aunque era una correspondencia muy rara, singular. Yo las escribía, y las respuestas llegaban para otros.*⁹
2. *La memoria es el testigo de uno mismo; el policía de tránsito. Pare. Cuidado. Curva peligrosa.*¹⁰

El orden

La construcción sintáctica española goza de gran libertad y holgura (Martín, 1975). Sin embargo, para ganar en *claridad*, la modalidad estilística informativa del periodismo prioriza el orden lineal: sujeto + verbo + complementos; y determinador + determinado; lo cual trasciende a las modalidades estilísticas opinativas.

Por supuesto, si se exagerara esta prescripción, los textos ganarían tanto en claridad como en monotonía.

De modo que en la práctica la combinación alterna de los órdenes gramaticales lineal y envolvente resuelve con ritmo y variedad el escollo estilístico. Con todo, predomina el lineal; en tanto algunas construcciones envolventes, veremos en el epígrafe 3, de los recursos figurativos, forman hiperbatones.

⁹ Tomado de "Cartas de amor".

¹⁰ Tomado de "La bebida ajena".

Los títulos

El título, ese reclamo, refleja el buen o mal gusto del autor. No existen, que se sepa, normas fijas para titular; sino preferencias.¹¹ Depende del trabajo en cuestión (Martín, 1975).

El título de una información (de cinco a ocho palabras, encabezado por un verbo de acción en presente¹²) difiere del título de una crónica, por lo habitual llamativo. Ambos, sin embargo, deben sintetizar la idea principal del trabajo y captar el *interés* del lector. A diferencia del título informativo, cuyo lenguaje es directo, el de la crónica, no declarativo ni explicativo, solo guarda alguna relación con el tema, aunque sin pecar de anodino o general. Invitan a la lectura la brevedad, el poder de sugerencia, el atractivo.

Por economía de espacio, el periodismo americano ha preferido la titulación “telegráfica”, al utilizar solo sustantivos y verbos, sistema que expresa un máximo de ideas con el mínimo de palabras. Otra tendencia moderna prefiere la construcción nominal, por su carácter más objetivo e impersonal, y también para ganar en brevedad, rapidez y *concisión*.

El análisis de los 18 títulos de la muestra arrojó, en efecto, que el 83 por ciento de ellos (15) constituyen sintagmas nominales; y solo tres, verbales. La cantidad de palabras oscila entre dos y cinco, para un promedio de tres. Son títulos breves.

Compone la construcción más común un sustantivo más complemento preposicional [SN = s + (prep. + s)]: “Un beso en la mano”, “Cartas de amor”, “La trastienda de una botella”, “Diario de un día” y “Juegos de palabras”. Le siguen las que integran un sustantivo más adjetivo (SN = s + a): “Sustituto incomprendido”, “Carilda total” y “La bebida ajena”; y solo un sustantivo (SN = s): “El fracaso”, “El mito” y “La última”.

Entre los sintagmas que restan hay variedad de nominales: “Dicha y lágrima”, “A Vera, de veras”, “Gente llana y del llano” y “En ciertas soledades”; y de los verbales: “Caído ante el mejor”, “En ese avión... voy yo” e “Iré a Santiago”.

En todos convergen las cualidades de concisión, claridad, interés y belleza, imprescindibles para el periodismo y para la literatura.

¹¹ Sobre todo en la información. Antes había una plaza de titulista en cada periódico.

¹² Ejemplos: 1. Fulmina rayo 31 vacas danesas; 2. Estréllase avión militar en Argentina.

3. Recursos figurativos

Los recursos estilísticos figurativos recrean la atmósfera sentimental de las crónicas de remembranza y estimulan la sensibilidad e interés del lector.

Por *recursos figurativos* tenemos la palabra o grupo de palabras, cuyo sentido literal u orden habitual en el discurso desvía conscientemente el usuario de la lengua, para enfatizar una idea o sentimiento; a veces con intención de añadir valor estético. En resumen: modos de expresión que se apartan de lo habitual (carácter diferencial) con fines expresivos o estilísticos.

En realidad, la literatura, riquísima mina, no hace de los *recursos figurativos* campo exclusivo de literatos. Son consustanciales a la lengua escrita, las ciencias, el habla cotidiana, etc. Aplicados en distintas áreas de la actividad del hombre, en la poesía, la investigación, la publicidad, el periodismo y otros textos no artísticos, estos mecanismos verbales del pensamiento y la comunicación crean y transmiten conceptos con eficacia y belleza.

Dada la complicada multiplicidad de figuras y tropos, no pretendemos medir aquí su frecuencia de aparición en los textos. Solo para tener una idea de la dificultad que implica semejante empresa, recordemos que según una clasificación tradicional (Fernández, 2006) hay unas 85 figuras del lenguaje, 195 figuras de pensamiento, 17 figuras de significación, 43 de construcción y 27 de dicción. Suman 367.

No por carecer de sentido para nuestra investigación descriptiva dejamos de medir la frecuencia de aparición de todos y cada uno de los *recursos figurativos*; sino porque sus clasificaciones, extensísima serie, en el ejercicio de la creación se manifiestan innumerables, ambiguas y flexibles en el límite de la flexibilidad.

Muchas veces los límites entre unas y otras no son rígidos. La nueva retórica tiende cada vez más a buscar denominadores comunes en vez de insistir en el encartonamiento del mero catálogo.

Para describir -de modo general- los *recursos figurativos*, pues, seguimos una clasificación contemporánea (Beristain, 1985; citado en Galindo et al., s.f.), según la cual estos recursos o *metábolos* pueden ser operaciones gramaticales (código), en el plano de la expresión, u operaciones lógicas (referente), en el plano del contenido.

Por medio de la herramienta del programa editor de texto *Microsoft Word* contamos primero el total de palabras de cada crónica (incluido el título). Luego, en conjunto, el número de palabras empleadas “en función figurada”, con el propósito de calcular qué tanto por ciento representan del texto; y promediamos.

Tabla 3. Proporción de recursos figurativos en las “Crónicas en primera persona”.

Palabras	Promedio	Por ciento (%)
Total	684	100
En función figurativa	307	44,9

De cada crónica, casi el 45 por ciento del total de palabras constituyen *recursos figurativos* de diversos tipos, lo cual representa una parte considerable del texto.

Ahora bien: aunque no nos planteamos por objetivo cuantificar en virtud de su clasificación las figuras retóricas utilizadas, nos parece útil ejemplificar su variedad mediante algunas de las más conocidas, a manera de muestrario de las múltiples posibilidades de elección y creación personales que ofrece el sistema de la lengua española al cronista.

Por sus aportes a las cualidades estilísticas de la crónica, comenzamos por los recursos que aparecen mezclados de modo indisoluble al estilo personal del autor a lo largo de los 18 textos; continuamos con aquellos más o menos frecuentes y con algunos casos muy esporádicos a que también apela el cronista, con una doble y evidente finalidad comunicativa y estética, es decir, periodístico-literaria.

Los más frecuentes

Elipsis¹³ y **zeugma**. La elipsis u omisión deliberada de alguna parte del texto habitualmente considerada necesaria, pero sin atentar contra la gramática ni perjudicar la *claridad*, garantiza la *concisión* periodística. Comparable con la elipsis, el zeugma consiste en utilizar una sola vez alguna palabra, aunque esta se refiera a otras más del período.

Economía de palabras, sabemos, significa menos esfuerzo y más velocidad de lectura, mejor comprensión, evita la pérdida del *interés* y añade belleza a la expresión. Dota a la frase de brevedad, energía, rapidez y poder sugestivo.

En particular, al elidir el verbo gana terreno la construcción nominal. La mayor *claridad* y *concisión* en los giros nominales, su carácter más objetivo e impersonal, explican la frecuencia de este tipo de construcción en el lenguaje periodístico:

1. “Cuando cumplí 25 yo creía saber qué significaba tener 60 años. Para mí, joven, todo el tiempo, todo el vigor, todo el espacio. Para los sexagenarios, el declive, la falta de ilusión.” (“El mito”)
2. “El ingeniero Demetrio Presilla era un personaje contundente. Original. Apenas explorado por la prensa.” (“La trastienda de una botella”)
3. “Hoy me voy a dar un disgusto. Un golpe. Un mazazo de cicuta.” (“La última”)
4. “La obra de Carilda integra en una sola voz un Eros tumultuoso, dulces duendes familiares e imprecaciones políticas. Mezcla compactada de la vida y la literatura, la experiencia y los libros.” (“Carilda total”)
5. “Por dentro soy tan cubano como cuantos se insuflan a una rumba como si estuviesen enhebrados con hilos eléctricos. O elásticos. Descoyuntada tromba. Remota vibración de areíto y negritud.” (“En ciertas soledades”)

Ritmo. El autor consigue un efecto de armonía, consignamos ya, al alternar de manera sucesiva en la composición del párrafo frases u oraciones breves y largas. Este recurso sintáctico deviene a la vez un recurso figurativo. El ritmo logrado elude la monotonía propia del estilo cortado y la densidad del ampuloso, no cansa al lector y preserva su *interés*, sirve a la *concisión*, la *claridad* y al *valor estético*:

¹³ Por la frecuencia de este recurso figurativo llamó Carpentier (2004) “elíptico” al estilo periodístico informativo.

1. “Me he puesto a la moda: hace tiempo que no escribo una carta. Como tantos cubanos que según aseguran las estadísticas poseen uno de los promedios más bajos de correspondencia en el planeta: seis anuales.” (“Cartas de amor”)

Asíndeton. Supresión de las conjunciones gramaticales, ora para imprimir rapidez y dinamismo a la prosa, ora para ralentizarla; pero siempre para provocar algún efecto emotivo en el ánimo del lector por medio del artificio:

1. “Mientras apremio el teclado o la boca, las vigilo, las aísto, las desdeño.” (“Juegos de palabras”)
2. “empezaba a aprender los laberintos de la expresión periodística y, junto con esa faena misteriosa, incierta, encaracolada”... (“Caído ante el mejor”)
3. “Porque, en efecto, todo pasa. Cabelleras que se volatizan, bellezas que se deshilachan, talentos que se fragmentan, sueños que se endurecen.” (“La bebida ajena”)

Polisíndeton. Repetición de una conjunción; otro recurso para enfatizar enumeraciones, ya de defectos, ya de virtudes. Nótese en el segundo ejemplo cómo el autor encadena algunos epítetos, dotándolos de solemnidad:

1. “Un lector, en fin, me envió recientemente una carta mal compuesta: ni fecha, ni encabezamiento, ni saludo, ni firma.” (“Sustituto incomprendido”)
2. “Y a Thomas Merton, cuyo apego al silencio tantas verdades me trasplantó. Y a León Bloy, apasionado negador del miedo, violento rival de la violencia. Y a Martí, antídoto de la mediocridad.” (“Un beso en la mano”)

Interrogación. Desde el punto de vista retórico, la pregunta enunciada no pretende obtener información, sino afirmar con mayor énfasis la respuesta contenida en la pregunta misma o, en otros casos, la ausencia o imposibilidad de respuesta.

Por razón de su dignidad lingüística, recordemos, el género periodístico crónica también concilia el habla coloquial con el de nivel culto, el lenguaje común y el lenguaje literario. La interrogación retórica aparece lo mismo en el estilo coloquial que en el epistolar:

1. “He hablado de nostalgia. ¿Y por qué no he de mencionarla?” (“Dicha y lágrima”)

2. “¿Quién sigue siendo un secreto, un misterio, para sus semejantes cuando lo aprecian por debajo de las ropas?” (“Un beso en la mano”)
3. “¿Porque debo acaso presentar a Ernesto Vera, decir que por un cuarto de siglo presidió la Unión de Periodistas de Cuba, que dirigió un diario como La Tarde y que todavía se bate con el artículo -al parecer la función que más le ajusta-defendiendo ideas de libertad e independencia?” (A Vera, de veras)

Exclamación. Forma del lenguaje que expresa una emoción intensa; distinguida por la entonación a la que acompañan por lo común, aunque no siempre, los signos de exclamación:

1. “Cuánto plagio ha de estar guardado en gavetas con atmósfera de naftalina. Y cuánta señora seguirá creyendo que su esposo, después de casado, extravió la inspiración.” (“Cartas de amor”)
2. “Qué bueno es ser fundador de algo, copartícipe de algo y compañero de personas audaces, generosas”... (“Dicha y lágrima”)

Epíteto. Palabra o conjunto de palabras con función adjetiva, antepuestos o pospuestos al sustantivo para expresar una cualidad propia o inherente, intensificando su significado y belleza:

1. “Y esta mansa, armónica letanía” (“El mito”).
2. terruño bravío (“Sustituto incomprendido”), victoria primordial y la menos exaltada (“Un beso en la mano”)
3. “Y a León Bloy, apasionado negador del miedo, violento rival de la violencia. Y a Martí, antídoto de la mediocridad.” (“Un beso en la mano”)
4. “Aquel anciano, con la mano derecha bajo el mentón -nuevo pensador de Rodin” (“Dicha y lágrima”).

Símil o comparación. Relación de semejanza, siempre explícita entre el término real y la imagen, dos clases de ideas u objetos, a través los nexos *como*, *tal*, *cual*, *parecer*, *semejar* o *semejante a*, *comparable con*:

1. “Desde cualquier lugar adonde mi entonces profesión de topógrafo -como barco a marinero- me conducía”... (“Cartas de amor”)
2. “me amarré las dos puntas como un guajiro sus ariques de yagua en los zapatos” (“En ese avión... voy yo”)

3. “mis preguntas semejaban una planilla tan larga como las hojas clínicas”
 (“Caído ante el mejor”)

Símbolo. Objeto o cualidad mencionados como reales, pero aludiéndose al mismo tiempo a otra realidad distinta. En la crónica “Caído ante el mejor”, el autor simboliza desde el título una entrevista frustrada por medio de un combate de boxeo perdido.

Metáfora. Comparación directa; identifica un término real con una imagen, en virtud de sus características más o menos comunes; el término real puede aparecer expresado o no.

a) **Metáfora de complemento preposicional del nombre (a de b):**

1. “los clavos adelantados de su pecho” (“Cartas de amor”)
2. “cuerpo de Quijote y nariz de Quevedo” (“En ese avión... voy yo”)
3. “los bártulos de mis errores y mis aciertos” (“La última”)
4. “la butaca del privilegio” (“El fracaso”)

b) **Metáfora simple o imagen (a es b):** “lo que piensan es papel de estraza”
 (“Sustituto incomprendido”)

c) **Metáfora pura [(a) b]:** “el jardín de algún filósofo asiático” (“La última”)

Los menos frecuentes

Metaplasmos (operaciones sobre la morfología) y metataxas (ops. sobre la sintaxis)

Asonancia. Cuando dos o más palabras cercanas tienen idénticos sonidos finales:

1. “caras reconocibles o créditos atendibles” (“A Vera, de Veras”)
2. “el inno**m**brado e inno**m**brado lector” (“Un beso en la mano”)

Paronomasia. Combinación de palabras con una fonética parecida (significante), pero de distinta significación. Por ejemplo, en los títulos:

1. “A Vera, de veras”
2. “Gente llana y del llano”

Derivación. Uso en una cláusula de palabras derivadas de una misma radical:

1. “escribe para *poseer* a los demás en una dialéctica *posesión*” (“Un beso en la mano”)
2. “*violento* rival de la *violencia*” (“Un beso en la mano”)

Polípote. Empleo de una misma palabra con diferentes formas o desinencias gramaticales:

1. “él comprendió que yo jamás había *escrito*, ni querido *escribir*” (“Sustituto incomprendido”)
2. “tiene miedo a agotarse o a *aburrir*. Sobre todo, a *aburrir*, más que a *aburrirse*.” (“La última”)

Semilicadencia. Varios miembros de una cláusula o período terminan con nombres puestos en igual caso o con verbos que tienen el mismo tiempo y persona, sin asonancia o consonancia:

1. “no me hubiese *consolado*, ni *convencido*” (“La trastienda de una botella”)
2. “Tuve que levantar la cabeza para *mirarlo*; él, la bajó para *mirarme*.” (“La trastienda de una botella”)
3. “espectadores *embobados*, *seducidos*” (“Dicha y lágrima”)

Invención. Palabra inventada a partir de otra para develar alguna peculiaridad implícita; en este caso por medio de la paranomasia o uso de palabras de sonido parecido pero de distinta significación:

1. “aunque hay críticos y *crí-trucos*” (“Sustituto incomprendido”)

Onomatopeya. Imitación de sonidos naturales por medio de palabras, y a veces del ritmo:

1. “En los primeros años de los 1960, logró (...) poner a *ronronear* la procesadora de níquel” (“La trastienda de una botella”)

Anáfora. Repetición de una palabra al comienzo de cada frase, miembro, etc.:

1. “Cantó a Martí. Cantó a Fidel”... (“Carilda total”)

Clímax o *gradatio*. Disposición de palabras, cláusulas o períodos según su orden de importancia o un criterio de gradación ascendente; frecuente en enumeraciones:

1. “Reconoceré primeramente un dato clarificador: hace diez años me recibió en su casa, respondió mis preguntas durante dos o tres horas y nunca publiqué sus respuestas.” (“A Vera, de veras”)

Anticlímax o *degradatio*. Serie de ideas que disminuye en dignidad e importancia (gradación descendente) al final de un período o pasaje:

1. “Doblo la página. Apago la luz. Y salgo...” (“La última”)

Reduplicación. Repetición al principio de la cláusula de las mismas palabras o frases, sin que sirvan de inicio a otro miembro:

1. “Volar, volar es lo que importa, sea incluso sobre una cucaracha.” (“En ese avión... voy yo”)
2. “Ella se paraba a su puerta; yo a la mía. Y nos mirábamos, nos mirábamos...” (“Cartas de amor”)

Anadiplosis o conduplicación. Repetición de la misma palabra o grupo de palabras al final de un grupo sintáctico u oración y comienzo de la siguiente:

1. “Yo lo miraba, lo miraba como copiándole los modales” (“A Vera, de veras”)
2. “para que sobresalga el político, político por periodista” (“A Vera, de veras”)
3. “y hoy es mi amigo. Un amigo generoso.” (“Sustituto incomprendido”)
4. “Y bebí un trago hondo, tan hondo que me quemó la garganta” (“La bebida ajena”)
5. “Atravesaba el desierto familiar y el amor primerizo y puro –puro por primerizo.” (“Diario de un día”)

Hipérbaton. En castellano la construcción de la frase, anotamos, no está sometida a reglas fijas; sino que goza de libertad y holgura. El orden de las palabras se gobierna más por el interés psicológico que por la estructura gramatical sintáctica (sujeto + verbo + complementos), aunque el periodismo opta por esta última en aras de la *claridad* e ilación lógica de las ideas.

La inversión o modificación acentuada de ese orden lógico o lineal de los elementos de la oración gramatical, llamada hipérbaton, tiene una finalidad estilística:

1. “¿Temía acaso el Guille que yo no pudiera llegar a esa fecha?” (“El mito”)

Pleonasmo. Utilización de palabras innecesarias, que no añaden información a la frase, pero enfatizan o realzan una idea:

1. “Ahora, al reencontrarme en esas páginas, sonrío un tanto contra mí mismo” (“Diario de un día”)

Metasememas (operaciones semánticas) y metalogismos (operaciones lógicas)

Fraseologismo. Frase idiomática acuñada en una comunidad lingüística por el uso popular:

1. “Presilla era del carajo, como suelen decir los cubanos cuando la lengua no alarga un calificativo exacto para definir totalmente a un hombre.” (“La trastienda de una botella”)

Prosopopeya. Atribuir cualidades propias de los seres animados y corpóreos a los inanimados o abstractos: “la suerte sería un árbitro oportuno” (“Caído ante el mejor”).

a) **Personificación.** Atribuir cualidades humanas a otros seres animados o inanimados: “ello sería una razón suficiente para que ninguna carta languidezca en la bolsa de un cartero” (“Carilda total”).

b) **Animación.** Atribuir a seres inanimados cualidades de los animados: “un sobre cuyo perfume no podía sino vocear el perdón.” (“Cartas de amor”)

Antonomasia, metonimia y sinécdoque. Uso de una palabra o frase por otra con la que tiene una relación de contigüidad o inclusión, y así se toma la parte por el todo o el todo por la parte, etc.:

1. “el Atlántico nos habría escamoteado su traje azul y su talento periodístico” (“En ese avión... voy yo”).
2. “la Redacción decidió pasar mi columna al espacio lamentablemente vacante” (“Sustituto incomprendido”).

3. “el que cumple los 60 julios” (“El mito”).
4. “En aquellas voces y aquellos dedos (...) y ante aquellos espectadores embobados, seducidos, se deshacía en polvo de estrellas la teoría del elitismo.” (“Dicha y lágrima”).
5. “Como en una ruptura del lenguaje de la poesía que logra, en sus manos expertas, enriquecer la expresión poética” (“Carilda total”).

Hipálage. Atribución a un sustantivo, desplazándola, de una cualidad o acción propia de otro sustantivo cercano:

1. “los aviones, y los miedos, y tales confesiones aladas” (“En ese avión voy yo”)

Antítesis o contraste. Aproximación de dos palabras, frases, cláusulas u oraciones de significado opuesto, con el fin de enfatizar el contraste de ideas, pensamientos o sensaciones:

1. “no me sorprendió encontrar allí la armonía entre los más insólitos contrastes. Moderna y antigua, marina y serrana, segunda y primera...” (“Iré a Santiago”)

Paradoja. Antítesis superada; reunión de ideas o pensamientos en apariencia contradictorios e irreconciliables por naturaleza, pero de sentido coherente, aplicados a un solo objeto para apreciar distintos aspectos del mismo:

1. “una simbiosis de garra y ala, de pasión y ternura, su obra toda” (“Carilda total”)

Sinestesia. Unión de dos imágenes que pertenecen a diferentes mundos sensoriales, atribuyendo a un objeto las cualidades sensitivas propias de otro:

1. “Del Che Guevara recordaba la mirada, que taladraba.” (“La trastienda de una botella”)

Hipérbole. Exageración desmesurada de los rasgos de una persona o cosa, ya por exceso, ya por defecto, a veces con una comparación o metáfora implícita:

1. “Carilda total”.
2. “Uno invierte la mayor parte de su vida en decir adiós.” (“La última”)

Perífrasis o circunlocución. Dice con un rodeo de palabras lo que podría decirse con menos o hasta con una sola.

a) **Eufemismo.** Sustitución o disimulo de un término o frase que tiene connotaciones desagradables o indecorosas por una forma de expresión amable, más delicada e inofensiva:

1. “Así, desde luego, la ‘perfecta casada’ del fraile clásico, mi tocayo, pero de León, sería la ‘perfecta callada’, considerando que la lengua del varón -del macho más bien- acusa a las damas de tener la similar demasiado loca.” (“En ciertas soledades”)

Epifonema. Exclamación al final de un período, contentiva de una reflexión breve y profunda, a guisa de resumen:

1. “Lo que vieron, en suma, fue el nombre, banal referencia que continúa indicando que aquello no leído por ellos continúa siendo tuyo. Qué lástima.” (“Un beso en la mano”)

4. Recursos técnicos

Las técnicas estilísticas para construir o estructurar el discurso -literario o periodístico- coadyuvan a captar el *interés* de los lectores, influyen en la *concisión* y *claridad* del texto, y acrisolan a la vez su *valor estético*.

La unidad textual, que engloba la variable *recursos técnicos*, se erige sobre la base de las unidades de los niveles inferiores vistas jerárquicamente hasta aquí, combinadas entre sí para integrar cada unidad del nivel inmediato superior: las palabras se traban en sintagmas; los sintagmas en oraciones; los sintagmas y oraciones (que pueden ser figuras o tropos) constituyen los párrafos, y los párrafos edifican el texto.

Nuestro análisis de los *recursos técnicos* se limitó a describir la combinación de líneas de composición o formas elocutivas, siguiendo la terminología usada por Evangelina Ortega (2004), seguidora de Dubsky: progresiva narrativa y progresiva consecutiva (expositiva-informativa-valorativa); enumerativa descriptiva; y la asociativa (diálogo).

Por su íntima relación con la manera personal de escribir del autor, en este epígrafe trataremos de forma somera, además, otras técnicas estilísticas que caracterizan la estructura interna de las “Crónicas en primera persona”: entrada con gancho, *suspense*, *flash-back* y cierre.

Líneas compositivas

Para empezar, contamos el total de palabras de cada crónica (excluyendo el título, elemento paratextual), por medio de la herramienta del programa editor de texto *Microsoft Word*.

A continuación discriminamos y agrupamos las palabras que en conjunto intervienen en el desarrollo de las líneas compositivas. Las contamos y así calculamos qué tanto por ciento del texto total representa cada una de las formas elocutivas. Al final, promediamos.

Tabla 4. Proporción entre las formas elocutivas.

Líneas de composición	Párrafos (7) / Palabras (681)	Por ciento (%)
Narración	294	43,2
Exposición	254	37,3
Descripción	50	7,3
Diálogo	83	12,2

Toda crónica narra y valora, relata en la misma medida que juzga lo narrado. Narra hechos noticiosos actuales o actualizados, con ciertos elementos de comentario e interpretación, simultáneos pero siempre secundarios respecto a la narración del hecho en sí. Si bien posee una gran capacidad descriptiva, en esencia se articula en torno de un eje narrativo.

De acuerdo con estas características del género, en “Las Crónicas...” predominan las variantes narrativa y expositiva (hechos e ideas) de la línea de composición progresiva; la primera, frecuente en el cuento y la novela, relatos literarios; la otra, en periodismo informativo y de opinión. He aquí una marca de la simbiosis periodístico-literaria.

Otra observación: pese a esa regularidad, la correlación varía en algunos casos particulares, sobre todo en virtud de las temáticas y su tratamiento. En “Caído ante el mejor”, centrado en una simpática anécdota con el famoso boxeador húngaro Lazslo Papp, hay más narración que exposición; pero sucede lo contrario en “Carilda total”, donde gana espacio la valoración personal sobre la poetisa y su obra. “Iré a Santiago”, en tanto, es más descriptiva que otras crónicas.

Ejemplo de narración:

*Me hallaba en el cine de San Cristóbal, en un acto de cultura y de política auspiciado por el maestro Reinaldo Acosta Medina, nunca muerto en el corazón de sus coterráneos ni en el mío. Había penumbra. Sentado en la butaca del extremo derecho, de pronto se me acercó una mujer; se acuclilló, me tomó la mano; la besó como se besan las de un abuelo o las de un sacerdote, y me dijo: Gracias por todo cuanto ha hecho por mí. Y desapareció tan vertiginosamente como había irrumpido en la soledad del periodista que descubría que lo suyo -su obra, sus pensamientos- ya era felizmente de otra persona, aunque la vergüenza me impidiera sonreír.*¹⁴

Ejemplos de exposición, valorativa e informativa, en ese orden:

- 1. El teléfono suple al epistolario. Es más rápido, y la fatiga se minimiza en calorías imperceptibles. Mas, cuántas ideas, cuántos afectos quedan en la clandestinidad. Boca a boca las confesiones se amenguan ante el pudor, o la timidez, o la hipocresía. Sobre el papel, en cambio, se vacía hasta lo que repta en el inconsciente. La distancia, ese intermedio entre el remitente y el destinatario, anima al pusilánime y fortalece al audaz. Pero el teléfono también aventaja a las cartas, porque, al parecer, retrocedemos hacia la frivolidad en las ceremonias del sentimiento. El amor exige hoy menor asedio verbal. Es más práctico: menos insinuante y más directo. El circunloquio reclama una paciencia que nadie, ni mujer, ni varón, ya soportan.*¹⁵

¹⁴ Tomado de “Un beso en la mano”.

¹⁵ Tomado de “Cartas de amor”.

2. *Poéticamente, Carilda se empalma con la generación que en Cuba se llama de “los 50”. Es decir, la tendencia literaria que comenzó a evidenciarse en esa década del siglo XX y se caracterizó por introducir en el poema las palabras y los asuntos de la cotidianidad, en un desbordamiento de lo conversacional. La antología básica de los coloquialistas -publicada en 1984- abre su muestrario con Carilda, no solo por ser la de más edad, sino por que ella fue anticipadora del coloquialismo. En sus poemas, aun desde los primeros, la autora de Desaparece el polvo ubica frases, palabras, imágenes que contaminan el verso del diario discurrir de la gente.*¹⁶

Aunque en menor medida, los textos también combinan la línea de composición enumerativa descriptiva y la asociativa (diálogo), ambas inherentes a la narrativa literaria.

Ejemplos de descripción:

1. *Lo entreveo aún con el pecho erguido, el cuerpo aflautado, testimoniando, entre los despojos de los años y el maltrato de una fama viciosa, que su anatomía había sido modelada una vez por la perfección. Vestía un pantalón oscuro sujeto por tirantes y una camiseta, sin mangas.*¹⁷
2. *El mar Caribe la besa, la embolsa, la penetra profunda, recoletamente en la bahía, calimbándola con la sal de un sol tan astuto que espejea otra luz, otro ardor. Y de ahí, de la arena y la roca del litoral, para no demeritar su cubanía, salta Santiago a la montaña. Sin transición. Paradójicamente, Cuba, siendo isla, es más honda en las alturas que en la costa. Más serrana que marinera. Y Santiago intuye esa contradicción de nuestra idiosincrasia. Y la ciudad por ello se engarfia al suelo, como en un destino de irremisibles alturas y depresiones, subiendo y bajando.*¹⁸

Ejemplos de diálogo, uno directo, el otro indirecto:

1. *Cuando a las ocho de la noche llegué a casa de mi novia, y me preguntó qué había sucedido, tuve que admitirlo:
-El jefe no me dejó venir antes.
-¿Cómo? -exclamó Zenaida, abriendo los ojos más allá del azoro, como le es común.
-Sí; es un hombre especial. Fue uno de los que ayudó al Che a difundir el trabajo voluntario en el Ministerio de Industrias...*

¹⁶ Tomado de “Carilda total”.

¹⁷ Tomado de “Caído ante el mejor”.

¹⁸ Tomado de “Iré a Santiago”.

-Bueno, hay que perdonarlo; te trajo para acá.

-Es cierto, pero el que no se perdona soy yo.

-¿Por qué?

Y le expliqué que había elegido trabajar con un jefe de quien yo sabía no señalaba hora para levantarse de la cama, ni tampoco para acostarse...

-¿Comprendes?- y tiré contra mí mismo un puñetazo que rebotó en las maderas del portal.¹⁹

2. Una vez alguien me comentó que había leído un trabajo así y así, con este costado y aquel frontal. Y le advertí que era mío. Él, sorprendido, confesó que no había leído el crédito.²⁰

En la correlación entre las cuatro formas elocutivas, no llama tanto nuestra atención el bajo promedio de palabras que componen diálogos, sino el de vocablos que integran las descripciones. Pues aunque narración y exposición sean las líneas principales, se le reconoce a la crónica una gran capacidad descriptiva para dibujar contextos, atmósferas, situaciones y personajes.

La descripción, pues, ¿una línea poco desarrollada por Luis Sexto? Podría suponerse tal, si recordamos también lo apuntado en el epígrafe 1, de los recursos lexicales: adjetivos y adverbios, dos materiales básicos para describir objetos y acciones se hallan en escasa proporción. Sí, pero no.

Al igual que resulta harto difícil escindir las cualidades de una y otra formación estilística, pues bien pueden compartirlas; se vuelve poco menos que imposible encontrar en la práctica escritural líneas de composición netas, puras, aunque por lo general señoree alguna.

En las “Crónicas...” abundan la narración y la exposición, la acción. Y la acción toca la psicología y sus circunstancias. Una buena narración contiene acciones de personajes con vida interior, a tono con la atmósfera en que se mueven. Luego, la acción, física o psíquica, también describe a los personajes y sus ambientes.

Para Luis Sexto la descripción debe ser escueta y significativa. Muchas veces un detalle ocupa el sitio de algún adjetivo:

¹⁹ Tomado de “Gente llana y del llano”.

²⁰ Tomado de “Un beso en la mano”.

*Una tarde íbamos por la carretera de Pinar del Río a Viñales, el valle de los mogotes únicos; por esa ruta uno se pregunta si las carreteras beben, porque parecen trazadas a curvas de borracho. El automóvil rodaba despacio, más lentamente que lo marcado en la señal de vía. Delante, varios camiones avanzaban como arria de mulos. Gente guajira se aglomeraba sobre ellos. El paso era intolerable. Sol. Polvo.*²¹

La disección se torna embarazosa en el análisis, y en no pocos casos solo tuvimos en cuenta la línea principal en el párrafo. De cualquier modo, por muy altos valores literarios que alcance, la crónica nunca puede dimitir de su función informativa ni de su carácter testimonial, ni tampoco de la narración como forma privilegiada y central de su discurso (Simpson, s.f.; citado en Rodríguez, 2005a).

Otras técnicas

Escritas para una sección fija, con su espacio más o menos predeterminado, las crónicas presentan una extensión regular. En su mayoría las completan unos siete párrafos.

En el plano externo, siguen la estructura narrativa clásica: introducción o enunciación del tema; argumentación, nudo o desarrollo; y conclusión o desenlace. En periodismo llamamos a esas partes, respectivamente: entrada, cuerpo y cierre.

La estructura formal de las crónicas, en todos los casos, sigue más los cánones literarios que los periodísticos (“pirámide invertida”). Primero, interesar desde la arrancada; y poco a poco, a manera de pirámide normal, el autor dosifica la acción del relato, intercalando digresiones retrospectivas, valorativas o reflexivas, a veces por aumentar el *suspense* y reservar los mejores momentos para el cierre.

Sexto procura no solo presentar e introducir el tema en la entrada, sino que intenta atrapar al lector con el gancho periodístico, recurso compartido con el cuento. Tratándose de crónicas de remembranza, recurre al *flash-back*, otra técnica propia de la ficción. Percibimos *suspense*, a veces utilizado a modo de gancho desde la entrada; otras en función del final o cierre sorpresivo. Por ejemplo, en “La bebida ajena”.

²¹ Tomado de “Juegos de palabras”.

Percibimos estos recursos técnicos, más o menos, en todas las unidades de análisis. Evitamos precisar en número su proporción, para no sesgar sus mediciones por un criterio que ya se aleja de la observación científica para acercarse a la apreciación literaria.

Veamos estas características con más detenimiento echando mano a un ejemplo representativo: “Caído ante el mejor”.

La entrada o *lead*, como el título, enuncia el tema y capta la atención del lector, con arreglo a una de las muchas fórmulas que existen. A ese recurso informativo, válido también en la cuentística, llamamos en el argot periodístico “garra” o “gancho”:

Estoy de luto. Ha muerto Lazslo Papp. Y aunque no era mi pariente ni mi amigo, ni soy húngaro ni boxeador, he puesto un crespón en mis recuerdos. Fue el primer personaje célebre a quien mis preguntas de periodista intentaron noquear, hace algo más de 30 años.

La narración inicia en el presente, pero de inmediato salta 30 años atrás (*flash-back*). Por medio del *suspense*, el autor mantiene el interés a lo largo del cuerpo de la crónica, pues no es sino hasta el final que revela por qué lleva luto por Lazslo Papp.

En los seis párrafos del cuerpo evoca sus inicios en el periodismo a su llegada al semanario deportivo LPV. Aun cuando unos días antes el campeón Kid Chocolate lo plantó (otro *flash-back*), el director de la revista le confió entrevistar a Papp, quien vino a La Habana en calidad de entrenador de la escuadra húngara que compitió en el primer campeonato mundial de boxeo. Por momentos, breves descripciones (una prosopografía de Kid), una exposición informativa sobre los méritos de Papp, diálogos directos e indirectos, interrumpen y completan la narración.

Por fin, comenzó a entrevistarle -cuenta- durante una sesión de entrenamiento. Mas, cuando el boxeador se percató de que sus preguntas semejaban una larga planilla clínica, le advirtió mediante el intérprete que no más, no tenía tiempo. Y alzó las manos en señal de parada. *Lead* y cierre logran la unidad circular del discurso, comparable con una serpiente que se muerde la cola:

Y allí quedé: nuevamente tirado sobre la lona. Pero dichoso por haber caído ante Lazslo Papp. Comprensible es mi luto...

La carpintería interna de las “Crónicas en primera persona”, pues, no sigue una estructura cronológica ni en pirámide invertida; sino psicológica compleja. Él la llama “zigzagueante”.

Instalado en el presente para narrar y exponer sus memorias, el autor va y viene en el tiempo de manera sucesiva, del presente al pasado (*flash-back*), interrumpiendo la narración principal con digresiones narrativas, de comentario o información, que por lo general mantienen el *suspense* hasta el final o cierre.

El análisis de los recursos lexicales y sintácticos permitió verificar las cualidades de claridad y concisión, propias del estilo periodístico (lo mismo de modalidades informativas que opinativas). Determinamos el valor estético añadido, al analizar los recursos figurativos, frecuentes en el estilo literario; y comprobamos que en el interés influyen la conjugación de todas las cualidades y la composición técnica.

Por convención o consenso, cada formación estilística constituye un hecho diferencial en el sistema de la lengua, de acuerdo con el manejo de los recursos de estilo, y en virtud de las cualidades que estos determinan. Sin embargo, la hibridación es hoy un fenómeno innegable. En definitiva, solo por abstracción metodológica separamos unos recursos de otros; todos comparten la misma envoltura material, el lenguaje, y sirven a un fin último: la comunicación.

Aunque escindimos las cualidades de un estilo de las del otro, si reflexionamos sobre las imprecisas fronteras entre las dos formaciones, ninguna de las mencionadas resulta privativa: todas se fusionan en el crisol de la crónica, cuya principal marca diferencial, al fin y al cabo, resulta el hibridismo.

CONCLUSIONES

1. Cuatro recursos estilísticos fundamentales hacen ejemplares de periodismo literario a las “Crónicas en primera persona” de Luis Sexto, compiladas en libro inédito *El día que me mataron*: los *lexicales*, los *sintácticos*, los *figurativos* y los *técnicos*. Resultan de la selección y composición diferencial a que somete el usuario de la lengua sus unidades básicas de expresión o signos lingüísticos: palabra, sintagma, oración y texto.
2. Tiende a la *concisión* la gradación de adjetivos, menor en este tipo de textos periodístico-literarios que en textos literarios. Aparecen algunos en función figurativa, cargados de *valor estético*.
3. Hay más formas verbales simples que compuestas, más verbos de acción que copulativos fáciles e inexpressivos (ser y estar), escasos gerundios y casi ninguna perífrasis verbal pasiva; todo lo cual responde a una ley de economía y eficiencia lingüística que rige la expresión de mayor cantidad de información con un mínimo de palabras y un máximo de inteligibilidad. A la *concisión* y *claridad* periodísticas contribuyen estos *recursos lexicales*.
4. La conjugación verbal en pretérito y copretérito del modo indicativo, más propia de narraciones literarias que del periodismo (información de *actualidad*), asimismo es consustancial a las crónicas de *remembranza*.
5. Los títulos, breves y sugestivos, literarios, priorizan la construcción nominal, tendencia del periodismo moderno.
6. Las oraciones bimembres exceden a las unimembres, las predicativas a las atributivas, y el orden lineal gramatical al envolvente. Estos *recursos sintácticos* coadyuvan a la *claridad* del texto, facilitan su lectura y comprensión, y evitan la pérdida del *interés*. Como las oraciones compuestas

superan a las simples, el estilo tiende más al “analítico” literario que al “elíptico” periodístico.

7. Algunos *recursos sintácticos* devienen *figurativos*: la combinación alterna de oraciones breves y extensas genera un ritmo ágil, fluido y armonioso, que implica variedad y evita la monotonía. Las elipsis gramaticales pretenden la *conciación* y belleza del texto.
8. Destacan el asíndeton y el polisíndeton, la interrogación y la exclamación, el epíteto, el símil y la metáfora; así como una larga y heterogénea serie de figuras y tropos. Aunque no son campo exclusivo de la literatura, la frecuencia de los *recursos figurativos* en esa formación artística deviene marca diferencial del estilo literario, cercano a la atmósfera nostálgica y sentimental de la crónica de remembranza.
9. Internamente, las crónicas no siguen una estructura cronológica; sino psicológica compleja, a la manera de la ficción narrativa.
10. Confluyen la narración y la exposición, la descripción y el diálogo, líneas de composición consustanciales a la creación literaria. A tono con la propia definición del género, predominan las dos primeras formas elocutivas; mientras las descripciones, necesarias y escuetas, están estrechamente ligadas a las líneas principales. El diálogo discurre sucesivamente entre el estilo directo y el indirecto.
11. La entrada o *lead* capta el *interés* del lector, como en el cuento y la nota informativa. En el cuerpo discursivo el flujo temporal va y viene sucesivamente, del presente al pasado (*flash-back*), interrumpiendo la narración principal con digresiones expositivas, valorativas o informativas, que mantienen el suspense hasta el final o cierre, a veces sorpresivo. Estos *recursos técnicos* aportan *interés* y belleza.
12. Los recursos estilísticos (lexicales, sintácticos, figurativos y técnicos) empleados en las “Crónicas en primera persona” de Luis Sexto, determinan las

cualidades definatorias de ese género ejemplar de la modalidad periodístico-literaria, a saber: concisión, claridad, interés y valor estético.

13. En periodismo, la concisión lexical, la claridad sintáctica y la técnica discursiva evitan la pérdida del interés; pero pueden añadir a la vez valor estético al texto. En tanto, el valor estético que imprimen figuras y técnicas literarias coadyuva a las cualidades periodísticas, por cuanto sintetizan, aclaran y captan la atención del lector. La fusión se verifica tan intrínseca que la hibridación deviene hecho diferencial estilístico.

RECOMENDACIONES

Sugerir a profesores y estudiantes de la carrera de Periodismo:

1. Estudiar los recursos estilísticos en las asignaturas de *Periodismo Impreso y Tendencias del Periodismo Contemporáneo*, *Gramática Española*, *Composición, Redacción y Análisis de Textos*, *Literatura* y *Taller de Estilística y Narrativa*.
2. Extender este estudio a textos semejantes o productos comunicativos de profesionales del sector -ora crónicas, ora otros géneros ejemplares, como el reportaje-, de manera que pueda alcanzarse con el tiempo un panorama de la modalidad periodístico-literaria, a través de las figuras consideradas más representativas del periodismo cubano.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, M. y Saladrigas, H., (2002) *Para investigar en comunicación social. Guía didáctica*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.
- Alpízar, R., (2002) *Para expresarnos mejor*. La Habana, Editorial Científico Técnica.
- Anaya, H., (2006) “Periodismo y Literatura”. [En línea]. Disponible en:
<http://www.hottopos.com/vdletras/hect.htm> [Accesado el 8 de febrero de 2007]
- Arias, M., (2005) “La triangulación metodológica: sus principios, alcances y limitaciones”. [En línea]. Disponible en:
<http://tone.udea.edu.co/revista/mar2000/Triangulacion.html> [Accesado el 30 de mayo de 2005]
- Barragán, M. y Villoro, J., (2003) “El periodismo es literatura bajo presión” (entrevista). [En línea]. Diciembre de 2003, disponible en:
<http://www.etcetera.com.mx/pag73ne38.asp> [Accesado el 12 de febrero de 2007]
- Bélic, O., (1983) *Introducción a la teoría literaria*. La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- Bernal, A., (2006) “El Futuro del Periodismo será...” [En línea]. Disponible en:
<http://www.cddiputados.gob.mx/POLEMEX/DGCS/conferencias/foroperiodismo/Toluca/8.html> [Accesado el 8 de febrero de 2007]
- Berthier, A., (2007) “El Sistema de Referencias Harvard”. [En línea]. Disponible en:
<http://www.conocimientoysociedad.com/harvard.html> [Accesado el 12 de febrero de 2007]
- Cantavella, J., (2004) “La crónica en el Periodismo: explicación de hechos actuales” en Cantavella, J. y Serrano, J. (comp.), *Redacción para periodistas: informar e interpretar*. Barcelona, Ariel.
- Cardona, P., (1996). “Estilo literario”. [En línea]. Palma de Mallorca, diciembre de 1996, disponible en: <http://www.mallorcaweb.net/mostel/estilo1.htm> [Accesado el día 3 de febrero de 2007]
- Carpentier, A., (2004) *El periodista, un cronista de su tiempo*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Castillo, M., (2007) “Literatura para periodistas” en *Sala de Prensa* número 47. Año IV, Vol. 2. [En línea]. Septiembre 2002, disponible en:
<http://www.saladeprensa.org/art392.htm> [Accesado el 12 de febrero de 2007]

- Chivite, J., (2005) “José Luis Castillo-Puche: con el viaje al hombro. Análisis de sus crónicas de viajes” en *Estudios sobre el mensaje Periodístico*. Publicaciones Universidad Complutense de Madrid. Vol. 11, 2005, pp. 243-258.
- De la Cueva, O. et al., (2002) *Manual de Gramática Española I*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación.
- Dubsky, J., (1974) “Introducción a la estilística de la lengua” en Álvarez, J. (ed.), *Selección de lecturas*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación.
- Espinosa, C., (1943) *Español Segundo Curso*. La Habana, Cultural S.A.
- Fernández, G., (2006) “Figuras retóricas, de construcción y de dicción”. [En línea]. Disponible en: <http://usuarios.lycos.es/germax/Retorica/Figuras.html> [Accesado el 29 de mayo 2007]
- Forneas, M., (2005) “El artículo de costumbres: crónica, crítica, literatura y periodismo” en *Estudios sobre el mensaje Periodístico*. Publicaciones Universidad Complutense de Madrid. Vol. 11, 2005, pp. 291-293.
- Galindo, C. et al., (s.f.) *Manual de Redacción e Investigación*. México, Editorial Grijalbo.
- García, G., (1981) “¿Quién le cree a Janet Cooke?” en Rodríguez, V. (comp.), *La soledad de América Latina. Escritos sobre arte y literatura, 1948-1984*. La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- García, G., (2001) “Sofismas de distracción” en *Sala de Prensa* número 29. Año III, Vol. 2. [En línea]. Marzo 2001, disponible en: <http://www.saladeprensa.org/art201.htm> [Accesado el 10 de febrero de 2007]
- García, G., (2003) “El mejor oficio del mundo” en *Sala de Prensa*, número 53. Año V, Vol. 2. [En línea]. Marzo 2003, disponible en: <http://www.saladeprensa.org/art201.htm> [Accesado el día 10 de febrero de 2007]
- García, J., (1989) *Géneros de opinión*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.
- Gargurevich, J., (1987) *Géneros periodísticos*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.
- Gili, S., (1975) *Curso Superior de Sintaxis Española*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación.
- Grau, R. et al., (2004) *Metodología de la Investigación*. Tolima, Universidad de Ibagué Coruniversitaria.
- Hemingway, E., (1975) *Las nieves del Kilimanjaro*. La Habana, Editorial de Arte y Literatura.

- Heras, E., (comp.) (2001) *Los desafíos de la ficción (técnicas narrativas)*. La Habana, Editorial Abril.
- Hernández, L. y Sexto, L., (2005) “En busca de una estrella” (entrevista) en *Juventud Rebelde*. 2 de julio de 2005, p. 4.
- Hernández, R., (2004) *Metodología de la Investigación (1 y 2)*. La Habana, Editorial Félix Varela.
- Hester, L. y Lan, W., (1990) *Manual para periodistas del Tercer Mundo*. México, Editorial Trillas.
- Marín, C. y Leñero, V. (1990) *Manual de periodismo*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.
- Marín, J., (2007) “Periodismo y literatura”. [En línea]. Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos11/perilite/perilite.shtml> [Accesado el 12 de febrero de 2007]
- Martín, G., (1975) *Curso de Redacción*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación.
- Martín, G., (1986) *Géneros Periodísticos*. Madrid, Paraninfo.
- Martínez, J., (1983) *Curso General de Redacción Periodística*. Barcelona, Mitre.
- Melero, N., (2007) “¿Qué es el estilo literario? Apuntes y reflexiones de un traductor” en *Sala de ensayo*. [En línea]. 20 de enero de 2007, disponible en: <http://www.letralia.com/120/ensayo02.htm> [Accesado el día 3 de febrero de 2007]
- Monsiváis, C., (1980) *A ustedes les consta, antología de la crónica en México*. México, Ediciones Era.
- Navarro, T., (1946) *Fonología española*. New York, Syracuse University Press.
- Ortega, E., (2004) *Redacción y Composición (I y II)*. La Habana, Editorial Félix Varela.
- Padrón, J., (2004) *Los géneros literarios y periodísticos*. Editorial de Universidad Autónoma de Nayarit.
- Padura, L., (2006) “Rodolfo Walsh o la literatura desde el periodismo” (prólogo) en *Operación Masacre. ¿Quién mató a Rosendo?* La Habana, Editorial Casa de las Américas.
- Pogolotti, G., (2006) “Iniciación a la lectura” en *El tintero*, número 21, en *Juventud Rebelde*. 29 de octubre de 2006, p. 1.
- Prada, R., (1989) *La narratología hoy*. La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- Rebollo, F., (2001) “El periodismo literario de los ensayistas y narradores novecentistas” en *Espéculo*, No. 18. Universidad Complutense de Madrid. [En línea].

- Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/rebollo.html> [Accesado el 8 de febrero de 2007]
- Repilado, R., (1975) *Dos temas de redacción*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación.
- Rius, H., (comp.) (1988) *Géneros de opinión*, La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.
- Rodríguez, C., (2005) “Las crónicas: algunas ideas sobre la credibilidad en el periodismo interpretativo” en *Estudios sobre el mensaje Periodístico*. Publicaciones Universidad Complutense de Madrid. Vol. 11, 2005, pp. 167-180.
- Rodríguez, F., (1980) *Lingüística Estructural (II)*. Madrid, Editorial Gredos.
- Rodríguez, J., (2007) *Consulta sobre periodismo literario*. Correo electrónico a Y. García (yansulier@uclv.edu.cu), 12 de marzo de 2007 [Accesado el 13 de marzo de 2007]
- Rodríguez, M., (2005a) *Acerca de la crónica periodística (Selección de textos)*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.
- Rodríguez, M., (2005b) *Tendencias del periodismo contemporáneo (Selección de lecturas)*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.
- Rodríguez, M., (2007) *Consulta sobre periodismo literario*. Correo electrónico a Y. García (yansulier@uclv.edu.cu), 25 de febrero y 12 de marzo de 2007 [Accesado el 13 de marzo de 2007]
- Sabino, C., (1996) *El proceso de investigación*. Argentina, Editorial Lumen-Humanitas.
- Seco, R., (1973) *Manual de Gramática Española*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación.
- Sexto, L., (2005a) *Estrictamente personal. Notas de clase sobre el periodismo literario*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.
- Sexto, L., (2005b) *Cuestión de estilo. Notas de clase sobre composición periodística*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.
- Sexto, L., (2006a) *Periodismo y literatura, el arte de las alianzas*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.
- Sexto, L., (2006b) *Con Judy en un cine de La Habana y otras crónicas de la ciudad*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.
- Sexto, L., (2007a) *Consulta sobre periodismo literario*. Correo electrónico a Y. García (yansulier@uclv.edu.cu), 11 de febrero de 2007 [Accesado el 12 de febrero de 2007]

Sexto, L., (2007b) “Los orígenes de la crónica modernista en Cuba” en *La Tecla*. [En línea]. La Habana, disponible en:

http://www.latecla.cu/bd/cronica/modernista_sexto.htm [Accesado el 18 de abril de 2007]

Sexto, L., (inédito) *El día que me mataron. Crónicas en primera persona*.

Tacca, O., (1983) “El narrador” en Cook, R. (comp.), *Selección de lecturas de investigación crítico-literaria*. La Habana, MES.

Talvet, J., (1983) “Introducción a la poética del tiempo y del espacio” en Cook, R. (comp.), *Selección de lecturas de investigación crítico-literaria*. La Habana, MES.

Tellería, E., (1986) *Diccionario Periodístico*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

Van Dijk, T., (1998) *Texto y contexto. Semántica pragmática del discurso*. Madrid, Cátedra.

Wolf, T., (2005) *El nuevo periodismo*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente.

ANEXO I

CUESTIONARIO SOBRE PERIODISMO LITERARIO

(CONSULTA A EXPERTOS)

2007

El *periodismo literario*, tendencia del periodismo contemporáneo, no es un fenómeno nuevo; mas solo de un tiempo acá reflexionamos sobre tal hibridación para crear concientemente desde ese baluarte.

1. Comente los planteamientos siguientes:

1.1. Antes del “Nuevo Periodismo” norteamericano muchos escritores de ficción publicaron en periódicos piezas literarias (de no ficción), clasificadas además como periodismo; y a partir de los años sesenta los nuevos periodistas emprendieron un periodismo que se propuso clasificar (y lo logró) como literatura (de no ficción).

1.2. El *periodismo literario* no es literatura pura, sino una modalidad periodística que se vale de recursos estilísticos literarios para agregar a sus enunciados un valor estético perdurable.

2. Defina el término *periodismo literario*.

2.1. ¿Qué recursos estilísticos y qué cualidades lo caracterizan?

2.2. ¿Qué géneros merecen tal clasificación?

3. Mencione autores y obras periodístico-literarias paradigmáticas en la historia del periodismo cubano.

3.1 ¿Cómo aprecia el comportamiento del *periodismo literario* en Cuba hoy, y cuáles han sido sus principales obstáculos?

4. ¿Qué recursos estilísticos caracterizan a la *crónica*, género ejemplar del *periodismo literario*?

5. Defina el tipo “crónica de remembranza”.

ANEXO II

LISTA DE LAS 46 CRÓNICAS (POBLACIÓN) QUE CONFORMAN EL LIBRO INÉDITO *EL DÍA QUE ME MATARON*

1. El día que me mataron
2. Sustituto incomprendido
3. Memorias del agua
4. Traído por los pelos
5. Un beso en la mano
6. Crucificado entre explosiones
7. Cartas de amor
8. El alma vespertina
9. Extranjero en casa
10. Dicha y lágrima
11. Ilusión contra desengaño
12. Caído ante el mejor
13. Ay, las palmas
14. El breve instante de un olor
15. A Vera, de veras
16. Reencuentro
17. En ese avión... voy yo
18. Nieto de isleño
19. Viejo conocido
20. Gente llana y del llano
21. Picadillo
22. Iré a Santiago
23. Librería de viejo
24. De segunda mano
25. Carilda total
26. ¿Nombre o seudónimo?
27. Mea culpa
28. La trastienda de una botella
29. Viajar y vivir
30. La bebida ajena
31. Apología de la yuca
32. Sexagenario
33. El fracaso
34. Tres minutos
35. Diario de un día
36. A su salud
37. ¿Quién se lo dice a Saramago?
38. En ciertas soledades
39. No tengo tema
40. El mito
41. Me enamoré de la vuelta
42. Dos poetas en casa
43. Juegos de palabras
44. Mi amigo Samuel
45. La última
46. Valió la pena

ANEXO III

ANÁLISIS DE LOS RECURSOS LEXICALES Y SINTÁCTICOS

1. I s II a-v (p)

“Sustituto incomprendido”

I s v s a av s II av av
Una lectora me trasmtió un recado oral mediante una tercera persona: nunca más
v s III v s s IV av v V av
leeré sus trabajos. Yo había usado la palabra chancleta y eso ella no lo aceptaba. Antes,
s v s a s av s
un lector me definió en una carta, descontento con alguno de mis juicios, como un mono
VI v s av s VII a s v s VIII... IX
que daba saltos en torno de una hoguera. De ambos mensajes han pasado años. El que
v s av...VIII v av
provoca la crónica de hoy lo recibí ayer.

I v II av s s s III v s IV
Debo alegrarme. Como Chésteron, el novelista de *El hombre que fue jueves*, que
v a s V v(i) s VI v VII v a
escribió su suculenta *Ortodoxia* para responder a un crítico. Pero dudo que sea útil
VIII v(i) s IX v s a X v av s
encararse con los críticos. Cumplen una faena profiláctica; son como deshollinadores de
s s s XI v s s XII
chimeneas o depuradores de letrinas, aunque hay críticos y “crí-trucos”. Los primeros
v a XIII v s XIV av v XV
suelen ser honrados; los segundos se burlan en el fondo de cuanto dicen, porque
v s av a XVI... XVII v...XVIv s s XVIII
reconocen, aun en lugar tan bajo, que lo que piensan es papel de estraza: ni para la
s v
higiene sirve.

I s av v av s av II a-v (p) III s
Un lector, en fin, me envió recientemente una carta mal compuesta: ni fecha, ni
s s s IV s v V av v
encabezamiento, ni saludo, ni firma. El texto comenzaba como si me estuviera
s s VI v VII s VIII v av
hablando de esquina a esquina: Oiga, periodista. Y seguía acusándome veladamente de
IX v(i) X v(i) s s s XI s v XII av
pretender sustituir a Enrique Núñez Rodríguez, y al final me preguntó si yo no me
v XIII v s XIV v-av(g) av av
percataba de que hacía el ridículo hablando tan insistentemente de mí.

I v II v-av (g) s III v IV v a
Podría asegurar, empezando por el final, que hablo de mí porque soy una de las pocas
s V av v VI s a s a s v
cosas que mejor conozco, y porque el lector inteligente, cómplice usual del autor, infiere
VII v av s VIII v(i) s IX av v X
que yo soy puramente un pretexto para contar una historia. Pero no voy a responder a

av v s s XI v XII v(i) XIII v
 quien no se ampara bajo nombre y dirección. Quiero comentar lo que algún otro ha
 XIV v (i) s a av s
podido pensar, y esclarecer cualquier apreciación falsa acerca de mi presencia en el
 s XV av v s XVI s v XVII s
 espacio que hasta ayer colmó el creador de *Dios te salve, comisario*.
 Iav v s s II av III av v IV... s
 No estoy sustituyendo a Núñez Rodríguez. Primeramente, porque no puedo: el vacío
 a s V a-v (p) s s...IV v av s
 de ciertos personajes distinguidos por su originalidad o carisma, es como la botella de
 a s a VI s VII av v VIII av v s IX
 buen licor: irrellenable. Y en segundo lugar, porque no quiero. No soy un humorista, y
 v X v XI v(i) s s XII s s s
 si algo debo ser, prefiero pasar por cronista o periodista. Núñez Rodríguez, a su turno,
 v XIII v XIV v(i) XV av s av v
 decía lo suyo; yo trato de decir lo mío que, para mayor abundamiento, no surgió tras el
 s s XVI s av s a s
 fallecimiento de mi antecesor. Meses antes, estas crónicas, con el mismo epígrafe de
 s s v s av av s
 “Crónicas en primera persona”, aparecían un sábado sí y cinco no en otra página de este
 s XVII a (p) a XVIII s v XIXv(i) s s
 diario. Lo ocurrido, evidente: la Redacción decidió pasar mi columna al espacio
 av a XX av v s XXI v
 lamentablemente vacante. Para mí, desde luego, ha sido un problema: he afrontado la
 s s XXII av s v a
 repercusión del crédito de quien, durante diez años, entusiasmó a una imprecisable, por
 a s s XXIII v av XXIV v XXV v
 extensa, caravana de admiradores que, dicho de paso, podrían exigirme que los encante
 a s s s s av (p)
 con el mismo resorte y estilo que el memorialista de *Mi vida al desnudo*.
 I a-v(p) s II v III s s s v
 Disuelta la nublazón, me parece que el diferendo entre periodista y lector se forma
 av s IV av av v V v a(p) VI
 habitualmente por algún desenfoque. A veces uno no lee lo que está escrito, sino lo que
 v VIIv(i)VIII v s IX v s X v s s
 quiere leer. Y truenan los insultos o se desmanda la polémica. Me pasó con José Manuel
 s a s (a) s s av av s s
 Galardy, un antiguo rebelde de la Sierra Maestra y más tarde de las montañas de Pinar
 s XI v XII a s XIII a-v(p) s v
 del Río, que estimó que en cierto artículo mío, aparecido en Bohemia, yo ofendía el
 s s a
 valor de las condecoraciones militares.
 I s v s II v III av v
 El episodio data de unos trece años. Y lo recuerdo porque yo nunca había discutido
 s av a av a s s IV s v s
 con un contendiente tan fino, tan respetuoso del valor del rival. Sus cartas son modelos
 s V av v VI av v VII v VIII v(i)
 de decencia. Al fin, él comprendió que yo jamás había escrito, ni querido escribir lo
 IX v X av v s XI s a XII av v XIII v-av (g)
 que él creía, y hoy es mi amigo. Un amigo generoso. A veces me visita trayendo un

s a (p) s s a s s
 maletín repleto de originales sobre la historia de su terruño bravío –Jiguaní y zonas
a XIV v XV v XVI av av v s
 aledañas-, para que los revise. Y yo acepto, aunque no siempre cumplo el compromiso.
XVII a-v(p) s XVIIIav v XIX v s s
 Y agobiado por la vergüenza casi me arrepiento de haber firmado la paz con este lector
XX s v av s av
 que, a los postres, resultó tan escritor como yo.

2. **I s s**
 “Un beso en la mano”

I v s II av v III av a v s IV
 Uno es propietario de cuanto escribe hasta cuando lo escrito aparece en público. Y
av v s V s v s VI... VIIav av
 tanto creo en ese apotegma que la vergüenza es el sentimiento que, aún después de 36
s v s...VI v s VIII v(i) s
 años de haber publicado por primera vez, me torpedea la satisfacción de leer mi nombre
s s s
 y mi alma en letras de imprenta.

I s-v (i) IIv av III v (i) IV v s s
 Publicar es como desnudarse. ¿Quién sigue siendo un secreto, un misterio, para sus
s V av v av s VI v s s VII...
 semejantes cuando lo aprecian por debajo de las ropas? Lo sabía Máximo Gómez, cuya
s a VIII av a-v (p) ...VIIv IX v (i) s a
 victoria primordial -y la menos exaltada- fue disciplinar un ejército voluntario, sin
s s Xav v XIv(i) a (p) s XII
 armas ni alimentos. No se dejaba ver desnudo por ninguno de sus subalternos. Y quien
v s s s s s s
 tropezara con el baño de El Viejo, en cualquier arroyo de la guerra de independencia,
XIII v s s s XIV s v XV v-av (g) s
 pagaba la casualidad con unas horas de cepo. Gómez obraba guiándose por su maestría
s a XVI... XVIIv(i) a (p) s (a) s a
 en relaciones humanas. Nadie, al ver desnudo al Generalísimo del Ejército Libertador,
...XVI v av XVIII v av s s a
podría respetarlo jamás. Y qué podríamos alegar ahora, época de baños públicos sin
s s s a (p) XIX av v s XX v
 privacidad, sitios de desnudez compartida, donde parece el pudor que nos protege de la
s XXI s v s s s a
 animalidad, y cuyo deceso trepa, entre otras explicaciones, por las raíces del sexo torpe,
s a
 del jineterismo acomodaticio.

I s s s v II v III s
 Tras el desnudamiento de sus textos, pues, el autor se minimiza, o se borra, y el lector
v IVa-v(p) s s a V... VI v(g)
pasa a rescribir lo leído en una operación de autoría múltiple de lo que, siendo de uno en
s ...V v s s a a VII s
 el principio, pasa a ser de muchos en vivencias independientes y únicas. Un jeroglífico

v VIIIv (i) IX v X s v XI v
 se enmaraña al decirlo. Lo ejemplifico. Una vez alguien me comentó que había leído un
 s av av s s XII v XIII v XIV
 trabajo así y así, con este costado y aquel frontal. Y le advertí que era mío. Él,
 a (p) v XV av v s XVI av v XVII av s
 sorprendido, confesó que no había leído el crédito. Yo no era yo. Solo mi crónica o mi
 s
 reportaje.

I s s a s v s s
 Y esa pérdida de la propiedad esencial de la obra, posee un cubículo de fortuna.
 II v s III v IV v V av v VI v
 Porque suele suceder a la inversa. Te dicen: te leí, y cuando preguntas qué leyeron,
 VII v VIII v av IXv s a s X v
 nadie lo recuerda. Lo que vieron, en suma, fue el nombre, banal referencia que continúa
 XI... XIIav a-v(p) ...XI v XIII s
indicando que aquello no leído por ellos continúa siendo tuyo. Qué lástima.

I... av II v III v (i) s s...I v IV v (i)
 Uno, por mucho que le mortifique admitir la disolución del autor, escribe para poseer
 s (a) a s V v VI v VII v (i)
 a los demás en una dialéctica posesión. Escribo -piensa cualquiera- para influir,
 VIII v (i) s(a) IX s(a) v X v (i) XI v (i) XII v (i)
 conmovier al otro, y el otro me lee para apropiarse de lo mío, adecuarlo, atemperarlo a
 s XIII av s v s s a XIV v
 su vida. Y por ello, cuando un lector subraya una frase con un creyón rojo la hace suya;
 XV v XVI v a XVII v s s s XVIII s av
 la rescribe. Y es probable que afloren ideas, matices, conclusiones que el autor no
 v XIX v av av s av s a s
 previó. Hablo de esto más como lector que como concurrente estable a las plazas del
 s XXv av XXI v XXII s a v s XXIII
 periodismo. Leo más que escribo. Pero mis libros ajenos padecen de diálogo. Y los
 v XXIV v
 marco, los anoto...

I v av II a s v s
 Agradezco, a fin de cuentas, que muchos autores me hayan pasado la propiedad de sus
 s III v s s s IV v s s
 textos. Le debo, por ejemplo, a Romain Rolland, que corrigió mi vida con su -mi- Juan
 s V s s VI s s av s v VII
 Cristóbal. Y a Thomas Merton, cuyo apego al silencio tantas verdades me trasplantó. Y
 s s a (p) s s a s s VIII s
 a León Bloy, apasionado negador del miedo, violento rival de la violencia. Y a Martí,
 s
 antídoto de la mediocridad.

I av v II a (p) a (p) s s v
A veces me he preguntado si el innombrado e innumerado lector de mis páginas ha
 s III v a IV v s V v (i) VI
podido agradecerme alguna rosa. Parecerá ridículo, pero es un derecho saberlo y
 v (i) VII v VIII s v IX v X v
 desearlo. Y les cuento que una vez lo supe, aunque sigo preguntándome quién ha sido.
 XI av v XII v av XIII v s a s
 Porque no la vi aunque la tuve delante. Me hallaba en el cine de San Cristóbal, en un

s s s XIV a-v (p) s s s s XV av
 acto de cultura y de política auspiciado por el maestro Reinaldo Acosta Medina, nunca
 a-v (p) s s XVI v s XVII a-v(p)
 muerto en el corazón de sus coterráneos ni en el mío. Había penumbra. Sentado en la
 s s a XVIII av v s XIX v XX v
 butaca del extremo derecho, de pronto se me acercó una mujer; se acuclilló, me tomó la
 s XXI v XXIIav v s s XXIII v XXIV s
 mano; la besó como se besan las de un abuelo o las de un sacerdote, y me dijo: Gracias
 s XXVav v XXVI v av av XXVIIav v
 por todo cuanto ha hecho por mí. Y desapareció tan vertiginosamente como había
 s s XXVIII v XXIX s
irrupido en la soledad del periodista que descubría que lo suyo -su obra, sus
 s av v av s XXX s v
 pensamientos- ya era felizmente de otra persona, aunque la vergüenza me impidiera
 XXXI v(i)
 sonreír.

3. I s s
 “Cartas de amor”

I v s II v s III av v s IV av av s
 Me he puesto a la moda: hace tiempo que no escribo una carta. Como tantos cubanos
 V... VI v s ...V v s av a
 que según aseguran las estadísticas poseen uno de los promedios más bajos de
 s s a
 correspondencia en el planeta: seis anuales.
 I av v a II... s av III av v IV a-v (p) s
 Antes era distinto. Cuarenta años atrás cuando estudiaba internado en una escuela
 V av s av a v s s s VI
 donde los sonidos más cercanos provenían de los árboles, los pájaros y las gallinas, y de
 av av v s s s a ...II v
 lejos solo percibíamos el picoteo de algún tractor sobre la tierra roja, redactaba cuatro o
 s a VII v s av a a VIII
 cinco cartas mensuales. Aunque era una correspondencia muy rara, singular. Yo las
 v IX s v X s v
 escribía, y las respuestas llegaban para otros. Entre mis condiscípulos ejercía,
 av s a s s s XI v
 gratuitamente, de escribano público, especialista en conflictos de amor. Me adelanté a la
 s s s XII v s s s s
 poetisa Liudmila Quincose que en 1994 plantó en la sala de su casa, en Sancti Spíritus,
 s XIII v (i) XIV v (i) s av s XV v
 una carpa para componer y vender cartas, preferiblemente de amor. Empezó en un
 s XVI v s s av a a XVII
 juego, y siguió en una operación de escribanía muy grave, responsable, porque algunas
 s v s XVIII v (i) s v av av a av
 personas descubren alguna vez que escribir una carta es a veces tan necesario como
 XIX v(i)
 convivir.

I s v s II av a-v (p) s s III v
 Un lunes se me acercaba Peña, recién vuelto de una visita a su casa, y me contaba:
IV v s V v a VI v s VII v s a
 -Discutí con Rosa. Fue duro: la golpeé con la almohada. (Éramos estudiantes adultos.)
I... s II a-v (p) s ...I v s s III a-v (p) s
 El martes, firmada por Peña, partía una carta con las palabras aplastadas en un acto de
s IV v-av (g) s V v (i) s VI s
 arrepentimiento, irguiéndose por momentos para prometer la cordura. A la semana
a s v s VII s av v s
 siguiente, el cartero traía un sobre cuyo perfume no podía (sino) vocear el perdón.
VIII... s s IX v s ...VIII v s av
 En otra ocasión, Vilches, que había regresado de Bayamo, narraba una historia apenas
X a-v(p) s s s s XI
 iniciada en el ómnibus con una mujer de un temperamento... un temperamento... y
v XII v (g) av s s a (p)
 callaba buscando dentro de su entusiasmo el término apropiado.

XIII a

-Insólito.

XIV a XV v XVI av v s s av a
 -Fenomenal –corregía él, y enseguida se trazaba un propósito en un lenguaje más viril:
XVII v

-Tengo que ligarla.

I v II s s v III
 Yo me percataba que la operación de conquista me pertenecería; lo demás a él.
IV a s s v s a s
 A los pocos días, Vilches me informaba en el receso previo a la comida:
V v s VI s VII v s VIII v
 -Usted es un bárbaro, compay. Me respondió, y por telegrama... Figúrate.
I v (g) s II v s III av v av
 Terminándose el curso conocí a Zenaida, y entonces comencé a escribir solo para ella.
IV s V av av s s av s
 Desde cualquier lugar adonde mi entonces profesión de topógrafo –como barco a
s v VI s s s s VII
 marinero- me conducía. Unas cartas con matasellos de Puerto Padre o Camagüey; otras
s s s s VIII v s IX av v
 de Sancti Spiritus o Ciego de Ávila. Conservo un fajo, pero no las he vuelto a leer.
X av s XI v s a XII...av XIII av

Quizás por vergüenza. Pude haber dicho alguna exageración erótica que nunca, después
a-v (p) ...XII v s XIV av v a XV... XVI
 de casados, he igualado con hechos. O porque ya me parecen ridículas. Uno, aunque se
v ...XVv av s s XVIIav s-v (i) s
 resista, cede al fin a las modificaciones de la sociedad. Y hoy enamorar por correo
a XVIII v s a (p)
 postal resulta una técnica anticuada.

I s v s II v av a III s v s
 El teléfono suple al epistolario. Es más rápido, y la fatiga se minimiza en calorías
a IV s s v s V s
 imperceptibles. Mas, cuántas ideas, cuántos afectos quedan en la clandestinidad. Boca a
s s v s s s VI
 boca las confesiones se amenguan ante el pudor, o la timidez, o la hipocresía. Sobre el

s av v VII v s VIII s
 papel, en cambio, se vacía hasta lo que reptaba en el inconsciente. La distancia, ese
 s s s v s IX v s
 intermedio entre el remitente y el destinatario, anima al pusilánime y fortalece al audaz.
 X s av v s XI... XII v (i) ...XI v
 Pero el teléfono también aventaja a las cartas, porque, al parecer, retrocedemos hacia la
 s s s XIII s v av av s a XIV v
 frivolidad en las ceremonias del sentimiento. El amor exige hoy menor asedio verbal. Es
 av a av a av a XV s v s
 más práctico: menos insinuante y más directo. El circunloquio reclama una paciencia
 XVI s s av v
 que nadie, ni mujer, ni varón, ya soportan.

I v a s s II av v s s
 Yo fui fiel a la época de mi juventud. Todavía uno compraba en las librerías rimeros
 s a III s s a IV v (i) V v a VI
 de epístolas galantes. O poemarios en papel gaceta para aparentar que era capaz de
 v (i) s s s s s s VII s v
 rimar amor con dolor, o noche con broche, alma con calma... Cuánto plagio ha de estar
 VIIIa-v(p) s s s IX s v X...
 guardado en gavetas con atmósfera de naftalina. Y cuánta señora seguirá creyendo que
 s XIav a-v (p) ...X v s XII v s XIII
 su esposo, después de casado, extravió la inspiración. Conozco a una mujer que se
 v s XIV v av s XV s v
 percató de la estafa. Tuvo más de un novio. Y en la primera carta del segundo leyó lo
 a XVI av v av av XVIIav v
 mismo que en la segunda del primero. Como demostré más arriba, no adquirí ninguno
 s XVIII a s a v s
 de esos modelos. En lo concerniente a los escarceos amorosos me ceñí a la originalidad.
 XIX s s v s XX v s
 Mi primera carta de amor la escribí a los 13 años. Me había enamorado de María
 s XXI v s s s s a (p) s
 Amada. Vivíamos en el barrio de Arroyo Apolo en la capital, reconcentrada comunidad
 s XXIIav s v s a s XXIII
 de obreros donde la decencia llevaba el nombre de cada uno de sus habitantes. Una
 s v s XXIV v s XXV XXVI v
 pared dividía nuestras casas. Ella se paraba a su puerta; yo a la mía. Y nos mirábamos,
 v XXVII av v XXVIII v s XXIX av av s v
 nos mirábamos... Cuando lo recuerdo envidio a mi yo niño. Nunca más una mujer ha
 av av av s
indagado tan microscópicamente detrás de mis ojos.

I v a II av av s III s v s
 Murió joven. Tal vez antes de los 30 años. El cáncer profanó uno de “los clavos
 a (p) s IV av v s a Vav v VI v
 adelantados de su pecho”, como los evoqué en un poema adulto. No supo que la amé.
 VII s v s VIII v IX v (i) X v
 Mi intrepidez se localizaba en los deseos. Decidí, sin embargo, escribirle. Empecé
 av (a) av XI v XII s s av v XIII v
 madura, patéticamente: “Dicen que el amor de niño no existe...” Lo demás permanece
 a s s a
 en el platónico espacio de las ideas irrecuperables.

I v s II v s a III av v
 -¿Pero le entregaste la carta? -ha preguntado mi hijo mayor mientras descarga el
 s s s a s
 camión de arroz y frijoles habitual en sus comidas.
 IV v V v (i) VI v s s av a a s
 Me aterraba pensar en qué dirían mamá y papá de tan precoz e ilegal enamoramiento,
 VII v av s
 y la escondí debajo del colchón.
 VIIIav v IX s av av v X v (i) s s
 Allí quedó. Semanas más tarde me llamaron a ocupar un pupitre y una cama en el
 s a XI v
 seminario salesiano. Mediaba 1959.
 XII s v XIIIav v s
 Mamá la encontró cuando cambiaba las sábanas.
 XIV v XV v s a a (p)
 -¿Qué dijo? -pregunté a uno de mis hermanos entre temeroso y abochornado un
 s XVI v
 domingo en que me visitaron.
 XVIIav XVIII s
 -Nada, bobo.
 XIX av v a s XX s v XXI s v av
 Mientras la convertía en opacas lentejuelas, mamá comentó (abuela estaba cerca):
 XXII v XXIII v s XXIVs
 -Este parece que va a ser escritor, vieja.

4. I s s
 “Dicha y lágrima”

I s v s s a a II s s
 Un lunes asistí a una conferencia de prensa única, rara. La mayoría de los periodistas
 v av III av v (i) IV v(i) V v(i) s
 estábamos allí no para preguntar sino... para oír hablar de nosotros en palabras
 a VI s v s s s s s
 encomiásticas. Y en esa situación coincidimos Nancy Robinson Calvet, Jorge Garrido,
 s VII v av s s s s
 Rafael, y otros que debían haber llegado -como Antonio Paneque y Pedro García
 s VIII v s s IX s a a
 Albela- y que se perdieron la miel de la gratitud que el Teatro Lírico Nacional nos
 v X v XI v XII v XIII v s
 expresó por haber promovido, acompañado, reportado y comentado las giras de esa
 s s s s s s
 agrupación por montañas, ingenios, barcos de pesca, escuelas...
 I s a s s s s
 El acto, con pocos o ningún antecedentes en las actas de las conferencias de prensa,
 v II s v s s
 respondía a que en ese mes se completaba el aniversario 25 de la primera excursión de
 s s a s a s s s
 la música y las voces líricas por zonas remotas del país o por centros de trabajo o de

s III v IV av s s a v s s
estudio. Fue en 1980 cuando un elenco del Teatro Lírico ascendió a la Sierra Maestra.
Vav v s av av VI s av s v
No estuve en ese debut, al menos físicamente. La tarea -casi un privilegio- tocó a mi
s s s s VII v s VIII v-av(g) s s
colega y amigo Jorge Garrido, a quien le cuidé las espaldas ocupando su puesto de jefe
s a s
en la página cultural de Trabajadores.

I... av II v (p) s s s s s a
Después -invitado por Gaspar González Lanuza, promotor, organizador, dinamógena
s s av ...I v s s s s
inspiración de las giras hasta hoy- acompañé a tenores y sopranos, barítonos, mezzos y
s a s III av IV v a V v (i) VI v (i)
bajos por diversos rumbos. Tantos que soy incapaz de enumerarlos sin olvidar alguno.
VII av v s VIIIv(i) s s s av
Por ello, mientras oía a Lanuza exaltar nuestros méritos en esa conferencia de prensa tan
a IX v X v XI v XII v
inusual, yo reflexionaba y me decía que quienes debíamos agradecer éramos los
s XIII v s s s a
periodistas que coparticipamos, desde la primera hilera de lunetas, en esta obra cultural
a
comunitaria.

I v s s II av s av v
Recuerdo mis sensaciones ante aquellas funciones donde el periodista no podía dejar
III v(i) s a (p) s IV s V v (i) s
de mirar al escenario improvisado y la sala. Al escenario, para reconocer la pasión del
s a s s s VI s VII v (i) s
arte -pura abnegación- de cantantes y pianistas. A la sala, para detectar el éxtasis del
s VIII av av v av IX av v X v (i) XI v (i)
público ante lo que quizás no entendía rotundamente, pero sí sabía sentir, gozar, en el
s s XII av v a XIII s
deslumbramiento de una primera vez que no sería la última. En aquellas voces y
s av s s s a s (a)
aquellos dedos, allí, sin acústica, ni luces, ni gritos sabios de “bravos”, y ante aquellos
s a (p) a (p) v s s s
espectadores embobados, seducidos, se deshacía en polvo de estrellas la teoría del
s XIV v s a a s XV av v s
elitismo. Y me percataba -lección viva e incontrastable de la vida- que no hay arte, ni
s s s a s
cultura, de élites, sino políticas culturales para minorías.

I v s av a s II v av
¿Cuáles son las imágenes más recurrentes de esos recorridos que componen ahora mis
s s III s s a s a
fuentes de nostalgia? Aquel anciano, con la mano derecha bajo el mentón -nuevo
s s IV v s a s
pensador de Rodin- que interiorizaba aquellas voces insólitas -para él- y aquellas piezas
s s s s V v s s a
de Roig, Lecuona, Prats, Anckerman que le traían desde el lecho del tiempo criollo,
s s VI s s a s a VII
secretos de cubanía. O la imagen de niños boquiabiertos ante una nota aguda que

v VIII v(i) s a IX a s v s
parecía dimanar de un aire inacabable... Ambas estampas pertenecen a Cocodrilo, en un
s X a-v (i) s s av a (p) s
tiempo llamada Jacksonville, una de las comunidades más apartadas de la Isla de la
s s av a s a XI av s av
Juventud, el punto más meridional del occidente cubano, y donde sus habitantes aún
v s a s a
adjuntan a sus nombres primigenios apellidos ingleses.

I v s II av v III s v s
He hablado de nostalgia. ¿Y por qué no he de mencionarla? La nostalgia es la prueba
IV s s v a V v av VI v av VII
de que alguna vez, en algún período, uno fue feliz, vivió bien, actuó correctamente, o
v s VIII v(i) a s s a IX v
asumió la oportunidad de asociar el propio nombre a obras hermosas que reparten,
s s s X a v XIV(i) s
desde el pasado, fragmentos de su hermosura. Qué bueno es ser fundador de algo,
s s s a a XII v s
copartícipe de algo y compañero de personas audaces, generosas. Tengo morriña de
s s XIII av av v av XIV av av v XV v (i) s
aquellas giras, y de gente que ya no podré ver más. Sí, no volveré a conversar con Israel
s XVI v s XVII v av XVIII
Hernández. ¿Se acuerdan de aquel bajo que profundizaba tanto en Old man river, que
v XIX v (i) s a s a XX v s
nos ponía a agonizar de esa dicha indefinible, de esa herida interior, que es el placer del
s XXI... s a s s s s s
arte? De la ausencia irremediable de Israel, y de Antonio Lázaro y de María Julia
s s s XXII s av a ...XXI v XXIII v-av(g) s
García, y de Gustavo Lázaro -qué jodedor tan sano- me compensaré viendo a Venchy, a
s s s s s s s s s XXIV s (a)
María Eugenia Barrios, Nelson Ayoub, Pedrito Arias, a Dámaso García... Y muchos
av XXV v s s XXVI v s XXVII
más que evocarán la gloria de un tiempo al que debo (yo) agradecer la fortuna de
v
haberlos acompañado.

5. I v (p) s (a)
“Caído ante el mejor”

I v s II v s s III av v s s IV
Estoy de luto. Ha muerto Lazslo Papp. Y aunque no era mi pariente ni mi amigo, ni
v s s V v s s VI v
soy húngaro ni boxeador, he puesto un crespón en mis recuerdos. Fue el primer
s a VII s s v VIII v av
personaje célebre a quien mis preguntas de periodista intentaron noquear, hace algo más
s
de 30 años.

I... av II av v (p) s s ...I v s
Entonces -recién llegado al Semanario LPV- yo empezaba a aprender los laberintos de

s a III av s a a a (p) v
la expresión periodística y, junto con esa faena misteriosa, incierta, encaracolada, tenía
s a IV av v (i) a
que especializarme en la información deportiva, además de competir con varios
s Vav a-v (p) s s s s s
nombres ya esculpidos en el crédito del público: Mastrascusa, Quiza, Capetillo,
s VI VII v s s
Salmerón... Cinco, si sumo a Edel Casas.

I s s v s av s s a II
Lazslo Papp vino a La Habana en 1974, como entrenador de la escuadra húngara que
v s a s III s s
compitió en el primer campeonato mundial de boxeo. El director de la revista me
v IV v (i) V v s VI s av v
encomendó entrevistarlo. Agradecí la confianza. Unos días antes había vuelto con los
s a (p) s VII av v (i) s VIIIa-v(p) s s
hombros caídos del fracaso, luego de afrontar a un campeón llamado Kid Chocolate.
IX v av av s s a X v av
Lo había visitado muy temprano en su casa del Parque Japonés; me atendió cortésmente
a XI v av s a (p) s a (p) XII av-v (g)
formal. Lo entreveo aún con el pecho erguido, el cuerpo aflautado, testimoniando, entre
s s s s a XIII s v
los despojos de los años y el maltrato de una fama viciosa, que su anatomía había sido
s s XIV v s a XVa-v (p) s
modelada una vez por la perfección. Vestía un pantalón oscuro sujeto por tirantes y una
s s XVI v XVII v s XVIII v XIX v s
camiseta, sin mangas. Me dijo: Espéreme en el portal. Y me senté. Transcurría la hora
s XX av s s v XXI v XXII s av
del desayuno. Cerca del mediodía, un adolescente salió y me comunicó que el Kid no
v XXIII v av s XXIVav
podía conversar conmigo, porque estaba (todavía) recitando sus oraciones. En fin, me
v XXV v (p) s av XXVI v (i)
dejó tirado en la lona, antes de pelear.

I v II s s s v s a III v s
Pensé que con Lazslo Papp la suerte sería un árbitro oportuno. Lo hallé en el parque
s av s s IV v a a s
Martí, durante una sesión de entrenamiento. Me le acerqué con la misma devota actitud
s V... s (p) s a VI s av
que a Chocolate. Ningún aficionado a los deportes olímpicos, aunque el boxeo no lo
v ...V v VII s v av a s VIII s
apasionara, podía ignorar que Papp era entonces el único deportista cuyo palmarés
v s s s a s
inscribía tres medallas de oro en tres olimpiadas sucesivas, en la división de los 71
s s s s
kilogramos: Londres, 1948; Helsinki, 1952, y Melbourne, 1956.

I av v s s II v IIIav-v (g) s
¿A dónde orientará sus ojos el peregrino que llega andando sobre sus emociones, a
s s IV av s s a a
Jerusalén, o a Moscú? Ineludiblemente al Gólgota, o hacia las cúpulas bizantinas de San
s V v (g) s a s s s VI v s
Basilio, buscando la Plaza Roja, símbolos y evidencias de su fe. Yo miré el rostro de

s s s s (i) s s VI a a
 Lazslo Papp, signo a mi parecer de la historia de cualquier púgil. Ancha, redonda, con
 s s av a a VIIav v s
 un matiz de bonhomía, pero sobre todo limpia, llana. No aprecié ninguna cicatriz,
 s s IX v s s a
 hueco o abolladura que atestiguasen de sus 500 combates en el boxeo amateur o de los
 s
 28 en el profesionalismo.

I s s II v
 -¡Un maestro de la esquivá!, pontifiqué.

I v (i) s a II av v av s III v IV
 Y al preguntarle – pregunta clásica- cómo había conquistado tanta hazaña, explicó que
 s s v s V av s VI
 su esposa Elizabeth había sido su segunda entrenadora. Quizás la primera, porque ella
 v VII s av v VIIIav v IX v s
 vigilaba que el campeón no fumara, no bebiera, ni se excediera en la placidez de la
 s X v XI av v a XII v s XIII s
 gloria. Pregunté –como era previsible- por qué se inclinó por el boxeo. Por necesidad,
 XIVv XVv XVIv (i) XVII s s s v av
 alegó. Quise evitar que, de niño, los muchachos del barrio me golpearan impunemente.
 XVIII s v s s s
 La tercera pregunta buscó su preferencia entre los peleadores de aquel momento.

I s s II v III v (i)
 -Teófilo Stevenson –decidió sin meditarlo.

I v s s s II s v III v (i) IV
 Bajé la vista hacia mi libreta de notas. Papp se encimó y al percatarse de que mis
 s v s av a av s a V v
 preguntas semejaban una planilla tan larga como las hojas clínicas, me advirtió
 av s av av VI v s s s (p)
 mediante el intérprete que no más. Y alzó las manos en señal de parada.

I av v s
 -No tengo tiempo.

I av v II av v (p) s III a v
 Y allí quedé: nuevamente tirado sobre la lona. Pero dichoso por haber caído ante
 s s IV a v s
 Lazslo Papp. Comprensible es mi luto...

6. I s av
 “A Vera, de veras”

I s v II av v s s III av v
 Mi vergüenza se consume cuando me acerco a Ernesto Vera. Y como me asusta la
 s IV v (i) s s s V a-v (p) s VI v
 posibilidad de perder algún día la cuenta de sonrojos heredados de mis padres, voy
 av s VII v VIII v av s
 (ahora) a pagarle la entrevista que le debo. Reconoceré primeramente un dato
 a IX v s X v s XI v s av
 clarificador: hace diez años me recibió en su casa, respondió mis preguntas durante dos

s XII av v s
 o tres horas y nunca publiqué sus respuestas.
 I av II s III v IV v s V v (i) a
 Sí. Qué vergüenza. ¿Pensará que las tiré en una alcantarilla, por estimarlas incapaces
 VI v (i) VII v av s VIII v (i) av a IX
 de interesar? Tendrá así razones para juzgarme como un irresponsable. Pero si alguna
 s v s X av v XI v (i)
 vez ha pensado en mi incumplimiento, seguramente acudió para protegerme a cualquier
 s XII v s XIII v (i) s s s
 excusa que él conoce por oficio, sin anotarme la indiferencia en la piedra del rencor.
 XIV v av s s XVv(i) XVI s v
 ¿Porque debo (acaso) presentar a Ernesto Vera, decir que por un cuarto de siglo presidió
 s s s XVII v s av s XVIII av
 la Unión de Periodistas de Cuba, que dirigió un diario como La Tarde y que todavía se
 v s XIX v (i) s XX av v XXI av-v (g) s
 bate con el artículo –al parecer la función que más le ajusta- defendiendo ideas de
 s s
 libertad e independencia?

I av v s II... av III v (g) s ...II
 Siempre le parpadeé mi simpatía, incluso cuando, siendo yo un principiante, sus
 s s v IV v s a s
 miradas y sus saludos me tocaban y seguían hacia caras reconocibles o créditos
 a V v VI v av VII v (g) s s
 atendibles. Yo lo miraba, lo miraba como copiándole los modales, su estilo de
 VIII v (i) av s s IX av v
 comportarse como un periodista en cualquier circunstancia. ¿Cómo habrá de ser la
 s s X av s XIav v s s s
 osamenta de un periodista? ¿Cómo su carácter? No existen manos de poetas en el corral
 a s XII v av av
 lógico del raciocinio, pero uno se las figura idealmente en consonancia con la
 s XVIII v XIV av v s s s XV s
 sensibilidad que representan. Tampoco hay ojos, ni cuerpo de periodista. Su fisonomía
 v a a XVI s s (i) v s s
 es múltiple, diversa. Pero la de Vera, a mi ver, se adecua al peso de un periodista
 a a a XVII v s s
 meditador, serio, sabio, que exige el acatamiento desde la primera impresión.

I v s a a II v III v (i)
 Pero quien lo juzgue por la cubierta sesuda, parsimoniosa, se equivoca al pretender
 IV v (i) s s V v s s
 negarle los ingredientes de romanticismo que articulan al periodista desde Juan
 s s s s s s s VI...
 Gualberto Gómez a Pablo de la Torriente, desde John Reed a Kapuchinski. En 1959, el
 s s VII av s v s s s ...VI s
 día 8 de enero, cuando Fidel tomó a La Habana con el carisma de la historia, Vera
 v s s
 estaba entre los combatientes de la clandestinidad.

I av av v s (a) II s a a av v
 Ya desde entonces era un romántico. Y su tez, rosada por lo habitual, no se enrojece
 av III av v IV v a V v VI v s VII
 más cuando se entera que lo califican de romántico. Lo soy, ratifiqué aquel día en que lo

v VIIIav v IX v X v s s XI v
entrevisté. Y no lo es –aclaró- porque viva en un mundo de ilusiones, sino porque pelea
XII v (i) s XIII v (i) s av a
por cambiar al mundo o anunciar a un mundo más humano.

I av s v s a a II v av s
Durante esa entrevista conocí al Vera íntimo, personal, el que opera dentro del Vera
a s a s s s III av
articulista, dirigente continental de periodistas de revolución o progreso, y que a veces
v IV v s s s V v
se arrincona para que sobresalga el político, político por periodista. ¿Y por qué demoré
av VI v (i) s s VII av v av
tanto en revelar mi percepción de ese hombre al que ante todo se le ha de calificar como
a s VIII v (i) s IX v s a
una buena persona? Para explicar el olvido, habría que alegar mi peripecia familiar, los
s X v s s s a XI
aplazamientos a los que sometí mi profesión por la enfermedad de mi hijo menor. Pero
av v XII v (i) av s s
ya eso sería hablar más de mí que de Ernesto Vera...

I s v II av v III v s IV v
De Vera, pues, digo –como me dijo- que es un periodista que sigue asombrándose de
s s s s s V v
la vida, de los milagros de la luz y de la magia del trabajo. Que continúa indignándose
s s VI s VII v s VIII
por los desaliños de la injusticia. Un periodista que se alimenta de la razón, y que la
v av s a a IX av v X v XI v (i)
exhibe como una credencial física y moral. Pero que a cuanto escribe intenta insuflarle
s s
una dosis de pasión.

I a s II av v III v IV av v av s V v
Humana pasión de cuanto cree y sostiene, pues no tiene a mano otra manera de tratar
a a a
de ser creíble, eficaz y conmovedor.

7. I s v
“En ese avión... voy yo”

I av av v (i) II v (i) III v (i) IV v av s
Después de mucho viajar, ver y anotar he aterrizado encima de una convicción
a V s (a) v s s VI v VII v
decepcionante: pocos resisten el embrujo de los aviones. Algunos confiesan que temen
VIIIv(i) IX av v s s s av s
volar, pero habitualmente guardan pantalones y camisas de recambio, más un cepillo
a s a s X v s a (p)
dental y una navaja desechable, en los aeropuertos. Son los descendientes martirizados
s s XI a s XII v a s s
de los hermanos Wrioth. Trágicas criaturas que viven un eterno relevo de sobresaltos.
I v av s II v III v (i) s
Hablo, en particular, de los escritores que gustan de mostrar sus flaquezas en ese

s s s a s s IV v s
género mitad registro civil y mitad maleta que se llama crónica.

I s s v II v s s av III v (i)
García Márquez ha dicho que él vaciaba una botella de güisqui antes de subir a un
s IV v (i) s V av v VI v VII av v
avión para anestesiarse el trance. Ya se ha adaptado. Y lo sabemos porque también contó
VIII... s a IX av v av av ...VIIIv s X av v
que en una travesía aérea no sé de a dónde a dónde, hizo el amor no me acuerdo con qué
s XI v s XII... s s a XIII
dama. Si hubiera perpetuado el hábito, algunas mentalidades de la crónica amarilla, que
v s s a ...XII v XIV... s
suelen desentabillar la privacidad de la gente célebre, habrían especulado que el autor
XVv(i) XVI v (i) ...XIV v av s a a
de *Vivir para contarla* adquirió presumiblemente compromisos publicitarios con cierta
s a XVII...XVIII a v ...XVII s a v
marca escocesa. Porque, claro está, la cifra del Premio Grande se le debía haber
s a XIX av v s s
esfumado en los bares aeroportuarios, donde maceraba sus miedos con alcohol.

I... s s II v av s av s a
Núñez Rodríguez, que entintó durante 10 años, casi hasta su deceso, el mismo
s av s a ...I av v III v (i) s
espacio que yo ahora en Juventud Rebelde, también temblequeaba al viajar en un avión.
IV a s v s s V v
Y en una de sus últimas historias aludió a su primer vuelo, su primer *soleo*, que hizo
av s VI v av s
coincidentalmente con una aeromoza que hacía también su... primer vuelo.

I... a s II av v av av av s ...I v
Los únicos escritores que no han escrito nada, o casi nada, sobre los aviones son
III v s IV av v s V v av VI v (i)
aquellos que murieron en el aire. No tuvieron tiempo. Pero tendrían mucho que contar.
VIIv a VIII s s a v IX...av s
Y es natural. Porque un vendedor de frases ingeniosas aseguró que solo una persona con
s X a-v (p) s ...IX v XI... s XII v
una imaginación sobrecargada de chispas, podría concebir que la nave en que viaja

...XIv s XIII v (i) s XIV av s a v
tendría posibilidad de zafarse de las nubes. Y como los creadores literarios se acusan
av XV v XVI v (i) s s a XVII v
públicamente de estar condenados a imaginar pasados y futuros ajenos, les sobra
s XVIII v (i) a s s av s
facultad para intuir el probable episodio de una caída desde tanta altura.

I s s s s s s v s II
Juan Emilio Friguls, decano de los periodistas en Cuba, estuvo a unos kilómetros de
av v (i) av s a s s s s III av v
no cargar más su figura clásica -cuerpo de Quijote y nariz de Quevedo- cuando voló por
s IV s s a v a s
primera vez. El amor y la generosidad paternos le premiaron su dorada graduación en la
s s s s s s s V v
escuela de periodismo Manuel Márquez Sterling, con un paseo a España. Abordó un

a s VI s s v s
(Super G Constellation) en Nueva York. Y por suerte la tierra se presentó al alcance de
s VII s v s s
unos aletazos para que la nave podiera echarse sobre las bostas y las piedras de un
s a VIII av s a s v IX v(i) X
potrero peninsular, cuando los hilos eléctricos del avión empezaron a quemarse. De otro
s s v s a s s
modo, el Atlántico nos habría escamoteado su traje azul y su talento periodístico al
s s XI av v av s av XII a-v(p) XIII a-v(p)
principio de un ejercicio que ya suma tantos años como yo de nacido y de firmado el
s s a XIV s av v s av
armisticio en la Segunda Guerra Mundial. Friguls nunca ha contado en papel tal
s a XV v XVI av s v s
peripecia aérea; me enteré porque durante una semana compartimos una habitación del
s s s s
hotel Casagrande, en Santiago de Cuba.

I v(g) a II s s a s a(p) v
Siendo sincero, los aviones, y los miedos, y tales confesiones aladas me parecen un
s III v(i) s IV v s s s
pretexto para hablar de los viajes que aumentan el crédito y el tamaño de un escritor.
V a s v a s VI s(a) v
Pura vanidad, sostengo con toda consideración por aquellos que todos mencionan,
VII av s(a) v VIII s(i) s(i) v IX v X v av
aunque no todos los lean. Volar, volar es lo que importa, sea incluso sobre una
s XI s(a) v s XII av v av s XIII v
cucaracha. Esto último lo hizo Kafka, pero nunca habló en detalle de su experiencia. Era
a s a s
tímido, característica escasa entre escritores.

I... II v av ...I v a III av v s IV
A mí, digo de paso, me ocurrió distinto. Nunca he temido a los aviones: ni en la
s V v s s VI v
primera, ni en la trigésima vez. Pero hice el ridículo en mi primer vuelo que transcurrió
s a s s a VII av v VIII v(i) s IX s
entre La Habana y San Juan de Puerto Rico. No necesito narrar el hecho; con hidalguía
v s s X v XI v(i) s a
me sobrepuse a las secuelas de inferioridad y continué aprendiendo en vuelos breves o
a av a a av s XII s a v
largos, pero siempre morosos, disfrutables, como en pantuflas. Aquel día inicial tomé
XIII v(i) av av s a s s
sin mirarlos, como todo un veterano de numerosas películas, los dos extremos del
s XIV v XV v(i) XVI av v av XVII v XVIII
cinturón y empecé a empalmarlos. Pero no se insertaban uno dentro del otro. Pensé que
s v s s s XIX v
los proyectistas habían sustituido el sistema de *macho-hembra* que me habían descrito,
s s a XX av s v a(p) XXI
por una especie de coito plano, y consecuentemente los cabos estarían imantados para
v(i) s XXII av v XXIII v XXIV v(i) s s
propiciar el acople. Pero no se pegaban. Permanecí sin mirar al viajero de al lado.
XXV v(g) s XXVI v XXVII s s av v
Posando de duro supuse que los adelantos de la tecnología a veces entrañaban un

a s XXVIII v s av s s s
 aparente retroceso, y me amarré las dos puntas como un guajiro sus ariques de yagua en
 s XXIX v a XXX av v s XXXI s s
 los zapatos. Respiré satisfecho. Y cuando miré a la derecha, el vecino de asiento
 v s s XXXII v s XXXIII v
 sostenía mi *hembra* en su mano... Yo le había quitado el *macho* que le pertenecía.

8. I s a s
 “Gente llana y del llano”

I v a s s II v av s
Suelo leer ciertos libros dos veces. La primera se explica naturalmente por la carnada
 III v IV v(i) s V VI av s v
 que me tienta a morderles el título. Y la segunda cuando sus autores significan para mí
 s s s s a a VII v(i) VIII
 la amistad de visita y afecto, o la admiración distante pero entrañable, y al morir mi
 s v s a(p) s
 duelo se manifiesta en el repaso zaherido de alguna de sus obras.

I av av v s s av s II s
 Ahora, precisamente, acabo de leer un libro dos veces en menos de un mes. El escritor
 av v III v s IV v(i) s a
 no ha fallecido, ni le estoy invocando el deceso al asociarlo a una costumbre personal
 av a V v s av a s VI
de sólito luctuosa. Lo releí en frecuencia tan próxima a la memorización, porque lo
 v VII s v s s s
 merecía... Porque la primera vez matriculó en mis ojos un regusto de incompletez,
 s a(p) s a(p) VIIIv s s IXa-v(p) s s
 hambre inconclusa, deseo duplicado. Es *Gente del llano*, firmado por Enrique Oltuski.
 X s v s a av a a a
 El libro compone sus memorias estudiantiles, casi eróticas, políticas, combativas del
 s av s XI s s v s XII
 escritor durante la década de los 50. Historia e individuo se trenzan en el ámbito que le
 v s a a XIII v XIV v XV v XVIv XVIIv
 corresponde al hombre único e intransferible que es aquel. Cuenta lo que vio, oyó, vivió
 av XVIII v s av a s XIX s XX v
en suma. Y ese es el valor más representativo de la obra: la pequeñez que proscribía la
 s a XXI v XXII v(i) s a(p) XXIII
 obviedad de lo mayúsculo, y facilita acceder a la menudencia desconocida, pero
 a-v(p) s s s XXIV v av
 recargada por los conflictos y las contradicciones del subsuelo. Lo expresa, además, con
 s s s s s s s s av
 los lujos de la técnica y el estilo de la novela: color, ritmo, armonía, síntesis, incluso
 s
 dramaturgia.

I av v av II v(i) s a III av av v IV v(i) V
 Pero no quiero hoy demorarme en la crítica literaria. Más bien prefiero repetir lo que
 v VI av v VII v(i) s VIIIv a a IX...
he dicho a cuantos me han oído hablar del estilo, sea periodístico o literario. La primera

s a X v...IXv s XI s(i) v s XII s
 lección, la primordial, digamos, es la honradez. El escribir exige su ética. Y Oltuski la
 v XIII v s s XIVv XVv(i) s XVI
ha mostrado, porque he reconocido al hombre en sus letras. Es decir, la imagen que el
 s v a XVIIv s(a) XVIII v a s XIX v
 autor ofrece de sí mismo es la misma que me reveló un diminuto contacto con él. Rocé
 s XX v s s XXI av v
 su vecindad. Y le guardo gratitud por un favor que, a fin de cuentas, me acercó a su
 s XXII av av v XXIII s s s s s
 persona, aunque nunca más lo he visto. En *Gente del llano*, Marta, la esposa del escritor,
 v av s s XXIV s XXV v XXVI...
 despierta recurrentemente a su marido por la madrugada. Enrique, te buscan. Y
 av XXVII v(g) s a s s s
 entonces, siendo él coordinador en estricta clandestinidad del Movimiento 26 de Julio
 s s s a s...XXVI v a a
 en Las Villas, o jefe de alguna esfera insurrecta en la capital, es perentorio, urgente,
 XXVIII v av s XXIX v s s s
 que ella, si oye primeramente los toques, llame a *Sierra*, el seudónimo de su marido.

I s s v II s
 La costumbre, tras la guerra, continuó. Y una mañana de 1969, sobre las siete, me
 v s IIIav s v av IV s v av
 presenté en la casa donde el matrimonio residía provisoriamente. Oltuski ejercía como
 s s a s V v av s
 director de la Empresa Azucarera de Matanzas. Yo me afanaba como topógrafo en el
 s s s s s a VI a-v (p) av
 central Amancio Rodríguez, copia de Macondo por lo remoto, inscrito entonces en el
 s s VII s v VIII v IX v s X v
 sur de Camagüey. Marta abrió. Me presenté y pregunté por el ingeniero. Ella me dijo:
 XIv s XII v XIII v av av XIV v XV av
 hace una hora que se acostó; trabajó hasta muy tarde, pero lo voy a despertar. Y, en
 s v s s av XVI v (p) XVII s v
efecto, Oltuski salió al portal con ojos de un recién nacido. La entrevista consumió un
 s XVIII v s XIX v XX av v a s XXIav
 minuto. Le extendí un sobre, y él me preguntó si ahí estaba toda la información. En
 v XXII av v XXIII v (i) s s XXIV
efecto, le pedía, aunque él no me conociera, favorecer mi traslado hacia Matanzas para
 v (i) s a s
 acercarme a mi padre enfermo y a mi novia.

I s v s II av s s v IIIv(i)
 Y a Matanzas partí una noche cuando, desde la ciudad de Camagüey, me orientaron ir
 s s IV v s V s s
a trabajar hacia la empresa del Yumurí. Pasaron unos meses. El sindicato de la empresa
 v a s s a s s VI
 convocó para el próximo domingo una siembra voluntaria de caña en Jovellanos. Me
 v VII s v VIII v(i) IX v s X v XI
 preguntaron en cuál brigada quería formar. Pedí la del director. Y aseguro que ni la
 s s v s XII v XIII v(i) XIV v (i) XV
 adulonería ni el arribismo inspiraron la decisión. Pretendía verlo sin molestarlo y
 v (i) s XVI av XVII av v s XVIII s v
 agradecerle el traslado. Solo eso. Y para eso no bastó el tiempo. Las horas cayeron en el

s XIX v av XX v XXI s v
surco. Merendamos aprisa. Y estimé que hacia las dos de la tarde podía saltar los 18
s XXII v s s a XXIII v(i) s XXIV
kilómetros que me distanciaban del central España Republicana y visitar a Zenaida. A
av s av v XXV s v s
las dos, toda la gente, salvo nosotros, se marchó. Oltuski seguía ahilando canutos de
s av s a a XXVI v XXVIIv
caña, y nosotros, detrás, a su ritmo rápido y constante. Sobre las cinco se detuvo. Miró
s XXVIIIav v XXIX v XXXav v av XXXI v XXXII v XXXIII v (i)
al cielo que ya se apagaba. Parece que ya es tarde, comentó, y ordenó recoger.
I av s v s s II v III v
Cuando a las ocho de la noche llegué a casa de mi novia, y me preguntó qué había
IV v
sucedido, tuve que admitirlo:

V s av v VI v(i) av
-El jefe no me dejó venir antes.
VII av VIII v s IX v (g) s av av s X av v a
-¿Cómo? Exclamó Zenaida, abriendo los ojos más allá del azoro, como le es común.
XI av v s a XIIv XIII v s XIV v (i) s
-Sí; es un hombre especial. Fue uno de los que ayudó al Che a difundir el trabajo
s s s
voluntario en el Ministerio de Industrias...
XV v XVI v av
-Bueno, hay que perdonarlo; te trajo para acá.
XVII v a XVIII.. XIX av v ...XVIII v
-Es cierto, pero el que no se perdona soy yo.
XX
-¿Por qué?
XXI v XXII v XXIII v (i) s XXIV vXXVav v
Y le expliqué que había elegido trabajar con un jefe de quien yo sabía no señalaba
s XXVI v (i) s av XXVII v (i)
hora para levantarse de la cama, ni tampoco para acostarse...
XXVIII v XXIX v a a XXX v s
-¿Comprendes?- y tiré contra mí mismo un puñetazo que rebotó en las maderas del
s
portal.

9. I v s
“Iré a Santiago”

I... s II v s s s
Uno de los colegas que me acompañaban en mi primer viaje a Santiago de Cuba,
...I v III v (i) s IV v (i) s s V v VI
intentó al bajar del avión burlarse de mi condición de primerizo y me propuso que
v s s VII v VIII v av av s
adelantara una hora el reloj. Recuerdo que recité mentalmente, como oración para
s a (p) s a s s s
peregrinos inadvertidos, los versos primordiales de Navarro Luna en una de sus odas:

IX av v av X v s s XI a-v (p) s XII av

No os asombréis de nada; es Santiago de Cuba. Y apercebido por el poeta, no me
v XIII v (i) av s av a s XIV a
sorprendió encontrar allí la armonía entre los más insólitos contrastes. Moderna y
a a a XV av av a
antigua, marina y serrana, segunda y primera... Así, en fin, única.

I s av v s II v s
Aquella experiencia ya cuenta unos 30 años. Y aunque había aprendido en la escuela
III v s s s av s IV av
que era la segunda ciudad por población y tamaño después de La Habana, desde tan
av av s av v s a av a
lejos tanto mis condiscípulos como yo la veíamos, en una visión unánime, como remota,
a a V s av s s (i) a
fantasmagórica, inalcanzable. Pero mi presencia allí, jinete sobre un andar lento y
a v VI s s v s a s VII
curioso, aprendió el porqué Santiago es el dios principal de nuestra mitología y por qué
v s s s s VIII s v IX
nadie le regatea el título de capital de la historia de Cuba. El transeúnte pasa y en
s v s X av v XI av v XII v XIII v
cualquier fachada lee una tarja donde se habla de que aquí nació o vivió o murió un
s XIV s v s s XV v s s
personaje a quien la patria agradece su obra o su entrega. Es la ciudad de las cunas
a
trascendentales...

I s v II s av v s
Desde los primeros paseos, admití que Santiago no se parece a ninguna otra ciudad
a III s s a IV... v V v ...IV av a
cubana. Ni por las edificaciones, ni el entorno geográfico. Es, afirman, la más caribeña
s s VI...VII v s a (p) av av
de las poblaciones de Cuba. Y lo que parece una frase esclerosada -algo así como la
a s VIII v IX av v s s ...VI v
dulce gramínea que alguien dice cuando se refiere a la caña de azúcar- resultó una
s X s s v XI v XII v av (a) av
evidencia. El mar Caribe la besa, la embolsa, la penetra profunda, recoletamente en la
s XIII v (g) s s av a XIV v s s XV...
bahía, calimbándola con la sal de un sol tan astuto que espejea otra luz, otro ardor. Y de
av s s s XVI v (i) s ...XV v s
ahí, de la arena y la roca del litoral, para no demeritar su cubanía, salta Santiago a la
s XVII s XVIII... av s XIX v s ...XVIII v av a
montaña. Sin transición. Paradójicamente, Cuba, siendo isla, es más honda en las
s s XX av a a XXI s v s
alturas que en la costa. Más serrana que marinera. Y Santiago intuye esa contradicción
s XXII s v s av s
de nuestra idiosincrasia. Y la ciudad por ello se engarfia al suelo, como en un destino de
a s s XXIII v (g) XXIV v (g)
irremisibles alturas y depresiones, subiendo y bajando.

I s s s s a (p) s s a (p) s
José Soler Puig, el novelista entrañado de Santiago de Cuba, el apasionado descriptor
s a a s v av
del paisaje físico y psicológico de la ciudad, me confesó durante mi segundo o tercer

s II a s v s av av a s a
 viajes, que San Basilio es la calle más eminentemente santiaguera del plano citadino.
 III s s av s IV s v V v VI
 Por su arquitectura, sus balcones de tanta intimidad. La disputa ha sido -decía- si
 s av s v av VIIa-v (p) s s VIII v IX a
 Enramadas, hoy Saco, es la más copada por las esencias de la ciudad. “Yo digo que San
 s X a s av v s s a (p)
 Basilio.” Ignorante de esas santiaguerras, no discutí con el autor de *El pan dormido*.
 XI av v XII... XIII av v s ...XIIv s XIV...
 Pero sí coincidí con él en que lo que más le gustaba de Santiago era su gente. Para él,
 XV av v (i) s s a (p) XVI av v (i) s
 aparte de sentir la cubanía de manera apasionada, además de simbolizar la rebeldía del
 s s s s ...XIV s v av a
 pueblo por su capacidad de lucha, de abnegación, el santiaguero es sumamente fraterno;
 XVII v a s XVIII v XIX s XX v s XXIa-v(p) s (i)
 le resulta difícil la doblez. “Qué le ocurre, compay”, es la pregunta dicha en un hablar -
 XXII s v s (i) XXIII s v s s XXIV s
 al ajeno se le figura un cantar- que el transeúnte oye en medio de un atolladero. Horror
 s s s
 de la opresión y placer de la cordialidad.

I s s a av v II av a s
 A mí los carnavales en un sentido usual no me placen. Al menos, ciertos carnavales de
 s s a s III s s v
 ron y croqueta, insustanciales, sin estilo. Pero a los de Santiago de Cuba les saboreé la
 s av IV v s V v s s
 originalidad enseguida. Me convenció la música que se depura en la tradición del son
 a s s VI v s VII v (g) s VIIIv
 fundacional de La Ma’ Teodora, que desde hace cinco siglos rajando la leña está en el
 a s (i) s IX v X v (i) av XI v s s
 ritmático percutir de la madera. Vaya uno a saber allí lo que es una conga, tamborileo
 a s a a XII a-v (p) s a (p)
 rotundo de un compás incisivo, trastornador, mechado con los aires afilados de una
 s a XIII v XIVav v a XV s s XVI s a (p)
 corneta china, que algunos creen que no es china. Disfraces y pasos. Alegría sustanciada
 XVII v s s s XVIII v s s
 que pasea por Trocha, o por Garzón, o por el reparto Sueño, o ladea la Plaza de Marte,
 XIX s v s XX s v av s s
 que un día se llamó de Marta, pero la costumbre la denomina como el dios de la guerra
 XXI av v s
 sin que nada tenga que ver con las armas.

I v s s II v s s III av
 Y por qué escribo estas cosas de Santiago. A qué vienen elogios y piropos que ya
 v IV v V v s VI av v
 otros han dicho o han sentido. Algo de todo eso anoté en una libreta cuando llegué a
 s s s VII... s VIII av v (i) s IX av
 Santiago de Cuba por primera vez y un colega, quizás sin calcular el radio de cuanto
 v ...VII v s X v s s XI s av
 decía, me orientó en chanza que adelantara una hora mi reloj. Santiago, a fin de cuentas,
 v av av XII v av s XIII v XIVv(i)
 estaba delante históricamente. Y publico hoy esos apuntes porque quiero volver a

s XV s s s a v XVI v (i)
 Santiago. Eloína del Pozo, la corresponsal de Juventud Rebelde, prometió invitarme
 XVII v (i) av s XVIII av av v av
 para compartir allí con los colegas. Y si después de cuanto he escrito a favor de su
 s XIXav v s XX s v av XXIv av s XXIIav
 ciudad, no se acuerda de su promesa, la gente va a pensar mal. Iré, sí, a Santiago. Y no
 v s
 llevaré reloj.

10. I s a
 “Carilda total”

I s s v s II v s av a s III v
 Calzada de Tirry 81 merece el crédito de ser la dirección más célebre de Matanzas. Es
 s s s IV v s a V s
 el título de un libro de poemas, y ello sería una razón suficiente para que ninguna carta
 v s s VI av s VIIa-v (p) s
 languidezca en la bolsa de un cartero. Pero, además, en la casa tatuada con ese número
 s av a s v s s s
 en una de las calles más antiguas de la ciudad, vive Carilda Oliver Labra.

I v II v III av v s IV s s
He escrito “vive”, aunque cuando paso ante su fachada el portón y los ventanales
 v av a (p) V v s s s s
 están habitualmente cerrados y percibo un hálito de misterio, desolación, en las maderas
 s a VI v s VII av
 y los herrajes coloniales. Son, sin embargo, apariencias. Allí, a pesar de que la
 s s v s s s VIII v
 arquitectura y los recuerdos mantienen en el aire los olores del pasado, sigue habitando
 s s IX v av a av X v XIv(i) XII av v
 la vida, la ilusión. “Estoy más viva que nunca”, la oigo decir mientras convierte la
 s s a s
 noche en el espacio vital de su creación.

I a s s s s v II s v
 Una gran mujer de América, la chilena Gabriela Mistral, aseguró que Carilda es
 a av s a av s III... s IV v
 “profunda como los metales, dura como el altiplano” y “su poesía, de ser divulgada con
 s ...III v av a s s V s s
 justicia, ejercerá pronto ardiente magisterio en América”. De profecía, el juicio se
 v VI v s s s VII s a s v
 transformó hace años en hecho y verdad. El Premio Nacional de Literatura legitimó sus
 s VIII s v s s s IX av
 méritos. Y en estos días a ella se consagra la Feria del Libro de La Habana. Mas, ya con
 s s s s v s a
 su primer libro, Al sur de mi garganta, Carilda mereció en 1950 el premio nacional de
 s X s v a a s XI v av
 poesía. En ese volumen empieza a estar presente la meteórica fuerza que recorre, como
 s s s s s a XII v
 una simbiosis de garra y ala, de pasión y ternura, su obra toda, y ha convertido a la

s s a s a XIII v s
autora en una de las mujeres esenciales de la poesía iberoamericana. Ha escrito poesía
s s a s s XIV v s
de mujer; revelación inaudita de un temblor, un color, que supera los tabúes, los
s XV v a s a s a
prejuicios, y se expresa en legítima alma interior, en feminidad real.

I s s v a s s a a s
La obra de Carilda integra en una sola voz un Eros tumultuoso, dulces duendes
a s a II s a s s
familiares e imprecaciones políticas. Mezcla compactada de la vida y la literatura, la
s s III v IV v (i) av a s V
experiencia y los libros. Pero si hemos de filtrar y precisar tan disímiles ingredientes, las
s s v s s VI... VII v ...VI v av
cuentas de la vida se imponen al resto de la fórmula. Ella, según afirma, ha vivido más
VIII v IX v av av X s-v (i) XI v s a
de lo que ha leído. Y, por supuesto, ha escrito mucho más. Escribir es su modo habitual
XII v (i) s XIII v s s s
de asumir una existencia en la que han alternado la abogada, la profesora de dibujo, la
s a XIV av s s a s a XV
animadora cultural. Y siempre en Matanzas, su ciudad mito, su lar totémico, del que
av v XVI v (i) XVII s av s s a v a
nunca ha querido separarse, y cuya tierra –como símbolo del suelo patrio- la quiere toda
s XVIII v XIX av v XX av v s
sobre su tumba. Debemos creerle cuando asegura que nunca ha podido escribir un verso
av s
lejos de Matanzas.

I av s v s II s v
Poéticamente, Carilda se empalma con la generación que en Cuba se llama de “los
s IIIv IVv(i) V v s s
50”. Es decir, la tendencia literaria que comenzó a evidenciarse en esa década del siglo
VI v VII v (i) s s s
XX y se caracterizó por introducir en el poema las palabras y los asuntos de la
s s a VIII... s a
cotidianidad, en un desbordamiento de lo conversacional. La antología básica de los
s IX v (p) ...VIII v s s X av av v(i)
coloquialistas –publicada en 1984- abre su muestrario con Carilda, no solo por ser la de
XI v a s XII... s av
más edad, sino por que ella fue anticipadora del coloquialismo. En sus poemas, aun
s XIII v s ...XII v s s s
desde los primeros, la autora de “Desaparece el polvo” ubica frases, palabras, imágenes
XIV v s a s (i) s XV av s
que contaminan el verso del diario discurrir de la gente. Como en una ruptura del
s s XVI v s a XVII v (i) s a
lenguaje de la poesía que logra, en sus manos expertas, enriquecer la expresión poética.
XVIIIav a v s XIX v s XX av v s a s
“Muy pobre sería el creador –me dijo un día- que solo tuviese en uso un lindo ejército
s
de palabras.”

I v av a II v av a III av v
Mencioné antes lo político. Y es fácilmente comprensible. Nunca ha desdeñado lo

a a IV s s s a s
 íntimo, lo personal. Pero en horas de dolor o catástrofe colectivos, su verso se
v av V v s VI v s VII av s v
 manifiesta beligerantemente. Cantó a Martí. Cantó a Fidel, cuando Fidel se hallaba
av s s av s a VIII s av v av
 todavía en la Sierra Maestra al frente de su ejército guerrillero. Pero Carilda no es solo
s a IX a X a XI a XIIv av s XIII
 una poetisa política. O erótica. O doméstica. O intimista. Es todo ello a la vez. La
s XIV v s s s s
 unidad que junta las quejumbres, las dichas, los cataclismos, las pasiones, los
s s s s s s s
 insomnios, las frustraciones, el amor, en una ofrenda de amor a la vida.
I s v s II v III v IV s s
 Carilda es la totalidad que nos acompaña y desafía. Porque la vida, para esta mujer,
v s s
 “cabe en una gota” de amor.

11. **I s s**
 “La trastienda de una botella”

I s v s II av v s III av s av v
 Presilla era del carajo, como suelen decir los cubanos cuando la lengua no alarga un
s a IV v av s V av v s
 calificativo exacto para definir totalmente a un hombre. Casi invalida mi experiencia
a VI av v VII v s
 profesional, y yo no me hubiese consolado, ni convencido a mis jefes, con la
s s
 justificación del aprendizaje.
I s s s v s a II a III av
 El ingeniero Demetrio Presilla era un personaje contundente. Original. Apenas
a-v (p) s IV s s av v s av
 explorado por la prensa. El cine y la televisión ya habían difundido su mérito como
s s s V a-v (p) s a s VI a-v (p)
 ciudadano e ingeniero en una película titulada Polvo Rojo y una telenovela nombrada
s s VII s v s s
 Lengua de pájaro. En los primeros años de los 1960, logró a solicitud del Comandante
s s s s s VIII v(i) IX v (i) s
 Ernesto Che Guevara, Ministro de Industrias, poner a ronronear la procesadora de
s X s v s XI v XII v (i)
 níquel que los norteamericanos edificaron por esa época y que habían sellado al llevarse
s s XIII s v s a s
 planos y fórmulas. El secreto despojaba de la sonoridad fabril a aquella maquinaria
XIVav a-v(p) XV a-v(p) s av s av a a (p) av
 nunca utilizada, sita en Moa, entonces un pueblo casi desierto, aburrido, como un
s a s XVI a-v (p) s s av s
 caserío del lejano Oeste, aunque ubicado en el oriente de Cuba y con menos caballos.
I s v av s II v (i) s a
 En 1987, Presilla se ocupaba allí, por segunda vez, de descifrar una planta nueva y su

s av s III av v IV v(i) s s
tecnología, en particular los hornos donde nadie lograba armonizar el fluido y la llama.
V av v(i) VI av v VII v s VIII
Después de insistir en que quizás él podía colaborar, alguien se acordó de su pasado y le
v IX v(i) s s X v XI v(i) XII v(i)
encomendó intentar el reajuste del fuego. Decidí entrevistarle, para aprovechar su
s s a s XIII s v s
reaparición en los aires públicos a los 72 años. Al mediodía, lo esperé a la puerta del
s XIV v XV v s XVI v(i) XVII v XVIII
comedor. Me le presenté. Tuve que levantar la cabeza para mirarlo; él, la bajó para
v(i) XIX v s XX v s XXI av a-v(p) s
mirarme. Oyó mi solicitud. Y me dijo con voz como tronada desde un cañón:
XXII av v s XXIII s av v s a
-No doy entrevistas. Los periodistas solo hablan de historias antiguas.

I v II av v s III v s s
Argüí que no le recordaría el pasado, que hablaríamos de sus conceptos sobre la vida,
s s IV v s V v(g) s s s
la moral, el tiempo... Miró hacia los lados, repasando el paisaje de hierros, tanques,
s s VI v VII v s a
chimeneas, escalerillas. Y accedió, pero me recibiría al día siguiente, a las 7 de la
s s s s s
mañana, en su casa de Nicaro, 90 kilómetros hacia el noroeste.

VIII... IX av v(i) ...VIII v s X v XI
A las 7, después de madrugar desde las 4, me senté en su portal. Se sorprendió al
v(i)
verme.

XII v av
-¿Qué hace aquí?

XIII v
-Usted me citó.

XIV av av av v XV v s XVI v s
-Sí, pero ahora no puedo. Voy a trabajar en mi tierra. Estaré de vuelta a la una.

I s v II v(i) III s s s s
El tiempo me rindió para averiguar que su tierra, una especie de huerta o estancia, se
v s IV... s a a av
la había propiciado el Che para que ese hombre racional, práctico, aparentemente
a a v s V av v...IV s s VI
hermético o altanero, reprodujera en la agricultura, como creía, el proceso de la vida, y
v VII av-v(g) av s(a) VIII av v s s
descansara creando, como los clásicos. También releí *Adiós a las armas* bajo tres
s IX v a s av s s X... s
árboles que dibujaban un estable crepúsculo frente a la casa del ingeniero. A la hora
XI a-v(p) ...X v XII v a(p) s s XIII v
prometida regresó, y golpeó airado, con el pie, uno de los dos escalones que alcanzaban
s XIV s s v XV v(i)
el portal. Mi presencia, y con ella mi insistencia, parecía disgustarlo.

XVI v(i) XVII v XVIII av v s a
-A ver, qué usted quiere. Solo tengo un cuarto de hora libre.

I v s II s av av v III v
Obtuve, sin embargo, la entrevista. Dos horas más tarde admitió que yo le había

s av a IV av v s
dirigido las preguntas más interesantes de cuantas le habían presentado alguna vez.
V v VI v s VII av v VIII v IX v X av
Usted exagera, embanderé mi modestia. No se entusiasme, advirtió. Falta que usted no
v XI av-v (g) XII s-v (p) a
me traicione convirtiéndome en un desconocido para mí mismo.

I v av s a II s s v s III
Hablamos también de historia antigua. Del Che Guevara recordaba la mirada, que
v IV v V v VI s av v VII v(i)
taladraba. Nadie podía mentirle sin ser descubierto. Presilla, a su vez, prefería morir
av VIII v(i) s IX v s s (p) Xav
antes que maltratar la verdad. Ni toleraba divorcios entre él y sus subordinados. No le
v XI s v s s a
importaba que su nombre exhibiera dos o tres títulos de universidades norteamericanas
XII v s s a XIII s s a
y que leyera a Shakespeare en el inglés original. Con sus ayudantes, obreros sencillos,
v s s XIVav s v XV v(i) s
compartía la mesa, y la habitación cuando la distancia exigía albergarse en casas de
s
tránsito.

I v II v s III v(i) s IV s v
Uno de ellos fue el que me insinuó la forma de doblegar su negativa. En el fondo es
a V v VI v VII v s
blando, dijo. Y, fíjese, le gusta el ron.

VIII... s IX av s v X v(i) s...VIII v
Aquella tarde, cuando el ingeniero pretendió despacharme en 15 minutos, extraje del
s a s s XI s s(a) av av v
bolsillo trasero una botella de Legendario, que la revista Bohemia todavía no me ha
XII v s s XIII v av a (p) XIV
pagado. La coloqué sobre la mesita del portal. La miró genuinamente sorprendido. Y
XV v XVI XVIIv XVIII v(i) XIXav v s XX s
eso, preguntó. Nada; me gusta beber mientras converso con mis amigos. Su boca se
v XXI av-v (g) s s XXII s av a av
abrió balanceándose entre la mordacidad y la inocencia, y en voz tan alta como su
s v s s XXIII v XXIV v s a
estatura, pidió a su esposa, negra que contrastaba o completaba la piel rosada del
s
marido:

XXV s XXVI s XXVIIav av v s
-¡Herminia, vasos y limón, que ahora sí tenemos tiempo.

12. I s a
“La bebida ajena”

I v II v(i) s III s v s av s
Volví a beber sidra. El líquido burbujeaba unos segundos antes de las 12 de la noche
s IV av s a v s V a-v (p) VI
del 31 de diciembre. Y cuando el grito familiar redondeó la hora esperada, y los

s v s VII s s s v a s
presentes levantaron las copas para que los deseos de paz y amor rociaran el nuevo año,
VIII v a (p) a IX av-v (g) s X s v
quedé rezagado, meditando, pensando en aquel incidente. Mis parientes creyeron, sin
XI v s s s s
embargo, que me habían acometido de golpe la pena y la nostalgia por las presencias
a (p)
perdidas.

XIIv a XIII s XIV v a XV v XVI v
-Es lógico, viejo, que te pongas triste. Todo pasa, como dicen...

XVII a XVIII av XIX s
-¿Triste? No, hijo.

XX av s
-¿Por qué entonces esa cara?

XXI s s XXII av av XXIII v s
Precaución ante la sidra. Nada más. Y les expliqué las razones.

I av v II s III v s IV v
Porque, en efecto, todo pasa. Cabelleras que se volatizan, bellezas que se deshilachan,
s V v s VI v VII... s a VIII a-v(p)
talentos que se fragmentan, sueños que se endurecen. En una novela francesa escrita

s ...v IX v a av X s XI s s
por un español leí que todo es eterno, menos tú, hombre, mujer, confluencia de una
s s s XII... s XIIIv(i)XIVavv(i) ...av v a (p)
noche sin rostro ni estatura, en cuya contingencia -ser o no ser- solo está emplantillado
s s s s a s XV v
el fin, la caída de la curva en la disolvencia fatal de la muerte. Y uno debe, a pesar de lo

a s XVI s s v XVII a-v (p)
efímero de la existencia, lograr que el recuerdo de los errores perduren, vacunados
s av s s XVIII s av v
contra el remordimiento, como una lucecita de advertencia. La memoria no ha de
av XIX v (i) s s a XX v (i) s
utilizarse solo para aprobar exámenes de fechas históricas, participar en concursos de la
s XXI v (i) s s av s s XXII s
Televisión, conservar deudas o rencores, o como pretexto de la añoranza. La memoria
v s a s s XXIIIv XXIV s XXVs a
es el testigo de uno mismo; el policía de tránsito. Pare. Cuidado. Curva peligrosa.

I s av v II s av v av
En mi adolescencia también me enseñaron que la felicidad no se define como un
s a III a-v (p) av IV av v V av v
artefacto electrodoméstico comprado a plazos: mañana será mío. Por el contrario, es
av VI v av VII av s VIII av s IX a-v(p) s
tuya hoy; está aquí. Debajo de tu ventana. Como una flor nacida entre las piedras del
s X v s s av s (a) XI v XII av v
patio. Por eso, mira la comida en tu plato, no en la del ajeno. Y confieso que así obré
av s s s XIII v XIV av av
por mucho tiempo hasta el momento de aquel incidente. Recuerdo que cuando, muy
a v s av XV s s v s
joven, corté caña voluntariamente, mis compañeros de estudios corrían hacia la carreta
XVI v s XVII v s XVIII s v s XIX
que traía el almuerzo, tragaban en remolino, y en un vértigo pedían turno para

v (i) XX v (i) s a XXI v s a
 reenganchar, repetir, el arroz sobrante. Yo, en cambio, tomaba mi bandeja metálica,
 XXII v s s XXIII v s XXIV av
 buscaba la sombra de algún árbol, me recostaba al tronco y parsimoniosamente
 v XXV v s XXVI v s a
 almorzaba. Algunos se reían de mi “finura”. Y yo les respondía en un tono refranescos
 XXVII av v a XXVIII v av a(p) XXIXav v XXX av
 que ahora me parece insoportable: “El que come mal y apurado: no come. El que mal y
 av XXXI av v s
 despacio, al menos come media vez.”

I v s a s II av v (i) III s
 Eso expliqué a mi familia el último 31 de diciembre cuando, al brindar, mi copa
 v s av s s IV av s v
 quedó unos instantes abajo, a la altura del pecho, mientras mis ojos la calibraban.
 V av av av v VI v s s av s
 Luego, ya a destiempo, la alcé y expresé mi voto por la paz, en particular por la paz
 a VII v av s VIII v s
 interior de cada uno, y bebí, primeramente en un sorbo que permitió a mis labios
 IX v (i) s a s
 comprobar la naturaleza del espumoso líquido.

X v s s XI s
 -Pero, cuál es tu problema con la sidra, viejo.

I... s II av v s s s ...I
En fin, un viernes, cuando íbamos los fines de semana a la casa de mis suegros, me
 v III av av v s IV v (g) s s V
 adentré –como usualmente hacía- en la arboleda buscando una toronja, o un mamey. Al
 s s s a v s s VI VII v
 regreso, sobre la mesa del cobertizo trasero, vi una botella de sidra. Ah, se jodieron mis
 s VIII v a IX v s s X v a
 cuñados, me dije goloso. Eché hasta la mitad de un vaso: la observé amarilla,
 a XI v (g) s s s XII v s
 insinuante, acariciándome el gusto con la miriada de sus burbujas. Y bebí un trago
 a av a XIII v s
 hondo, tan hondo que me quemó la garganta.

I v II v III v av s s IV av v s V... s
 Grité. Corrí. Y consumí casi un cubo de agua. Aquello no era sidra. Entre las jabas y
 s VI a v ...V s v s s VII
 paquetes que yo mismo cargué, mi esposa le había traído la botella a su mamá... para
 v (i) s VIII v s
 limpiar el inodoro. Era sulfumán.

13. I s El fracaso

I av v II a s v s III...
 No comprendo por qué ciertos entrevistados tiemblan ante un periodista. Un
 s a IV av s v s av s a
 funcionario bancario que durante dos décadas sirvió desde Cuba como agente secreto de

s a s...III v V v a s VI a-v (p)
la contrainteligencia cubana en la CIA, me confesó hace muchos años, sentado
av s s VII v av s av VIII av
rígidamente en el sofá de su casa, que sentía más miedo frente a mí que cuando
v s s s s s
conversaba con un oficial de Langley en una habitación de cualquier hotel en Madrid o
s IX...av s s s X a-v (p) ...IX v
Roma. Y allí un error en su doble seudónimo de agente encubierto podía haber aspirado
s XI a-v(p) s
al premio inconsulto de un balazo.

I v II av s v s III v s
¡Si supieran que también los periodistas nos acercamos con temor! Y es miedo de la
a s IV s v s s V v (i) av
misma prosapia. A un entrevistado lo asusta la dimensión de las preguntas y quedar a
s s VI s v a s
ras de las rodillas en las respuestas. Al entrevistador lo aplana la misma aprehensión,
av VII av v VIII v s s
pero al revés, aunque en apariencias sea él quien se apoltrone en la butaca del privilegio.
IX av v a s s X v s

Aún experimento cierta flojera, alguna desazón, a pesar de que he pasado la mitad de
s XI v-av(g) XII v (i) a s s XIII av v
mi vida tratando de provocar lo más agudo en hombres o mujeres. Pero nunca me sentí
av a (p) XIV av v XV v(i) s XVI v
tan desamparado que cuando me ordenaron hacer mi primera entrevista. En mí influía,
av s a s XVII s v XVIIIv(i)
además, la timidez, espantadiza reacción que hasta los 20 años me obligó a hablar en
s XIX s v s a XX v (i)
verso, porque la tartamudez me trababa la sintaxis regular, y para zafarla de aquel
s XXI v s s XXII v XXIII av v a XXIV v
sofocón debía invertir el orden de la frase. Si iba a decir: cuando yo era pequeño, tenía
av s a XXV av av av a v
que pronunciarlo como en un verso octosílabo, más o menos: cuando pequeño era yo.

I s v s II s v s
La práctica fue lubricándome la lengua. Y con el tiempo pude acometer encomiendas
III v s s a IV v V v (i) s a
que sometían a riesgo mi honor profesional. Quiero emplear una imagen exhausta, pero
a VI s v s a VII av v a (p) VIII...
certera. El periodista es un soldado especial: nunca debe regresar fracasado. En una
s IX v (g) s a ...VIII s v X v (i) a
ocasión –hallándome en Puerto Rico- entre mis tareas destacaba entrevistar a cierto
s a XI s a a v a (p) XII
personaje norteamericano. El hombre, evasivo, inconquistable, estaba decidido a
v (i) s s XIII v
obtener una prueba de mi incompetencia. Alguien me avisó:

XIV v s a
-Está en la playa, solo.
XV v s s s XVI v s a
Dejé el vestíbulo del Caribe Hilton, y me convertí en una visión escandalosa entre
s s av a (p) XVII s v s XVIII s
centenares de personas casi desnudas. La arena se ingería en mis zapatos, y la brisa me

v s XIX s v av XX v s
ensanchaba los pantalones. El norteamericano nadaba cerca. Me acuclillé a orillas del
s
agua.

I av v II v(i) s III s v s IV av av v
Yo no sabía hablar inglés... Si el personaje hubiera sido Dante quizás no me habría
s V v VI s s
introducido en el infierno, porque nos hubiéramos entendido. El creador del idioma
a v s s VII v s
italiano me habría otorgado el mínimo de 60 puntos que me gané en la Abraham
s VIII v(i) av s IX v s X s
Lincoln al examinar finalmente esa lengua que es, para mí, la de la pasión: en giros
a s v av s XI s v av a
italianos el insulto suena como en un aluvión, y el amor vibra más enfático.

I v s s s II s a s III s
Noté el desconcierto de mister Davis. Él, con el agua a media pierna; yo, con la libreta
a (p) IV v(i) s a V v av VI v s
abierta para... resumir una entrevista muda. Obré prestamente. Pasó un bañista.

VII s v
-Por favor, tradúzcame...

VIII v IX s a s v s av X a-v (p) X
Y acerté. En Puerto Rico el castellano es un habla colonialmente subordinada. En los
s v s s XI av av s a s
baños se lee Gentlemen, Ladies, y abajo, como alternativa secundaria, Caballeros,

s
Damas.

I s v s II av av v av
Mi primera entrevista fue, sin embargo, un chasco. Poco antes había ingresado como
s s III v s s a
aprendiz en una redacción. Debía interrogar al jefe de una delegación deportiva
a IV...av s s V a a-v (p) s
panameña. Después de una década de separación -obvio, por conocida, la historia-,
...IV s v VI v(i) s VIIv a s a
Panamá empezaba a reencontrarse con Cuba. Era una nimia entrevista informativa.
VIII v s IX av v X av s a s
Lo busqué en el hotel: no estaba; tampoco en un restaurante turístico de La Habana
a XI... s a XII s s v av XIII v(i) av
Vieja. En el palacio ecléctico que en el Paseo del Prado accedía entonces a servir como
s s s ...XI v XIV v
centro de entrenamiento de esgrima, me informaron: Es aquel.

I v II av-v(g) s a III v av s
Saludé. Y olvidando detalles esenciales, desenvolví apresuradamente mi cuestionario.
IV v(i) av av a a V v s VI v
Al marcharme, ya menos tenso por lo sencillo que había resultado el trance, le pregunté
s s
a modo de confirmación:

VII v s s
-¿Usted es Cristóbal Díaz?

VIII av v s s
-No; yo soy Celestino Ordóñez.

14.

I s s
Diario de un día

I s v II v(i) s a III s av av v
A los 20 años empecé a escribir un diario íntimo que tres meses más tarde interrumpí
s a IV s v s V v(i) VI
en una resolución sumarásimas. Un amigo me atizó la duda al decirme que uno
v VII av-v(g) s VIII v IX v X av-v(g) s XI
comenzaba escribiendo las cosas que le sucedían y terminaba inventando las cosas que
v XII av s a s a s
escribía. Como en un tránsito estupefacto hacia la novela de sí mismo: la autoficción.
I s v II... s III v s IV v av
Aquella noche deduje que el hombre que habla con el hombre que consigo va, como
s s s...II av v s a
en el verso de Antonio Machado, no podía perecer por la baba de una ingobernable
s s V av v av VI v(i) s s
tendencia al mito. Yo solo pretendía entonces estampar en la libreta la verdad de mi
s a VII av v(i) s VIII v s
circunstancia interior. Y para no contaminarla de artificios trunqué mis notas en una
s IX v s
fecha que puedo confirmar: 11 de octubre de 1966.

I v II v III v av IV... s a V av
Admito que exageré. Y acepto también que el impulso mixtificador de cuantos
v VI v s...IV av v s VII v
escribieron o escriben un diario, quizás provenga de la intención o se contenga con ella.
VIII v v a IX v(i) s X av-v(g) XI
Si uno lo escribe con un afán profesional, para publicarlo alguna vez, o calculando que
s v XII v av XIII av-v(g) XIV av-v(g) s
al futuro le interesará, puede vaciarse cautelosamente, restando o sumando en letras
a a a a a XV v XVI v(i)
finas lo conveniente o lo inconveniente, lo útil o lo bello; o si los emborrona para pulir
s a s XVII... a XVIII v...XVII v a s
el espejo de la propia conciencia, lo único que le importa es la indivisible verdad
a XIX av v av s s XX v(g) XXI v(i)
personal; o, simplemente, si lo lleva como un jugador sus cuentas, tratando de justificar
s a(p) XXII av v a a a XXIII s
el tiempo perdido, tal vez sea pueril, intrascendente, o imaginativo. Las intenciones,
a a v s s XXIV v
múltiples y confusas, suelen escurrirse ante el yugo del análisis. ¿Cuál habrá sido el
s s s s XXV v s XXVI av s
móvil de Ana Frank, la adolescente que compuso un documento donde el candor y la
s v s a s s
madurez compiten en un testimonio insobornable sobre la maldad del nazismo?

I s v II v(i) s a s a III v(i)
A pesar de las aprensiones, me seduce leer la prosa lírica de los diarios íntimos, verla
IV v(i) s a s V v(i) s av
develar las tarjetas secretas de la personalidad, o desenmascarar las opiniones más
s s s s VI v VII
recónditas sobre los acontecimientos o las personas y personajes que te cercan e

v VIII s a s v s s (a) a
 influyen. El Diario íntimo del Amiel me encaló la conciencia con un blanco nebuloso,
 a (p) a a s s s IX
 reconcentrado, sintético, propiciador de excavaciones en los soterrados del espíritu. El
 s s s a v s s s
 de Thomas Merton, el monje escritor, me transmitió la nostalgia por el fervor del silencio
 s X av-v (g) XI v s a av a s
 y la meditación, convenciéndome que existen valores éticos más humanos que el placer
 s XII... s s s a s a XIII
 o el acomodamiento. Y el Diario de León Bloy, uno de los raros escritores franceses que
 s s v s XIV a-v (p) av s (a)...XII v XV av v (i)
 Rubén Darío describió en su libro llamado así: Los raros, me mostró cómo resistir las
 s s s s XVI av v (i)
 cornadas de los prejuicios, el abatimiento, la mentira y, sobre todo, cómo defender el
 a s s XVII v s s
 propio criterio con honradez, aunque uno quede sin zapatos y sin estómago.

I s s v II av av s
 Las páginas de mi diario, sin embargo, me abochornan. Después de tantos años de
 v III v (i) s IV s-v(i) s V s-v(i) s
haber aprendido a discernir la distancia entre escribir un diario y escribir para un diario,
 VI v VII v (i) VIII v s av a
 me aterra repasarlo. Lo redescubro en una posición demasiado tartamudeante,
 IX v-a (p) X av-v(g) s s s XI av v XII s
 planchada, acusando la vocación de un aprendiz de escritor que no precisa de qué lado
 v s s XIII v s XIV v XV v(i) s
 sopla el silbido de los sueños. Recuerdo, en mi descargo, que necesité llevar el diario
 av s XVI v s a XVII av v
 como un purgante. Atravesaba el desierto familiar -casi todos se habían ido al
 s XVIII s a a a a av v
 extranjero- y el amor primerizo y puro -puro por primerizo- también emigraba
 XIX av-v(g) a s s XX av v (i) s
 dejándome intactos los ahorros de la boda. Ahora, al reencontrarme en esas páginas,
 XXI v av a XXII v av s XXIII v
 sonríe un tanto contra mí mismo. Todo pasa, menos las cicatrices que identifican lo
 XXIV a-v (p)
 vivido.

I s v av II v s III s
 Si alguna anotación me place aún es la del primero de agosto. En aquellos tiempos
 av v s IV v(i) s s V v s VI v (i)
 aún persistía la moda de leer a Vargas Vila. Me impresionaba su manera de convertir las
 s s a VII a s a s v
 frases en un “caracol sonoro”. Pero ciertos juicios, ciertas actitudes, me parecieron de
 s VIII av av s v s IX a-v (p) s X av v
 bufón. Como cuando, en Ibis, decía al hombre defraudado por una mujer: “Si no tienes
 s XI v (i) XII v XIII v XIV s XV s
 valor para matarla, mátate.” ¿Qué usted dice, señor? Ni siquiera en aquellos instantes,
 av v s s s XVI v s
 cuando yo era un enamorado sin el alma y sin la gema, me convenció la propuesta.
 I av s av v s s a s s
 Afortunadamente, días antes había leído a María, novela romántica de Jorge Isaac,

v II v s a a (p) s s s III
 otro colombiano; fue el antídoto del gaseoso y refrigerado machismo de Vargas Vila. Y
 v IV s v V v (g) av s s VI av
 escribí: “María seguirá viviendo, andando por ahí en los ojos de otras mujeres, y quizás
 v s VII s av v
 me crucé con ella en una mirada...” Tres años después me casé.

15. I a s
 En ciertas soledades

I s v s s II v III v (i) IV av av v
 Bertica podrá aclarar el porqué del conflicto que me obliga a actuar como no quiero.
 V av av av v s VI... s VII av VIIIa-v(p) ...v IXv(i)
 Quizás ya no recuerde el episodio. Pero a mi edad, cuando lo vivido comienza a pedir
 s ...VI v X v s s
 reconciliaciones, le agradezco que se haya acogido al silencio, y en el momento de
 s v av s a XI av av s
 aquel acto se haya comportado como una mujer ducha. O sencillamente como mujer.
 XII v(g) av s

Siendo tan niña.

I av v II v III s a s v s IV s av
 No es que yo crea que el estado perfecto de la mujer sea el silencio; ese infundio, casi
 s V a-v(p) s a s VI a-v (p)
 infamia, aspirado entre la resaca voluntarista de Schopenhauer, o trasegado desde
 s s s av s VII a-v(p) s VIII
 minutos de Vargas Vila, o, en el mejor de los pareceres, copiado del verso en el que
 s v IX v s X av v XI v av a XII av
 Neruda confiesa gustar de su mujer cuando calla, porque “estás como ausente”. Así,
 av a s (p) s a s s v
 desde luego, la “perfecta casada” del fraile clásico, mi tocayo, pero de León, sería la
 a s (p) XIII av-v (g) XIV s s s av av v
 “perfecta callada”, considerando que la lengua del varón -del macho más bien- acusa a
 s XV v (i) a av a
 las damas de tener la similar demasiado loca.

I s v s s a a (p)

A Bertica, en fin, le envió mi gratitud por el silencio tolerante y abnegado de aquel
 s II s s III... IV v ...III v
 momento. Y por el resto del silencio. Lo que sucedió entre ella y yo me ha mutilado.
 V av VI av v av s a s
 Vitaliciamente. Cuando me preguntan en medio de un zafarrancho rítmico, en conga o
 s VII av v VIII v IX X v s a a s
 en rock, por qué no bailo, digo: ah, yo soy un cubano atípico; criollo con exceso de
 s
 gallego.

I s v a II s v III av v a

La explicación es ficticia. En el fondo envidio a cuantos se retuercen plástica,
 av s s IV av s av v(i) a Vav v (i)
 francamente, al golpe de cualquier cuero. ¡Cuánta tristeza no ser igual, no hacer lo

a VI av v av a av VII av v s VIII av
 mismo! Por dentro soy tan cubano como cuantos se insuflan a una rumba como si
 v IX a-v (p) s a X a XI a-v (p) s XII a
 estuviesen enhebrados con hilos eléctricos. O elásticos. Descoyuntada tromba. Remota
 s s s
 vibración de areíto y negritud.

I s v a II v III v a IV v
 Todo cubano es mestizo. Lo es incluso aquel que se cree blanco de cuatro cuartos. Es
 s s V... VI v a ...V v a VII v (g) av s
 híbrido en el alma. Yo, que soy ex rubio me estimo mulato. Siento adentro el pulso
 a s a s a VIII v a s
 parejo de atabales africanos y tacones hispanos. Y me defino con el mismo ritmo de mi
 s a a s (p) a (p) s (i) a s a (p)
 cultura mestiza: vivaz en el andar, atropellado en el hablar y pronto al grito engallado.

I v II s v s III... av s IV
 Me consta que Bertica a nadie chismeó mi debilidad. Al menos, nadie de mi pueblo al
 v (i) V v (i) VI v (i) s s ...III v s VII a-v (p)
 verme y ponerse a evocar mis andanzas de niño, aludió a aquel baile de los llamados del
 s s VIII av v s s IX v av
 Sábado de Gloria. Entonces, sabe Dios por qué equívoco, se festejaba anticipadamente
 s s X s s s v s XI
 la resurrección del Señor. Y ese día, este vejigo de siete años poseía 20 centavos, que
 av v av XII v XIII av s XIV v s av XV v (i)
 no sé cómo obtuve. ¿Acaso del peso que me pagaba el juez mensualmente por recogerle

s s s s XVI v s
 en la fonda de Neno el almuerzo y la comida? Coincidí con Bertica en el para nosotros
 a s s XVII a-v(p) av s XVIII v s s
 enorme salón del cine, ubicado frente a mi casa. La invité a un refresco y una panetela
 a XIX v s XX av v (i) XXI s XXII v av XXIII
 borracha (se pulverizó el dinero). Luego a bailar (qué audacia, me figuro hoy). Ella
 a a a v XXIV v(i) s XXVv XXVI v(i) s
 -menuda, tímida, manejable- se dejó tomar por el talle. Atiné a marcar un compás, dos,
 s a XXVII v XXVIII s XXIX v XXX
 hasta tres, de aquel bolero taciturno. Te sigo amando/ Un paso. Voy preguntando/ Dos
 s XXXI v (i) XXXII s v s s
 pasos. Dónde poderte... El tercer paso encontró un pie de Bertica bajo uno de los míos.
 XXXIII s XXXIV v XXXV v s XXXVI
 ¡Un pisotón! A cualquiera le ocurre, me hubiera dicho alguien con experiencia. Pero yo
 v s XXXVII v s XXXVIII s av
 me largué a casa. Y callé mi vergüenza. Bertica también.

XXXIX av av v XL av v XLI v
 Desde entonces, cuando me preguntan: ¿Por qué no bailas? Respondo:
 XLII v s s av a s
 -Bueno, muevo piernas y cintura sólo en ciertas soledades.

16.

I s
El mito

I s s v s a s s
Guillermo Cabrera me invitó al teclazo ocurrente de su peña, en el Instituto
a s s s II v s s
Internacional de Periodismo José Martí. Lo anunció en su columna de Juventud
a III v IV v (i) s s s V v av
Rebelde. Quería festejar mi cumpleaños en compañía de los “tecleros”. Lo hizo un tanto
av VI s s v s a
anticipadamente, porque mi inscripción de nacimiento cumple 60 años el cercano 2 de
s
julio.

I v av s II av v s III v IV v(i)
¿Temía acaso el Guille que yo no podiera llegar a esa fecha? ¿O quiso ser el primero?
V av v s s VI a-v (p) s s VII
Tal vez aprovechó la proximidad del sábado destinado a esa tertulia y la fecha en que
v VIII av v s IX v (i) s
nací. De todos modos le agradezco la ocasión de compartir con los asiduos de su
s a s X av s a a v a
columna y de la consecuente peña, que más que espacio literario y musical, es plástico,
a s a XI v (i) s XII av v
libérrimo molde humano para redondear la sensibilidad. En particular me conmovió
XIII v (i) a s XIV av v XV v (i)
encontrarme con varios de mis amigos que, aunque no acostumbran a concurrir,
XVI v s s s s (p) XVII av v XVIII av
asistieron esta vez en gesto de fraternidad con el homenajeado. Allí estaban, casi
av v s s s
anónimamente, sin que yo los hubiera invitado, los periodistas Herminia Rodríguez,
s s s s s s s XIX av v
Eduardo Montes de Oca, Liborio Noval, y el poeta Luis Lorente. Y no olvido a algún
s XX v XXI v (i) s s s

I s s v II a-v (p) III v (i) s IV v (i)
Aunque el doctor Salman está empeñado en demostrar la posibilidad de cumplir 60
s s V s v av s a VI v av s
años dos veces, esa edad es casi una parada única. Marca oficialmente la entrada en ese
s VII a-v (p) s VIII v (i) IX... X v s ...IX v s
sofisma llamado tercera edad. Sin exagerar, el que cumple los 60 julos es el asiento de
s s s a s s s
mi aparición en el mundo, en el registro civil de General Carrillo, mi pueblo.

I v II a-v (p) III s av a v av IV av
Estoy convencido que esa fecha tan crucial tiene que ver poco conmigo. Cuando
v V v VI v (i) VII v VIII v (i) s IX a av s
cumplí 25 yo creía saber qué significaba tener 60 años. Para mí, joven, todo el tiempo,
av s av s X s s s s XI
todo el vigor, todo el espacio. Para los sexagenarios, el declive, la falta de ilusión. Pues
av v s av XII v s av av
bien, admito mi petulancia de entonces y confieso mi ignorancia de antes... y de ahora.

XIII v XIVv(i) s XVav v XVI s av v a
 ¿Qué es tener 60 años? No lo sé. Porque en mi cabeza todavía se despeinan los mismos
 s s XVII av v XVIII s v XIX av v
 ideales y proyectos de cuando tenía 25. Aún mi corazón se acalambra cuando oigo ese
 s XX v XXI...XXIIv(i) ...XXIav v s XXIII av v
 bolero que dice que “yo para quererte no necesito una razón” mientras rebusco, entre
 s a a s XXIV v av s XXV v a XXVI
 “cartas amarillas”, la leve nostalgia de lo que fue como signo de que estoy vivo. Entre
 s av av v s s XXVII v XXVIII s-v(i) s
 mis planes de hoy no levanta la almohada el descanso. Intentaré el multiplicar las horas
 XXIX v (i) s XXXav v XXXI v(i) XXXII v(i) XXXIII v XXXIV v
 para escarbar en los sueños cuanto me resta por fundar o hacer. Díganme, ¿soy
 a
 viejo?

I s a a s s s av
 Aquel sábado reciente, todos los participantes en la peña de Guillermo -más de 100-
 v s s II v III v (i) IV av v
debían leer ese día el poema que les hubiese gustado escribir. También llevé uno de
 V av v VI v VII s VIIIa-v(p) s IX v av
 cuantos yo quisiera haber escrito. Uno de Borges, titulado *Los justos*, que empieza así:

(“Un hombre que cultiva su jardín, como quería Voltaire./ El que agradece que en la
 X v av
 tierra haya música./ El que descubre con placer una etimología.”) Y siguen unas cuantas
 s av X a a s v s
 líneas más. Y esta mansa, armónica, letanía termina con estos seis versos: (“El que
 acaricia a un animal dormido./ El que justifica o quiere justificar un mal que le han
 hecho./ El que agradece que en la tierra haya Stevenson./ El que prefiere que los otros
 tengan razón./ Estas personas, que se ignoran, están salvando el mundo.”)

I v II v s III v IV v (i) s
 Nosotros -dije- estamos salvando el mundo, porque nos reunimos a hablar de amor,
 s s V av v (g) s s (p) a VI v a
 amistad, poesía. Luego, auxiliándome de mi privilegio de invitado especial, leí varios
 s av VII v VIII av v IX v X v
 poemas más. Y advertí que esos no los había elegido por que yo quisiera haberlos
 XI av v XII v (i) s a XIII v XIV av v
escrito. No podía querer escribirlos por una razón insalvable: eran míos. Pero sí eran
 s XV v XVI s v
 los poemas míos que yo hubiera querido que Borges escribiera.
 XVII av av av v a
De verdad, todavía no estoy viejo.

17.

I s s
“Juegos de palabras”

I s av v s s II v III v
Las palabras no mueren de enfermedad, ni de crimen. Uno las tacha, las enreja en la
s IV v s V v s s
garganta, y reaparecen en otro papel, o se fugan por una rendija de cualquier lengua.
VI v s a s VII v VIII v(i) IX v(i)
Puedo hacer un informe personal del problema. Me había negado a escribir o decir
s X av v XI v(i) s s XII s v a
actividad; no quería sucumbir a ese truco de la pereza que con *actividad* nombra toda
s a s a XIII v XIV v(i) av s a
acción, todo gesto humano. Pero caí, a pesar de reputarme como un asesino de ciertas
s
palabras.

I av v s s II v III v IV v V v
Mientras apremio el teclado o la boca, las vigilo, las aíblo, las desdeño. Y si se evaden
av a (p) s VI v(i) VII v s av a (p) s
de tan enconado control, al repasar las cubro de cruces como bajo un multiplicado EPD.
VIII av v s a IX av v s
También las tacho, con gusto fanático que nunca enmascaro, en las cuartillas de algún
s
colega.

I v a a s s av s
He convertido en un rectangular e impenetrable borrón a vocablos como *salvataje*,
II a-v(p) s s III av v s
escrito por un corresponsal desde México cuando relataba las operaciones de
s s s s s s
salvamento de las víctimas de un terremoto, y a *reconfort*, sinónimo de consuelo en una
s a s a s IV a-v (p) V
nota informativa sobre los prisioneros políticos en el Chile militarizado. En otro
s v a s a VI s v VII
momento he hecho invisible al adjetivo *muerto*, pues el redactor afirmaba que en una
s a v s s s VIII v
aldea salvadoreña permanecía el cadáver sin vida de un soldado. Y he quitado una
s s s IX v s X av-v (g) a
aureola al patrono de España a quien le habían doblado la santidad colocándole un *san*
av a s
delante de su San-tiago.

I s s v av s a a (p) II
Los diccionarios de la lengua son como directorios telefónicos desactualizados: nadie
v III av v s a IV v V v(i) av
los consulta; tampoco entregan la verdad completa. Uno lo deduce al descubrir tanto
s s VI s v VII v(i) av s
desacato en la crónica que los periodistas escribimos para registrar, durante la agonía de
s av a av VIII v IX v(i) X v a
un acontecimiento, otro tan principal como el que acaba de ocurrir. Es un trotamundico
a s s XI v s s s
y supersónico acto de historiadores que justifica sus faltas en la intransigencia del jefe

s XII v XIII av-v(g) s XIV s s av v
de información que advierte, mostrando el reloj, que el tiempo en un periódico no posee
s s a a s s
las propiedades de un noviazgo moderno, exento de límites para la exploración de las
s
formas.

I av av s s s II av a-v(p) s
Pero no solo entre personas de letra y prensa. También la innostrada ciudadanía
III v s s IV s v av
modifica las definiciones de los diccionarios. El idioma se ajusta dócilmente a las
s s a V... s VI ...V v
filosofías y conveniencias coloquiales. Aquel hombre –recuerdo- se calificaba de
av a VII v s VIII v IX
extremadamente celoso. Nosotros dudábamos de su autoapreciación. Él insistía. Y le
v s X v(i)
preguntamos con intenciones de ridiculizarlo:

XI v XII v a
-¿Sabes qué significa *celoso*?

XIII av XIV av v XV v s
-Sí. Y también lo dice y lo sabe mi mujer.

XVI s XVII s av XVIII v s
-¿Tu mujer? –repetimos a la vez, nosotros, que sabíamos el secreto.

XIX av
-Sí, ella.

XX v
-¿Por qué lo dice?

XXI v XXII av v
-Porque ella tiene otro, y a mí no me gusta...

I a a a s a a v
Yo, perseguidor, matador, asesino de palabras impropias o indeseables fui, sin
II a-v(p) III a-v(p) IV v V v(i) VI v(i) s VII s
embargo, burlado, vencido. Me negaba a escribir, a pronunciar *actividad*. Una tarde
v s s s s s s a VIII
íbamos por la carretera de Pinar del Río a Viñales, el valle de los mogotes únicos; por
s v IX s v X v XI a-v(p) s
esa ruta uno se pregunta si las carreteras beben, porque parecen trazadas a curvas de
s XII s v av av av XIII a-v(p) s
borracho. El automóvil rodaba despacio, más lentamente que lo marcado en la señal de
s XIV av a s v av s s XV s a
vía. Delante, varios camiones avanzaban como arria de mulos. Gente guajira se
v XVI s v s XVII s XVIII s XIX a s s
aglomeraba sobre ellos. El paso era intolerable. Sol. Polvo. En una breve recta, Alcides
s s s v s XX v(i)
Betancourt, chofer de *Bohemia*, ocupó la izquierda para desmandarse.

XXI av XXII v XXIII v XXIV v(i)
-Despacio –le pedí. Quiero averiguar.

I s v s II v(g) III v(i) a s IV...
Y desde la ventanilla tiré mi curiosidad haciéndola volar en la persistente palabra. La
s V a-v(p) VI v...IV av v
respuesta, voceada para que nos alcanzara, todavía me avergüenza:

VII av v s VIII s IX v s
-Esto no es ninguna actividad, compañero; es un entierro.

18. I s (a)
“La última”

I av v s II s III s s IV s-v(i) s
Hoy me voy a dar un disgusto. Un golpe. Un mazazo de cicuta. Escribir esta crónica
V v av s s s s (a) VI av v av
me costará más angustia, tensión, temores que las anteriores. Ya suman más de ciento
VII s s av s VIII v IX v
cincuenta. En números de almanaque cerca de tres años. Y uno puede estimar que es
av s a s a s a X av
demasiado bulto para una misma forma, un mismo esquema dominical, y por lo tanto
s s s v s XI v (i) XII v (i) XIII av
uno, hijo de la debilidad y la desconfianza, tiene miedo a agotarse o a aburrir. Sobre
v (i) XIV av v (i)
todo, a aburrir, más que a aburrirse.

I v s II a-v (p) s III s av av IV
Lo consulté con uno de los amigos congregados por este espacio. Amiga más bien. Y
v V av v av VI
lo consulté con ella sin que nunca nos hayamos visto personalmente, porque desde el
s v av s s a (p) VII v
primer mensaje le intuí, como a otros lectores, la sensibilidad honrada. Le gustaban mis
s VIII v av IX v a X v av s XI
crónicas. Y le consulté además, porque es escritora -ella demuestra que muy buena- y
av v s XII v s av XIII v XIV v(i)
porque solo tiene 30 años. Nació cinco años después de que yo comenzara a escribir en
s s XV av v XVI... av s XVII av av v...XVI
un medio de prensa. Y cuando yo cumplía 30. Ayer -2 de julio-, como ya sabemos, se
v s s a XVIII v av s av XIX
me redondeó la edad en la curva inexorable del seis, que es casi un bastón al revés. Le
v av s s a s XX v XXI v(i)
doblo, así, la primera cifra en el número permanente de identidad. Y me gusta oír el
s (i) s XXII v s s XXIII v(i) XXIV av
parecer de personas que acrecientan su edad con la resta de lo por vivir cuando yo
v s XXV a-v(p) XXVI av v s s XXVII v
disminuyo la mía con la suma de lo vivido. Como diría Alfonso Reyes: le llevo a la
s s s s s
doctora Gleyvis Coro la desventaja de tres décadas.

I v s s s II v(i) III v (i)
Le pregunté, pues, a Gleyvis su criterio sobre la posibilidad de hacer desaparecer esta
s s IV v s V v (g) VI v
columna una de estas semanas, y me digitalizó un mensaje diciéndome que ella podría
s s VII v VIII av v
seguir viviendo sin las crónicas del domingo, pero creía que yo no podría vivir sin estas
s IX v s s X XI v s
crónicas. Y tenía razón en las dos proposiciones. En lo que atañe a ella, lectora, y en lo

a s XII v s s s a
atinente a mí, el escribidor. Yo he sido un divertimento, una cita, un accidente periódico
av s a XIII v(i) XIVv(i) s s XV v
mediante la fórmula elemental de recordar y decir hechos y palabras que suelen ser las
s s XVI XVII v s XVIII av av
palabras y los hechos de cualquiera que haya vivido. Si faltó, los lectores, como cuando
v s s XIX v XX v s (a)
está en falta la medicina que urgen, pedirán un similar.

I a v II s v III v(i) s
Pero yo con qué similar me consolaré. Si un aprendizaje fue publicar mis crónicas, sin
s s s IV s v av V v(i) VI v(i)
vacíos, entre tanteos y satisfacciones, aprendizaje sería también dejar de hacerlo,
s a VII av v av VIII
aunque sin el placer de lo útil y de lo que de vez en cuando estuvo bien. En estos
s s v s s a IX v s
momentos de desolación toco en el jardín de algún filósofo asiático. Y trago cápsulas de
s X av s av s s v s s
sabiduría donde peregrinos como Lao Tse sintetizaron su interpretación del misterio de
s s XI av av av XII av v av
la conducta de Hombre. Nunca demasiado de nada. Nunca, por tanto, estás demasiado
a av XIII av s v a XIV s v XVav v s
seguro de nada; solo la ignorancia está segura, la sabiduría duda. Solo eres dueño de
XVI v XVIIav v
aquello que has perdido; ya nadie te lo podrá quitar...

I v s s II s
Y nadie me podrá quitar los amigos y las amigas que, en estos tres años, me
v s III av-v (g) s s IV v
premiaron con su generosidad adaptándose a mis códigos de expresión. Me demostraron
V v(i) av a s s VI av v av s VII
ser más inteligentes que este obrero de las letras. Y a cuantos debo aún alguna carta, le
v s VIII v(i) IX av v X v s a s
renuevo mi promesa de escribirles. Pero, si no pudiera, seguiremos en sintonía cada vez
XI v s a XII v s XIII s
que nos emocionemos ante un texto ajeno que resalte por su ternura. O por su apego a la
s s s s s XIV v(i)
bondad y la solidaridad, la sinceridad de sus impulsos y por su renuencia a dejarse
XV v(i) s
manipular por los prejuicios.

I av v s II s v av s (p)
Y nadie tampoco me “quitará” este espacio. El espacio pertenece siempre al último
III v IV s V... av VI v ...V v s
que vive. Pero en apariencias. Debajo de lo que estimamos nuestro, litiga la posesión de
VII v av VIII av av v IX s s s v
los que lo poseyeron antes. ¿O acaso no creen que Enrique Núñez Rodríguez nos mire
a s a s s
sonriente desde el fondo de su larga respiración en esta columna?

Xav av a s s s s v
Ya más tranquilo, y con los bártulos de mis errores y mis aciertos en el alma, afronto
a s
lo inaplazable: el fin.

XI v av s XII v(i) s

Uno invierte la mayor parte de su vida en decir adiós.

XIII v s XIV v s XV v

Doblo la página. Apago la luz. Y salgo...

ANEXO IV

TABLAS

1. Sustituto incomprensido

1. Recursos lexicales:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	669	100
Sustantivos	145	21,7
Verbos	110	14,4
Adjetivos	37	5,5
Adverbios	62	9,3

Frases y formas verbales	Número	Por ciento (%)
Total	110	100
Simples	94	85,5
Compuestas	16	14,5
Gerundios	6	5,5

2. Recursos sintácticos:

Oraciones gramaticales	Número	Por ciento (%)
Total	119	100
Predicativas	97	81,5
Atributivas	12	10,1
Unimembres nominales	7	5,9
Unimembres impersonales	1	0,8
Unimembres de vocativo	2	1,7
Simples	5	4,2
Compuestas	114	95,8

3. Recursos figurativos:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	669	100
En función figurativa	263	39,3

4. Recursos técnicos:

Líneas de composición	Párrafos (7)	Palabras (667)	Por ciento (%)
Narración	1, 3 y 5-7	305	45,7
Exposición	2 y 4-6	288	43,1
Descripción	7	24	3,6
Diálogo	1 y 3	50	7,5

2. Un beso en la mano

1. Recursos lexicales:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	686	100
Sustantivos	151	22
Verbos	116	16,9
Adjetivos	35	5,1
Adverbios	43	6,3

Frases y formas verbales	Número	Por ciento (%)
Total	116	100
Simples	98	84,5
Compuestas	18	15,5
Gerundios	6	5,2

2. Recursos sintácticos:

Oraciones gramaticales	Número	Por ciento (%)
Total	123	100
Predicativas	103	83,7
Atributivas	12	9,8
Unimembres nominales	7	5,7
Unimembres impersonales	1	0,8
Simples	10	8,1
Compuestas	113	91,9

3. Recursos figurativos:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	686	100
En función figurativa	359	52,3

4. Recursos técnicos:

Líneas de composición	Párrafos (7)	Palabras (681)	Por ciento (%)
Narración	1-3 y 7	279	41
Exposición	1-6	302	44,3
Descripción	2	43	6,3
Diálogo	3 y 7	57	8,4

3. Cartas de amor

1. Recursos lexicales:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	938	100
Sustantivos	223	23,8
Verbos	143	15,2
Adjetivos	60	6,4
Adverbios	77	8,2

Frases y formas verbales	Número	Por ciento (%)
Total	143	100
Simple	129	81,6
Compuestas	14	9,8
Gerundios	4	2,8

2. Recursos sintácticos:

Oraciones gramaticales	Número	Por ciento (%)
Total	158	100
Predicativas	129	81,6
Atributivas	13	8,2
Unimembres nominales	12	7,6
Unimembres impersonales	1	0,6
Unimembres de vocativo	3	1,9
Simple	29	18,4
Compuestas	129	81,6

3. Recursos figurativos:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	938	100
En función figurativa	331	35,3

4. Recursos técnicos:

Líneas de composición	Párrafos (10)	Palabras (935)	Por ciento (%)
Narración	2-6 y 8-10	584	62,5
Exposición	1, 6-8	224	24
Descripción	2 y 8	49	5,2
Diálogo	3, 5, 9 y 10	78	8,3

4. Dicha y lágrima

1. Recursos lexicales:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	685	100
Sustantivos	200	29,2
Verbos	80	11,7
Adjetivos	50	7,3
Adverbios	41	6

Frases y formas verbales	Número	Por ciento (%)
Total	80	100
Simples	71	88,8
Compuestas	9	11,3
Gerundios	2	2,5

2. Recursos sintácticos:

Oraciones gramaticales	Número	Por ciento (%)
Total	88	100
Predicativas	69	78,4
Atributivas	9	10,2
Unimembres nominales	8	9,1
Unimembres impersonales	2	2,3
Simples	6	6,8
Compuestas	82	93,2

3. Recursos figurativos:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	685	100
En función figurativa	232	33,9

4. Recursos técnicos:

Líneas de composición	Párrafos (6)	Palabras (682)	Por ciento (%)
Narración	1-4	214	31,4
Exposición	2, 4, 5 y 6	404	59,2
Descripción	5	37	5,4
Diálogo	3	23	3,4

5. Caído ante el mejor

1. Recursos lexicales:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	603	100
Sustantivos	157	26
Verbos	86	14,3
Adjetivos	39	6,5
Adverbios	42	7

Frases y formas verbales	Número	Por ciento (%)
Total	86	100
Simple	72	83,7
Compuestas	14	16,3
Gerundios	4	4,7
Pasivas perifrásticas	1	1,2

2. Recursos sintácticos:

Oraciones gramaticales	Número	Por ciento (%)
Total	93	100
Predicativas	75	80,6
Atributivas	9	10
Unimembres nominales	7	7,5
Unimembres impersonales	1	1
Pasivas	1	1
Simple	16	17,2
Compuestas	77	82,8

3. Recursos figurativos:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	603	100
En función figurativa	261	43,3

4. Recursos técnicos:

Líneas de composición	Párrafos (8)	Palabras (599)	Por ciento (%)
Narración	1-4 y 6-8	299	49,9
Exposición	4 y 5	63	10,5
Descripción	3 y 5	83	13,9
Diálogo	3, 5 y 6	154	25,7

6. A Vera, de veras

1. Recursos lexicales:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	599	100
Sustantivos	132	22
Verbos	93	15,5
Adjetivos	31	5,2
Adverbios	48	8

Frases y formas verbales	Número	Por ciento (%)
Total	93	100
Simples	84	90,3
Compuestas	9	9,7
Gerundios	5	5,4

2. Recursos sintácticos:

Oraciones gramaticales	Número	Por ciento (%)
Total	99	100
Predicativas	83	83,8
Atributivas	8	8,1
Unimembres nominales	6	6,1
Unimembres impersonales	2	2
Simples	9	9,1
Compuestas	90	90,9

3. Recursos figurativos:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	599	100
En función figurativa	254	42,4

4. Recursos técnicos:

Líneas de composición	Párrafos (8)	Palabras (595)	Por ciento (%)
Narración	1, 3, 4 y 6	169	28,4
Exposición	1-4 y 6	252	42,4
Descripción	3 y 5	50	8,4
Diálogo	5, 7 y 8	124	20,8

7. En ese avión... voy yo

1. Recursos lexicales:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	793	100
Sustantivos	193	24,3
Verbos	120	15,1
Adjetivos	57	7,2
Adverbios	58	7,3

Frases y formas verbales	Número	Por ciento (%)
Total	120	100
Simples	103	85,8
Compuestas	17	14,2
Gerundios	3	2,5
Pasivas perifrásticas	1	0,8

2. Recursos sintácticos:

Oraciones gramaticales	Número	Por ciento (%)
Total	122	100
Predicativas	111	91
Atributivas	9	7,4
Unimembres nominales	2	1,6
Simples	12	9,8
Compuestas	110	90,2

3. Recursos figurativos:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	793	100
En función figurativa	231	29,1

4. Recursos técnicos:

Líneas de composición	Párrafos (7)	Palabras (788)	Por ciento (%)
Narración	3, 4 y 7	411	52,2
Exposición	1-3 y 5	318	40,4
Descripción	6	10	1,3
Diálogo	2	52	6,6

8. Gente llana y del llano

1. Recursos lexicales:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	830	100
Sustantivos	176	21,2
Verbos	142	17,1
Adjetivos	46	5,5
Adverbios	59	7,1

Frasas y formas verbales	Número	Por ciento (%)
Total	142	100
Simples	125	88
Compuestas	17	12
Gerundios	4	2,8

2. Recursos sintácticos:

Oraciones gramaticales	Número	Por ciento (%)
Total	149	100
Predicativas	125	84
Atributivas	15	10,1
Unimembres nominales	6	4
Unimembres impersonales	2	1,3
Unimembres de vocativo	1	0,7
Simples	23	15,4
Compuestas	126	84,6

3. Recursos figurativos:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	830	100
En función figurativa	153	18,4

4. Recursos técnicos:

Líneas de composición	Párrafos (5)	Palabras (825)	Por ciento (%)
Narración	2-4	417	50,5
Exposición	1-3	204	24,7
Descripción	3	17	2
Diálogo	5	187	22,7

9. Iré a Santiago

1. Recursos lexicales:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	827	100
Sustantivos	198	23,9
Verbos	110	13,3
Adjetivos	56	6,8
Adverbios	67	8,1

Frasas y formas verbales	Número	Por ciento (%)
Total	110	100
Simples	103	93,6
Compuestas	7	6,4
Gerundios	1	0,9

2. Recursos sintácticos:

Oraciones gramaticales	Número	Por ciento (%)
Total	122	100
Predicativas	94	77
Atributivas	15	12,3
Unimembres nominales	11	9
Unimembres impersonales	1	0,8
Unimembres de vocativo	1	0,8
Simples	21	17,2
Compuestas	101	82,8

3. Recursos figurativos:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	827	100
En función figurativa	375	45,3

4. Recursos técnicos:

Líneas de composición	Párrafos (6)	Palabras (824)	Por ciento (%)
Narración	1, 2, 4 y 6	296	35,9
Exposición	2-5	193	23,4
Descripción	1-5	300	36,4
Diálogo	4	35	4,2

10. Carilda total

1. Recursos lexicales:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	704	100
Sustantivos	186	26,4
Verbos	85	12
Adjetivos	55	7,8
Adverbios	41	5,8

Frases y formas verbales	Número	Por ciento (%)
Total	85	100
Simples	69	81,2
Compuestas	16	18,8
Gerundios	1	1,2
Pasivas perifrásticas	1	1,2

2. Recursos sintácticos:

Oraciones gramaticales	Número	Por ciento (%)
Total	93	100
Predicativas	68	73,1
Atributivas	16	17,2
Unimembres nominales	8	8,6
Unimembres impersonales	1	1
Simples	18	19,4
Compuestas	75	80,6

3. Recursos figurativos:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	704	100
En función figurativa	398	56,5

4. Recursos técnicos:

Líneas de composición	Párrafos (7)	Palabras (702)	Por ciento (%)
Narración	3	55	7,8
Exposición	1 y 3-7	471	67,1
Descripción	2	59	8,4
Diálogo	2, 3, 4, 5 y 7	117	16,7

11. La trastienda de una botella

1. Recursos lexicales:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	735	100
Sustantivos	172	23,4
Verbos	129	17,6
Adjetivos	39	5,3
Adverbios	56	7,6

Frasas y formas verbales	Número	Por ciento (%)
Total	129	100
Simples	117	90,7
Compuestas	12	9,3
Gerundios	4	3,1
Pasivas perifrásticas	1	0,8

2. Recursos sintácticos:

Oraciones gramaticales	Número	Por ciento (%)
Total	135	100
Predicativas	124	91,9
Atributivas	5	3,7
Unimembres nominales	5	3,7
Unimembres de vocativo	1	0,7
Simples	20	14,8
Compuestas	115	85,2

3. Recursos figurativos:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	735	100
En función figurativa	248	33,7

4. Recursos técnicos:

Líneas de composición	Párrafos (9)	Palabras (730)	Por ciento (%)
Narración	1-7 y 9	457	62,6
Exposición	8	81	11,1
Descripción	2 y 6	63	8,6
Diálogo	3-7 y 9	129	17,7

12. La bebida ajena

1. Recursos lexicales:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	610	100
Sustantivos	142	23,3
Verbos	94	15,4
Adjetivos	38	6,2
Adverbios	52	8,5

Frasas y formas verbales	Número	Por ciento (%)
Total	94	100
Simples	89	94,7
Compuestas	5	5,3
Gerundios	3	3,2

2. Recursos sintácticos:

Oraciones gramaticales	Número	Por ciento (%)
Total	111	100
Predicativas	83	74,8
Atributivas	11	9,9
Unimembres nominales	11	9,9
Unimembres de vocativo	5	4,4
Unimembres interjectivas	1	0,9
Simples	21	18,9
Compuestas	90	81,1

3. Recursos figurativos:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	610	100
En función figurativa	316	51,8

4. Recursos técnicos:

Líneas de composición	Párrafos (6)	Palabras (607)	Por ciento (%)
Narración	1 y 3-6	322	53
Exposición	2 y 3	199	32,8
Descripción	5	13	2,1
Diálogo	1 y 3-5	73	12

13. El fracaso

1. Recursos lexicales:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	625	100
Sustantivos	148	23,7
Verbos	98	15,7
Adjetivos	53	8,3
Adverbios	50	8

Frasas y formas verbales	Número	Por ciento (%)
Total	98	100
Simples	83	84,7
Compuestas	15	15,3
Gerundios	4	4,1

2. Recursos sintácticos:

Oraciones gramaticales	Número	Por ciento (%)
Total	102	100
Predicativas	83	81,4
Atributivas	14	13,7
Unimembres nominales	4	3,9
Unimembres impersonales	1	1
Simples	21	20,6
Compuestas	81	79,4

3. Recursos figurativos:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	625	100
En función figurativa	304	48,6

4. Recursos técnicos:

Líneas de composición	Párrafos (9)	Palabras (623)	Por ciento (%)
Narración	1, 3-5 y 7-9	329	52,8
Exposición	2, 4, 6 y 7	173	27,8
Descripción	4 y 5	30	4,8
Diálogo	3, 4, 7 y 9	91	14,6

14. Diario de un día

1. Recursos lexicales:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	694	100
Sustantivos	158	22,8
Verbos	109	15,7
Adjetivos	56	8,1
Adverbios	49	7,1

Frases y formas verbales	Número	Por ciento (%)
Total	109	100
Simples	101	92,7
Compuestas	8	7,3
Gerundios	11	10,1

2. Recursos sintácticos:

Oraciones gramaticales	Número	Por ciento (%)
Total	112	100
Predicativas	103	91,7
Atributivas	6	5,4
Unimembres nominales	2	1,8
Unimembres de vocativo	1	0,9
Simples	8	7,1
Compuestas	104	92,9

3. Recursos figurativos:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	694	100
En función figurativa	480	69,2

4. Recursos técnicos:

Líneas de composición	Párrafos (6)	Palabras (690)	Por ciento (%)
Narración	1, 2, 5 y 6	254	36,8
Exposición	1-5	359	52
Descripción	4	14	2
Diálogo	1 y 6	63	9

15. En ciertas soledades

1. Recursos lexicales:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	555	100
Sustantivos	116	20,9
Verbos	87	15,7
Adjetivos	50	9
Adverbios	51	9,2

Frases y formas verbales	Número	Por ciento (%)
Total	87	100
Simples	80	92
Compuestas	7	8
Gerundios	5	5,7

2. Recursos sintácticos:

Oraciones gramaticales	Número	Por ciento (%)
Total	101	100
Predicativas	74	73,3
Atributivas	13	12,9
Unimembres nominales	13	12,9
Unimembres interjectivas	1	9,1
Simples	24	23,8
Compuestas	77	76,2

3. Recursos figurativos:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	555	100
En función figurativa	319	57,5

4. Recursos técnicos:

Líneas de composición	Párrafos (7)	Palabras (552)	Por ciento (%)
Narración	1, 3 y 6	253	45,8
Exposición	2, 4 y 5	207	37,5
Descripción	4 y 6	12	2,2
Diálogo	3, 6 y 7	80	14,5

16. El mito

1. Recursos lexicales:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	536	100
Sustantivos	117	21,8
Verbos	96	17,9
Adjetivos	33	6,2
Adverbios	49	9,1

Frasas y formas verbales	Número	Por ciento (%)
Total	96	100
Simples	85	88,5
Compuestas	11	11,5
Gerundios	2	2,1

2. Recursos sintácticos:

Oraciones gramaticales	Número	Por ciento (%)
Total	100	100
Predicativas	84	84
Atributivas	12	12
Unimembres nominales	4	4
Simples	13	13
Compuestas	87	87

3. Recursos figurativos:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	536	100
En función figurativa	241	45

4. Recursos técnicos:

Líneas de composición	Párrafos (6)	Palabras (534)	Por ciento (%)
Narración	1, 2 y 4-6	264	49,4
Exposición	2-4	226	42,3
Descripción	2 y 5	26	4,9
Diálogo	4 y 6	18	3,4

17. Juegos de palabras

1. Recursos lexicales:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	554	100
Sustantivos	129	23,3
Verbos	94	17
Adjetivos	46	8,3
Adverbios	40	7,2

Frasas y formas verbales	Número	Por ciento (%)
Total	94	100
Simples	89	94,7
Compuestas	5	5,3
Gerundios	3	3,2

2. Recursos sintácticos:

Oraciones gramaticales	Número	Por ciento (%)
Total	103	100
Predicativas	89	86,4
Atributivas	5	4,9
Unimembres nominales	8	7,8
Unimembres de vocativo	1	1
Simples	19	18,4
Compuestas	84	81,6

3. Recursos figurativos:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	554	100
En función figurativa	287	51,8

4. Recursos técnicos:

Líneas de composición	Párrafos (7)	Palabras (551)	Por ciento (%)
Narración	2-4, 6 y 7	189	34,3
Exposición	1 y 5	202	36,7
Descripción	7	75	13,6
Diálogo	6 y 7	85	15,4

18. La última

1. Recursos lexicales:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	666	100
Sustantivos	141	21,2
Verbos	101	15,2
Adjetivos	24	3,6
Adverbios	50	7,5

Frases y formas verbales	Número	Por ciento (%)
Total	101	100
Simples	90	89,1
Compuestas	11	11
Gerundios	4	4

2. Recursos sintácticos:

Oraciones gramaticales	Número	Por ciento (%)
Total	109	100
Predicativas	89	81,7
Atributivas	12	11
Unimembres nominales	8	7,3
Simples	19	17,4
Compuestas	90	82,6

3. Recursos figurativos:

Palabras	Número	Por ciento (%)
Total	666	100
En función figurativa	468	70,3

4. Recursos técnicos:

Líneas de composición	Párrafos (7)	Palabras (664)	Por ciento (%)
Narración	2-4 y 7	196	29,5
Exposición	1 y 3-7	407	61,3
Descripción	0	0	0
Diálogo	2 y 3	61	9,2

ANEXO V

PROMEDIOS POR CRÓNICA

1. Recursos lexicales:

Palabras	Promedio	Por ciento (%)
Total	684	100
Sustantivos	160	23,4
Verbos	105	15,4
Adjetivos	45	6,6
Adverbios	52	7,6

Frases y formas verbales	Promedio	Por ciento (%)
Total	105	100
Simple	93	88,6
Compuestas	12	11,4
Gerundios	4	3,8
Pasivas perifrásticas	0,2	0,2

2. Recursos sintácticos:

Oraciones gramaticales	Promedio	Por ciento (%)
Total	113	100
Simple	16	14,2
Compuestas	97	85,8
Predicativas	94	83,2
Atributivas	11	9,7
Unimembres nominales	7	6,2
Unimembres impersonales	0,7	0,6
Unimembres de vocativo	0,8	0,7
Unimembres interjectivas	0,1	0,09

3. Recursos figurativos:

Palabras	Promedio	Por ciento (%)
Total	684	100
En función figurativa	307	44,9

4. Recursos técnicos:

Líneas de composición	Párrafos (7) / Palabras (681)	Por ciento (%)
Narración	294	43,2
Exposición	254	37,3
Descripción	50	7,3
Diálogo	83	12,2

ANEXO VI

ANÁLISIS DE LOS TÍTULOS

Título	Estructura ¹	Cantidad de palabras
Sustituto incomprensido	SN = s + a-v (p)	2
Un beso en la mano	SN = s + (prep. + s)	5
Cartas de amor	SN = s + (prep. + s)	3
Dicha y lágrima	SN = s + c + s	3
Caído ante el mejor	SV = a-v (p) + [prep. + s (av)]	4
A Vera, de veras	SN = prep. + s + av	4
En ese avión... voy yo	SV = prep. + pd + s + v + pp	5
Gente llana y del llano	SN = s + a + c + (prep. + s)	5
Iré a Santiago	SV = v + prep. + s	3
Carilda total	SN = s + a	2
La trastienda de una botella	SN = s + (prep. + s)	5
La bebida ajena	SN = s + a	3
El fracaso	SN = s	2
Diario de un día	SN = s + (prep. + s)	4
En ciertas soledades	SN = prep. + a + s	3
El mito	SN = s	2
Juegos de palabras	SN = s + (prep. + s)	3
La última	SN = s (a)	2

¹ SN (sintagma nominal); SV (sintagma verbal); s (sustantivo); v (verbo); a (adjetivo); p (participio); prep. (preposición); c (conjunción); pp (pronombre personal); pd (pronombre demostrativo).