

Los estudios sobre las relaciones entre periodismo y literatura han sido hasta la fecha dispersos y ocasionales, impresionistas y, en general, carentes de rigor. Esta orfandad teórica puede ser atribuida, a mi juicio, a dos razones: por un lado, historiadores y críticos literarios no han creído necesario ocuparse del periodismo, ni mucho menos de los lazos que éste mantiene con la literatura; por otro, los estudiosos del periodismo y de la comunicación, quizá a causa de la adolescencia de las disciplinas que cultivan, han menospreciado o simplemente soslayado la cuestión —en el mejor de los casos, se han referido a ella de pasada, como quien alude a un tema menor. Y sin embargo, el olvido de unos y otros contrasta con el interés que estos estudios comparados merecen y con la importancia que, a mi juicio, cabe atribuirles.

En los últimos años, algunos investigadores han reparado en parte esta omisión y han resucitado un debate que parecía difunto. El motivo de ello ha sido, sobre todo, el impacto que durante los años sesenta y setenta causaron los trabajos periodístico-literarios de los llamados *nuevos periodistas* («*new journalists*») estadounidenses —Tom Wolfe, Truman Capote, Norman Mailer o Hunter S. Thompson, entre muchos otros—, acompañado en Europa por el éxito de periodistas-literarios como Ryszard Kapuscinski, Günter Wallraff o Oriana Fallaci. Mientras tanto, en España y en Cataluña, la eclosión de nuevas formas de *periodismo literario* —debida a autores como Manuel Vicent, Francisco Umbral, Montserrat Roig, Ricardo Cid Cañaverall, Rosa Montero, Manuel Vazquez Montalbán, Maruja Torres o Joan Barril—, ha dado nuevos bríos a la añeja polémica sobre las relaciones entre periodismo y literatura, siempre a la sombra alargada de los maestros Mariano José de Larra y Josep Pla.

A mi entender, la necesidad de

Periodismo y literatura Una propuesta para la fundación del Comparatismo Periodístico-Literario

Lluís Albert Chillón*



estudiar con rigor las relaciones entre periodismo y literatura trasciende los caprichos impuestos por las modas y las bogas culturales. Y ello porque no se trata de un asunto contingente o menudo, sino de un complejo ámbito integrado por prácticas múltiples y heterogéneas, un territorio fértil aunque apenas roturado capaz de suscitar preguntas capitales que tanto los estudiosos de la literatura como los del periodismo y la comunicación deben encarar sin ambages.

Lo que propongo en estas páginas es, de hecho, la fundación de una nueva disciplina, el *Comparatismo Periodístico-Literario*, encaminada al estudio sistemático de las relaciones entre periodismo y literatura. Más para constituirla con rigor es preciso, en primer lugar, definir cuál es su objeto de estudio, y después, establecer un marco teórico *ad hoc*, integrado por una serie de hipótesis y por una metodología.

I. OBJETO Y MÉTODOS DEL COMPARATISMO PERIODÍSTICO-LITERARIO

A mi juicio, el objeto de estudio propio del Comparatismo Periodístico-Literario (CPL) viene delimitado por el conjunto de relaciones y conexiones, tanto diacrónicas como sincrónicas, entre la cultura periodística y la cultura literaria. Se trata pues, de un comparatismo de carácter *interlingüístico*, en la medida en que investiga los contactos entre dos tipos de actividad cultural basados en el lenguaje verbal.

Tomando como referencias ordenadoras los criterios que la Literatura Comparada suele utilizar a la hora de acotar externa e internamente su propio objeto de estudio¹, el CPL acoger en su seno las siguientes parcelas de estudio:

1. Estudio histórico (comparatismo historiográfico y de relaciones)

2. Estudio de los temas y motivos (comparatismo temático)
3. Estudio de las modalidades de estilo y composición (comparatismo morfológico)
4. Estudio de los géneros y los formatos (comparatismo genológico)

A continuación examino las características de cada una de ellas.

1.1. CPL historiográfico

En realidad, el comparatismo historiográfico es, a pesar de su apariencia de ilimitación y vaguedad, la más ambiciosa de cuantas modalidades incluye el CPL, dado que debe ser concebida como potencial vertebración de las otras y, a la vez, en un futuro todavía lejano, como su corolario deseable.

El CPL historiográfico se ocupa, en general, de los nexos que históricamente han existido entre periodismo y literatura, y es pariente directo de la historia literaria, por un lado, y de las historias del periodismo y de la comunicación, por otro.

Esta modalidad del CPL debe aspirar a establecer las adecuadas conexiones históricas entre periodismo y literatura, de manera que sea posible ordenar con la necesaria perspectiva diacrónica todas las otras facetas y áreas del CPL.

Así pues, lo primero que el CPL historiográfico debe proponerse es la periodización de su objeto de estudio, con el fin de edificar a partir de ella conexiones de tipo diacrónico—entre épocas, períodos y generaciones—y sincrónico—entre movimientos, escuelas, corrientes o tendencias coetáneas.

No obstante, al talante historicista de esta rama del CPL no debe ser de cariz positivista—a manera de mero catálogo erudito de fechas, obras y autores—, sino dialéctico, es preciso que interprete históricamente su objeto de estudio relacionándolo con las demás esferas de la vida social y cultural.

Quiero subrayar el lazo que une esta especie de comparatismo histórico-dialéctico con otras disciplinas humanas y sociales de larga tradi-

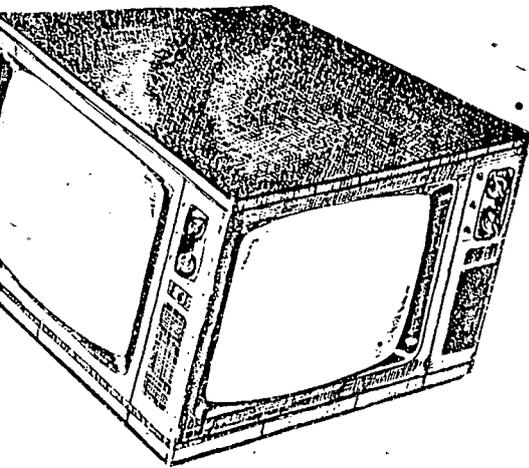
ción o de reciente implantación. Entre las primeras cabe aludir a la Historia de la Literatura y a la Historia del Periodismo; entre las últimas, a la Sociología Cultural y, en lugar destacado, tanto a la Estética de la Recepción como a la Historia de la Comunicación Social. El énfasis que estas nuevas disciplinas ponen en la interpretación materialista y dialéctica de la relación entre la historia de las formas y medios sociales de comunicación y el resto de ámbitos sociales, especialmente los de carácter cultural, hace de ellas puntos de referencia particularmente fértiles.

La Estética de la Recepción abre, a mi entender, un vasto campo de posibilidades de conocimiento, muy superior al que permita el tradicional comparatismo de influencias. En primer lugar, porque sitúa en el centro de su interés las *instancias de elaboración del texto*, es decir, el conjunto de factores históricos, sociales, culturales y psicológicos que intervienen en su producción y consumo. En segundo lugar, principalmente, porque coloca en primer plano la *perspectiva del sujeto receptor*, esto es, las condiciones de recepción configuradas por el gusto, la educación, las modas, la disponibilidad económica, la censura, la visión del mundo y, en resumen, lo que Hans Ropbert Jauss denomina *horizonte de expectativas*².

El problema primordial del CPL histórico-dialéctico es, utilizando términos de Jauss, la distancia hermenéutica entre producción y recepción de los textos literarios; es decir—diciéndolo más amablemente—, la convicción de que la Tradición no es un legado unitario e invariable transmitido automáticamente de una generación a la siguiente, sino un proceso dialéctico de trasvases e intercambios sometidos a condicionamientos históricos—retrasos, aceleraciones, silencios y, sobre todo, formas cambiantes de producción y de recepción—de índole comunicativa, cultural y literaria.

A continuación propongo, a modo de ilustración, algunas cuestiones que el desarrollo del CPL historiográfico puede contribuir a dilucidar.

- Las transformaciones que el género ensayístico experimentó durante el siglo XVIII en las literaturas inglesa, francesa y castellana, ¿tienen que ver con la proliferación de la prensa de opinión y con su función como instrumento de combate ideológico entre enemigos y partidarios del *Ancien Régime*? Y si es así, ¿qué relación tiene el ensayo filosófico heredado de Montaigne y Bacon con el nuevo ensayo polémico, incluso panfletario, que publicaban los periódicos de partido o facción durante los siglos XVIII y XIX?
- ¿De qué manera incidió el nacimiento de la primera prensa de amplia difusión durante la década de 1830—en el Reino Unido y en Francia, sobre todo en la eclosión casi simultánea de la novela realista de Stendhal, Dickens y Balzac? ¿Cómo influyeron las exigencias mercantiles de la novela de folletín en las características del realismo novelístico del ochocientos? ¿El desarrollo de la primera prensa de amplia difusión fue una condición *sine qua non* para el advenimiento de la novela moderna?
- ¿Se puede considerar el costumbrismo de Larra, Mesonero Romanos, Robert Robert, Gabriel Maura y Emilio Vilanova como un precedente directo, en España y en Cataluña, de la novela realista de Galdós y Oller? ¿Son el cuadro y el artículo de costumbres verdaderos híbridos periodístico-literarios, o deben ser considerados como géneros literarios *aunque* publicados a través del medio periodístico? ¿Pueden ser considerados, a la inversa, como una contribución de la incipiente cultura periodística a la cultura literaria de la época?
- ¿Es la crónica periodística actual un género derivado de la crónica histórico-literaria antigua y medieval? ¿O quizá mantiene con ésta última una relación tan sólo indirecta, y por tanto cabe explicar su fisonomía contemporánea mediante razones más propiamente periodísticas?
- ¿Es la literatura de viajes produci-



da por escritores románticos—Goethe, Byron, Heine— y científicos—Cook, Darwin— un antecedente del reportaje contemporáneo? ¿En qué medida los rasgos de estilo y composición de la literatura epistolar fueron incorporados por los corresponsables periodísticos del siglo XIX anteriores a las imposiciones introducidas por la Associated Press durante la Guerra de Secesión norteamericana?

- ¿Cómo se explica, en Cataluña, el hecho de que una parte importante de la mejor prosa catalana del siglo XX haya sido escrita por autores dedicados al mismo tiempo al periodismo y a la literatura—Josep Pla, Josep María de Sagarra, Carles Soldevila—? ¿Y cómo, en España, que una de las cimas indiscutibles de la prosa castellana del XIX sea la obra de un periodista *tout court* como Larra?
- Ya que parece imprescindible periodizar las grandes épocas de la historia del periodismo, ¿es lícito utilizar para ello los conceptos que designan las grandes épocas de la historia literaria—Romanticismo, Realismo, Naturalismo, Simbolismo, etcétera—? ¿O será más indicado introducir conceptos nuevos? ¿Cuáles?
- ¿Cómo influyó el tránsito a la sociedad de comunicación de masas durante el primer tercio del siglo XX—en los grandes estados industriales de Occidente— en los cambios experimentados por la literatura de la época? Y a la inversa, ¿cómo influyeron la tradición novelística realista y el naciente arte cinematográfico en la configuración de géneros periodísticos como la crónica y el reportaje?

- ¿Es mera coincidencia que la crisis de la novela naturalista coincida en el tiempo—1880-1930 aproximadamente— con la definitiva consolidación en los países occidentales de la sociedad de comunicación de masas? ¿Fue el cine una continuación de la narración literaria por otros medios? ¿Es que acaso la saturación de documentalismo producida por la nueva industria de la información impulsó a los literatos a abandonar la voluntad de representación figurativa de la realidad y a encastillarse en el surrealismo, el futurismo, el dadaísmo, el psicologismo, el expresionismo y los otros movimientos de vanguardia?

- Son las nuevas manifestaciones del periodismo literario, como proclamaba hace algunos años Tom Wolfe, herederas de la novela realista de ficción del siglo XIX? ¿O será, más bien, que las novelas-reportaje y los reportajes novelados de Capote y compañía no son más que nuevos rostros del proteico género novelístico, infiltrado también en los dominios de la escritura periodística?

Preguntas de este tenor conforman el área de interés del CPL historiográfico. Se trata, como se ve, de un territorio sugestivo, muy prometedor, pero casi huérfano de tratamiento sistemático.

1.2. Comparatismo temático

Aunque se trata de un territorio prácticamente virgen, el CPL temático es, en mi opinión, una perspectiva susceptible de alumbrar resultados de gran valor. Al igual que las otras modalidades del Comparatismo Periodístico-Literario, la temática carece casi totalmente de desarrollos concretos, pero tiene la fortuna de apoyarse interdisciplinariamente en dos tradiciones ya plenamente constituidas:

a) por un lado, de la vertiente temática de la Literatura Comparada, que desde el siglo XIX ha hecho importantes contribuciones al estudio de las conexiones intra e interliterarias de materias, te-

mas, topoi, figuras, símbolos, tipos, emblemas, alegorías, motivos, etcétera. Es inherente a esta rama del comparatismo literario el estudio del tratamiento literario de mitos como el de Sísifo, Edipo, Electra, Penélope, Don Juan, Fausto, Judith, El Holandés Errante, Peer Gynt, Carmen o Prometeo; de motivos temáticos como el del Amor, la Muerte, la Soledad, el Aprendizaje, el Destino; de figuras como las del Avaro, el Misántropo, la Adultera, el Judío, el Vampiro o el Criminal; o de alegorías como la de la Nave del Estado, el Eterno Retorno o el Camino de Perfección;

b) por otro lado, el CPL temático parte de los estudios—mucho más recientes— sobre tematización, los cuales están rindiendo ya frutos concretos en el campo de la sociología de la cultura y la comunicación. Pertenecen a este ámbito, por ejemplo, los estudios sobre los mecanismos de construcción comunicativa de las visiones del mundo mediante la focalización de la atención del público sobre conjuntos de hechos *tematizados* por los *media*; los fantasmas del terrorismo y del SIDA, la ideología del olimpismo, la fabricación periodística de un *star system* poblado por personajes bellos, ricos y famosos, etcétera.

Los estudios sobre tematización conforman uno de los núcleos básicos de las investigaciones actuales en materia de comunicación, junto con los estudios sobre el establecimiento de agenda (*agenda-setting*) y la construcción de las noticias (*newsmaking*). Se inscriben, pues, en el epicentro del nuevo paradigma dominante en los estudios comunicológicos, según el cual los *media* no son meros espejos de la realidad o ventanas abiertas a ella, ni tampoco inexorables inoculadores de ideología, sino instituciones complejas que construyen visiones y versiones de la realidad social, diversamente interpretadas por los auditorios en función de factores históricos diversos y variables.

La acción constructora de los

medios de comunicación se lleva a cabo partiendo de un complejo conjunto de condicionamientos industriales—elevada división del trabajo, rutinas laborales, carácter mercantil de la industria informativa— políticos—manipulación explícita o automática, censura o autocensura— e ideológicos—visión del mundo de los comunicadores, cultura profesional—, entre otros.

Según el nuevo paradigma, la prensa de masas ya no conspira para manipular al auditorio, como antes se pensaba candorosamente; más bien, lo influencia poderosa pero sutilmente a través de diversos procedimientos, entre los cuales la *tematización* ocupa un lugar eminente. Los *media* generan una *atmósfera* compuesta por algunos temas primordiales, los cuales conforman el horizonte cognoscitivo de los receptores; un paisaje amueblado donde se expone jerárquicamente lo que hay que saber para estar bien informado («*al día*»); en términos de comunicación de masas, todo aquello que no aparece cuenta poco o nada; es virtualmente inexistente.

Me parece evidente la posibilidad de conciliar la *vieja* tematología literaria con las nuevas aportaciones ofrecidas por los estudios sobre tematización. En particular, el CPL tematólogo debe cimentarse teóricamente sobre la asociación interdisciplinaria de ambas perspectivas. Y debe tomar en consideración también las aportaciones de la estética de la recepción, la historia de la comunicación social y la sociología cultural.

Las posibles aplicaciones del CPL tematólogo son múltiples. A continuación expongo algunas cuestiones que este tipo de comparatismo podría contribuir a dilucidar:

- ¿En virtud de qué criterios, ideas o creencias construyen los periodistas los grandes temas que ofrecen a los auditorios como motivos centrales del gran relato de la actualidad? Al tematizar la realidad, ¿utilizan los periodistas consciente o inconscientemente, a modo de marco cognoscitivo (*frame*), motivos temáticos acuñados y perfilados por la tradición literaria?



¿Cuáles y de qué manera?

- ¿Hasta qué punto puede la estética de la recepción ayudar a explicar los modos en que los auditorios *leen* los relatos sobre la actualidad? ¿Mediante qué procedimientos son perfilados los temas y las materias de que hablan los medios? ¿Hay temas cuya existencia es independiente de la acción conformadora de la industria de la comunicación, o es siempre ésta la que los construye y los sanciona como tales? ¿Actúa la industria comunicativa como una *lupa*, enfocando aquello que hay que saber y amplificando sus contornos?

- La temetología literaria puede contribuir a explicar la conversión de algunos hechos o situaciones en temas de interés permanente capaces de alimentar día tras día la producción y el consumo de información. Un caso concreto: ¿sería explicable la insólita fama que en los últimos años han adquirido—al menos en España—banqueros, empresarios y sus respectivos conyuges, sin advertir que la prensa informativo-interpretativa sería ha convertido los ocios y los negocios de aquéllos en tema de portada, arrebatándole su propio espacio a la antes denigrada *prensa del corazón*? ¿No es cierto que la propia prensa de referencia dominante ha incorporado estos temas para dar cuenta de ellos de forma seria, a la manera de la novela de folletín del siglo XIX, de las radionovelas de los años cuarenta y cincuenta y de las *soap opera* televisivas contemporáneas?

- La tendencia a la espectacularización de la realidad parece ser uno de los rasgos definitorios del discurso periodístico de masas contemporáneo. ¿Pueden ser descritos sus mecanismos mediante el CPL tematólogo? ¿Cómo explicar si no es así la *novelización* a que son sometidas algunas parcelas de la realidad como por ejemplo los negocios, la política o los deportes? ¿Cómo son perfilados estos *macrotemas* con el concurso de qué recursos de tematización?



¿Qué tienen que ver estos recursos con los que fueron desarrollados en el seno de la tradición novelística? ¿Cómo es que los muertos que causa el terrorismo cuentan más que los que causa el servicio militar obligatorio? ¿Mediante qué artificios narrativos son creados los grandes mitos de masas contemporáneos—Paquirri o Collor de Mello, por ejemplo—?

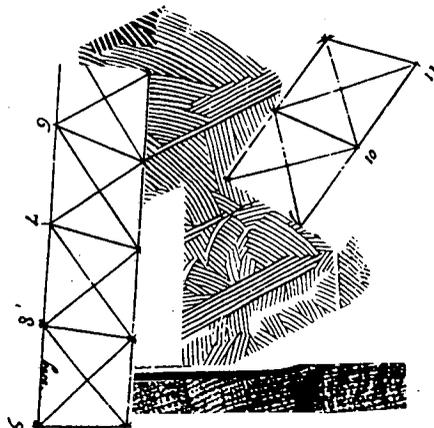
- Desde un punto de vista macrorretórico—complementario del microretórico propio del CPL morfológico—, ¿qué función tienen las metáforas, comparaciones, metonimias y sinécdoques utilizados por el discurso periodístico—entre otras figuras y tropos— con el fin de proporcionar visiones y versiones sobre la realidad? ¿Qué función y qué relieve cognoscitivo tienen los mitos y las alegorías sobre la realidad que los medios de comunicación *traman*? ¿Es el Estado una nave cuyo timón debe ser empuñado con firmeza por los gobernantes? ¿Puede hundirse si algún tripulante o pasajero presenta exigencias que el timonel juzga impertinentes?
- ¿Qué diferencias y similitudes hay entre periodismo y literatura a la hora de tratar un mismo tema, materia o motivo—la mafia, el terrorismo o la corrupción política—? Los procedimientos novelísticos de *fictionalización*, ¿están también presentes en algunos textos de prensa, radio y televisión (*reality shows*, *docudramas*, etc)? ¿Hasta qué punto y cómo convierten los diarios a algunos actores sociales reales en *personajes* diversamente caracterizados como tipos, estereotipos, héroes, antihéroes, protagonistas o figurantes?

1.3. Comparatismo morfológico

El CPL morfológico es —junto con el genológico, del que me ocuparé más adelante—, la modalidad del Comparatismo Periodístico-Literario más apta para ofrecer frutos casi inmediatos. Se trata, a mi entender, de una parcela del comparatismo literario todavía mal explotada, pero ya roturada gracias a las fecundas contribuciones que la lingüística, la semiótica, la estilística, la retórica y la teoría literaria proporcionan para analizar y describir la constitución morfológica de los textos verbales.

En este caso, una vez más, las aportaciones que el CPL morfológico puede recibir de los estudios periodísticos y de los estudios literarios es claramente desigual en favor de estos últimos. Aquellos —a causa de su adolescencia y de su escaso rigor, ya mencionados— encaran el análisis de los textos a partir de una actitud normativa de escasa fertilidad, en la medida que suelen limitarse a prescribir preceptos de obligado cumplimiento sobre el modo en que deben ser redactados los textos periodísticos. Las recetas que saturan los libros de estilo profesionales y los manuales académicos dictan pautas genéricas de composición y estilo, a menudo bautizadas con metáforas antropomórficas; es *estilo periodístico* debe ser claro, sintético y conciso (sic); y la composición de los textos debe constar de titular, *lead* o *encabezamiento*, cuello y cuerpo —ordenado, en el caso de las noticias, según una jerarquía de interés decreciente.

Hay que señalar que, además de su carácter normativo, la escasez de estas indicaciones —ya notoria por lo que se refiere al género noticia y a sus variantes menores, como las gacetas y los breves—, es aún más abrumadora en el caso de los otros géneros periodísticos; entrevistas, crónicas, reportajes, editoriales, artículos de opinión, columnas, comentarios y críticas suelen ser precariamente caracterizados, y lo poco que de ellos se dice parte de juicios impresionistas más que de razonamientos rigurosos. Desde el punto



de vista de la investigación y de la docencia, la luz que esta *teoría* proporciona hace daño a la vista.

Me parece evidente que la contribución que los estudios lingüísticos y literarios pueden ofrecer al examen de los textos periodísticos está, en cambio, llena de posibilidades todavía mal explotadas. La estilística, la retórica, la narratología y la teoría de la novela pueden sustituir el impresionismo trivial de los manuales de redacción por una actitud a la vez analítica y descriptiva sin duda mucho más fecunda, capaz de explicar cuáles son las convenciones, rutinas y *estrategias* de composición y estilo a que responden los textos producidos por la industria de la información.

Además de esta utilidad genérica, las disciplinas lingüísticas y literarias aludidas se muestran insustituibles a la hora de analizar e interpretar los rasgos morfológicos de los textos periodístico-literarios que nos proponemos estudiar. ¿Cómo encarar, si no es así, la complejidad compositiva y expresiva del reportaje novelado, un género de función principalmente referencial —informativa y documental, pues— escrito, sin embargo, mediante recursos y técnicas de procedencia novelística? ¿Es posible dar cuenta de él diciendo meramente que debe constar de un titular atractivo, un *lead* indicativo que estimule la atención del lector y un cuerpo que combine información e interpretación manteniendo a la vez el interés del lector por el texto? ¿No es esta una constatación obvia, inútil desde la perspectiva de la docencia y de la investigación?

El CPL morfológico proporciona, en definitiva, un enfoque insusti-

tuible, encaminado a la comprensión de los mecanismos formales con los que son construidos los textos periodístico-literarios. Tal método permite, por ejemplo, examinar qué uso tienen determinados procedimientos literarios de composición y estilo —el estilo indirecto libre, la trama espacial y temporal, la caracterización de los personajes, el punto de vista, etcétera— en textos de función periodística o documental. Este tipo de comparatismo constituye, pues, uno de los aspectos fundamentales del CPL, ya que permite plantear y verificar conexiones, similitudes y diferencias entre periodismo y literatura de carácter técnico, formal; morfológico.

A modo de ilustración: la rentabilidad heurística del CPL morfológico se puso bien de manifiesto cuando estudié sistemáticamente las características del *reportaje novelado*, un género híbrido fruto de la simbiosis entre la función documental del reportaje de investigación y las técnicas de composición y estilo propias de la tradición novelística realista³. Con la ayuda del método que propongo, las obras de autores como Truman Capote, Lilian Ross, Norman Mailer, Tom Wolfe, Gabriel Márquez, Oriana Fallaci o Günter Wallraff, entre muchos otros, pudieron ser estudiadas con un rigor al que desafortunadamente son ajenos los manuales de preceptiva periodística al uso.

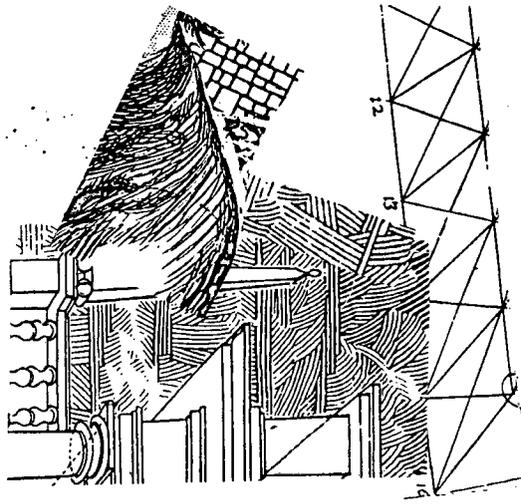
A continuación expongo algunas de las cuestiones que el CPL morfológico permite abordar.

- En tanto que enunciados preeminentemente lingüísticos, los textos publicados por la prensa periódica son analizables mediante las herramientas conceptuales y metodológicas que ofrecen las disciplinas lingüísticas y literarias. Queda por saber, sin embargo, si todos los textos periodísticos serán estudiados mediante las mismas herramientas, o si hará falta proveerse de métodos y técnicas específicas para cada modalidad o género. La pregunta básica es: ¿qué provecho heurístico pueden obtener los estudios periodísticos de las di-

versas disciplinas orientales al análisis morfológico (sean lingüísticas o literarias)? Y, en concreto, ¿qué uso pueden hacer los investigadores del periodismo de cada una de las perspectivas analíticas lingüísticas —teoría de las funciones del lenguaje, teoría de los actos de habla, teoría de las bases textuales—, semióticas—análisis del discurso, pragmática— y literarias —estilística y retórica contemporáneas, narratología, estética de la recepción—? Y, dentro de cada una de estas perspectivas, ¿qué uso concreto cabe hacer de sus conceptos y métodos?

Además de las cuestiones teóricas mencionadas, el CPL morfológico puede dar pie a investigaciones sobre aspectos más concretos de la simbiosis entre periodismo y literatura.

- La noción de intertextualidad, por ejemplo, ¿puede contribuir a explicar el mecanismo de aquellas modalidades periodísticas en las que se insertan rasgos de estilo y composición de procedencia literaria? ¿Cómo puede el análisis de la técnica del punto de vista, desarrollado por los estudios sobre la novela, ayudar a explicar la función de la voz del periodista en el reportaje y en la crónica? ¿No es cierto que el análisis retórico proporciona la mejor perspectiva para explicar la tensión permanente entre denotación y connotación —presente, pongamos por caso en los titulares de prensa—? ¿No es cierto acaso que la narratología ofrece la mejor perspectiva para abordar el estudio de los textos periodísticos de carácter esencialmente narrativo, como la crónica y el reportaje?
- ¿Hasta qué punto las técnicas de construcción de diálogos, desarrolladas sobre todo por narradores naturalistas y objetivistas —como Ring Lardner, Ernest Hemingway, Dashiell Hammet o Rafael Sánchez Ferlosio—, han sido adoptadas por algunos cultivadores del periodismo literario contemporáneo? ¿O es que, quizá, no ha habido herencia alguna, y éstos han



llegado por intuición o por casualidad a resultados parecidos a los alcanzados por aquéllos?

- ¿No es cierto que el análisis literario de las técnicas de caracterización de los personajes puede producir, trasladado al estudio del periodismo escrito, resultados valiosos? Al convertir a los actores sociales reales en *personajes* de esa gran novela por entregas que es el relato cotidiano de la actualidad, ¿no está utilizando la prensa recursos de caracterización análogos a los acuñados por los grandes novelistas realistas del siglo XIX? ¿Tiene tendencia la industria periodística a *novelar* la actualidad, adjudicando a cada actor social real rasgos y perfiles *novelares* tendentes a cautivar la atención del lector? ¿Puede ser útil esta perspectiva para explicar la imagen que la prensa ofrece de los héroes maravillosos —Collor de Mello⁴, Isabel Preisler—, héroes positivos —Gorbachov, Teresa de Calcuta—, y *negativos* —Noriega, Castro, Gadaffi—, de los *antihéroes* —Iglesias, Alavedra—, de los deuteragonistas —Prenafeta, Guerra— y antagonistas —terroristas, independentistas, insumisos o squatters— y, para acabar, de los figurantes, *comparsas* y *extras*—el pueblo, la gente—? ¿Qué mecanismos ideológicos y lingüísticos concretos utiliza la prensa para caracterizar a los personajes que integran su elenco habitual?
- ¿Es la llamada entrevista literaria o de personaje, morfológicamente, un simple derivado del diálogo, entendido como género literario y filosófico —practicado por Platón, Diderot o Goethe y Eckermann—?

¿O hay también que constatar en su fisonomía la influencia del trato literario?

- ¿Es posible defender con rigor, como pretenden los manuales de periodismo, la existencia de una hipotética prosa *objetiva* —propia de los textos informativos—, desprovista de intención e independiente de la visión del mundo y del asunto del periodista y de la institución periodística? ¿Tiene fundamento, entonces, la célebre división anglosajona de los textos periodísticos entre informativos—esto es, «objetivos»— e interpretativos y de opinión —permeables a la valoración explícita? ¿O es que todos los textos periodísticos —en grados y formas variables, claro está— son *actos de habla* inevitablemente empapados de ideología?
 - Si es viable analizar los sutiles mecanismos compositivos y estilísticos de un texto literario de ficción, ¿no es también factible hacer lo mismo con un texto periodístico de no ficción, poniendo así al descubierto el conjunto de convenciones lingüísticas y retóricas que constituyen su urdimbre? ¿Es inocente el mecanismo compositivo y estilístico propio del género noticia, o revela, tras un detallado análisis morfológico, estrategias de composición y expresión procedentes de un discurso elaborado y reproducido industrialmente por la prensa de masas?
- Todas estas preguntas, y muchas otras que no es preciso formular aquí, pueden ser abordadas satisfactoriamente por el CPL morfológico —después, claro es, de hacer las correspondientes investigaciones específicas. Parece evidente que este tipo de comparatismo conforma, junto con el genológico, una perspectiva interdisciplinaria capaz de remediar las notorias insuficiencias que los estudios periodísticos muestran a la hora de analizar y caracterizar los mecanismos formales de los textos periodísticos. Creo, además, que tal comparatismo es una herramienta importante para dotar de contenido a las propuestas teóricas de estudio del

llamado discurso periodístico de masas (d.p.m.), y que es conjugable con las investigaciones recientes sobre newsmaking y tematización.

1.4. Comparatismo genológico

La modalidad genológica del Comparatismo Periodístico-Literario es seguramente, junto con la morfológica, la más capacitada para proporcionar frutos concretos a corto y medio plazo. Esta variante del CPL se orienta al estudio sistemático de las conexiones entre los géneros literarios y los géneros periodísticos, haciendo hincapié en las alusiones, influencias y contaminaciones recíprocas desde una óptica a la vez diacrónica y sincrónica.

El CPL parte de la posibilidad de conjugar interdisciplinariamente conceptos, métodos y teorías de larga tradición—caso de los estudios literarios—o de tradición apenas incipiente todavía—caso de los estudios sobre periodismo y comunicación.

La cuestión de los géneros atraviesa verticalmente la historia del pensamiento literario y transversalmente la lingüística, la semiótica y la teoría literaria contemporánea; y en todos los casos, a modo de motivo esencial, ineludible. Se trata de un asunto polémico, sometido a la forja continua de discusiones siempre renovadas, pero no por ello inabordable; los debates dibujan precisamente un territorio complejo pero susceptible de ser armonizado interdisciplinariamente, a pesar de las frecuentes dificultades terminológicas.

A mi juicio, el debate acerca de los géneros ha tendido a reflejar históricamente dos actitudes opuestas; por un lado, la actitud normativa, producto de una lectura rígida y restrictiva de las formulaciones fundacionales de Aristóteles y Horacio, que concibe los géneros como categorías inmutables con valor prescriptivo; por otro, la actitud analítico-descriptiva, iniciada por los formalistas rusos y continuada por el estructuralismo contemporáneo, que ve los géneros como prácticas culturales cambiantes y sometidas a interinfluencias.

Las poéticas normativas clásicas y medievales prescribían una estricta jerarquía de géneros, ordenada a partir de la categoría social de los temas y personajes tratados, así como de los estilos apropiados a cada uno de ellos—humilis, mediocris o sublimis—, el tratamiento y el tono indicados, y la duración y extensión adecuadas. Como apunta Segre, esta orientación normativa del pensamiento literario cristalizó en la época alejandrina, cuando «madura una doctrina precisa de los géneros; casi un catálogo de la gran literatura en aquel momento ya agotada, o un repertorio de selecciones para los epígonos. Los géneros se relacionan directamente con los estilos, y se clasifican puntillosamente»⁵.

La llamada pureza de género era un principio estético de valor normativo; apelaba a «una rígida de tono, a una pureza y sencillez estilizadas, a la concentración en una sola emoción (terror o hilaridad) así como en un solo asunto o tema»⁶. Y además, tal doctrina comportaba la convicción de que cada arte—literatura, música, pintura, etcétera—tenía sus propias posibilidades y límites estéticos.

Esta actitud de carácter deductivo, basada en el establecimiento de clasificaciones generales, abstractas y ahistóricas, válidas para cualquier literatura en cualquier época, condicionó el pensamiento literario durante toda la Edad Media, desde el final de la época clásica hasta el clasicismo francés del siglo XVII la influyente Art Poétique de Boileau (1674), por ejemplo, es un exponente de ello. La sistematización del pensamiento de Aristóteles realizada por los alejandrinos, observa Segre,

«continuó sobreviviendo, aunque con largos eclipses, hasta el Barroco. En conjunto, se puede decir que el elemento normativo se va acentuando y haciéndose más rígido; y hay que añadir que, leída de este modo, la Poética [de Aristóteles] tuvo una presencia autoritaria y temida en todas las épocas dominadas por un gusto classicista».⁷

La actitud normativa se fue agrie-

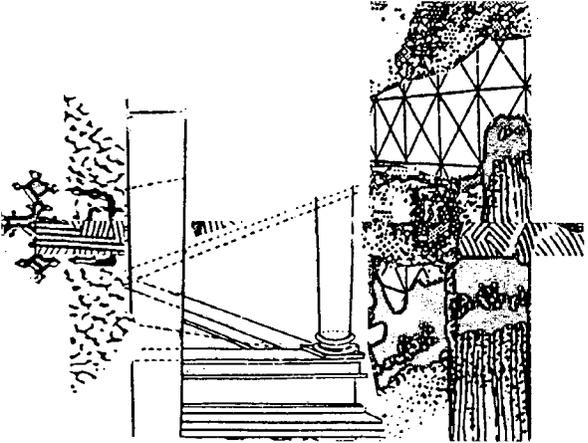


tando progresivamente a causa de tres embates sucesivos; primero, durante el tránsito entre los siglos XVIII y XIX, el empuje romántico—de Schlegel, Schelling, Herder, Goethe y, sobre todo, Hegel—que introdujo la atención a la historia y a las diferentes literaturas nacionales después, ya en pleno siglo XIX, la oleada positivista, con su énfasis en considerar la evolución empírica de los géneros—de la mano de Ferdinand Brunetière—, por último, a principios del siglo XX, la influencia formidable de los formalistas rusos—Tyniànov, Sklovskij y Tomasevskij, entre otros—y de los miembros del Círculo Lingüístico de Praga—Trubetzkoj, Jakobson, Mukarovsky—, quienes por primera vez se propusieron estudiar inductivamente el conjunto de la producción literaria con una actitud a la vez analítica y descriptiva, atenta a las características intrínsecas de los textos concretos.

Desde entonces, la actitud inductiva que los formalistas introdujeron ha transformado todas las ramas del pensamiento literario contemporáneo, orientadas mayoritariamente hacia el análisis y la descripción de los textos. Como decía Tomasevskij en 1925.

«Es preciso adoptar una actitud descriptiva en el estudio de los géneros; reemplazar la clasificación lógica por una pragmática y utilitaria que tenga en cuenta sólo la distribución del material dentro de los marcos definidos».⁸

Así pues, al abandonar la vieja actitud prescriptiva, las nuevas perspectivas formalistas renunciaban a dictar reglas de estilo y composición; los géneros ya no eran unas cuantas categorías inmutables, sino múltiples formas de producción discursiva-literarias *sensu stricto* o



no—que podían contaminarse y combinarse diacrónica y sincrónicamente en nuevas modalidades resultantes, de carácter híbrido; los *genera mixta*. En vez de dictar pureza, las nuevas teorías formalistas admitían la posibilidad de intercambios recíprocos y de inclusión de unos géneros en otros.

El legado de los formalistas ha influido poderosamente en el pensamiento literario contemporáneo. Como señalan Welck y Warren.

«la moderna teoría de los géneros es manifiestamente descriptiva. No limita el número de los posibles géneros ni dicta reglas a los autores. Supone que los géneros tradicionales pueden «mezclarse» y producir un nuevo género (como, por ejemplo, la tragicomedia). Ve que los géneros pueden construirse sobre la base de la inclusividad, de la complejidad o «riqueza» lo mismo que sobre la de 'pureza' (género por acumulación lo mismo que por reducción). En vez de recalcar la distinción entre género y género, le interesa —después del hincapié romántico en la unicidad de cada 'genio original' y de cada obra de arte— hallar el común denominador de los géneros, los artificios y propósitos literarios que comparten.»⁹

La sustitución del paradigma clásico aristocrático y normativo iniciada por los formalistas rusos ha propiciado un escenario caracterizado por la diversidad y la multiplicidad de las disciplinas y las teorías que hoy en día integran los justamente denominados —en plural— *estudios literarios*. La cuestión de los géneros es abordada por todas ellas, desde perspectivas y hasta con terminologías diferentes, y tal diversidad impide hablar de la existencia de una teoría de los géneros que nos

pueda servir como referencia conceptual y metodológica. Más bien, dado que la problemática de los géneros atraviesa transversalmente todas las disciplinas lingüísticas y literarias contemporáneas, parece acertado plantear su estudio desde perspectivas diferentes.

A. Perspectiva histórica

La idea de que los géneros son modelos o *instituciones* culturales que van cambiando a lo largo de la historia fue introducida en el pensamiento literario por el historicismo romántico o prerromántico, y continuada a lo largo del siglo XIX por el historicismo evolucionista, bien representado por el pensamiento de Brunetiére.

La consideración de los géneros como instituciones culturales sometidas a cambio permanente fue planteada con claridad por los formalistas rusos, quienes a pesar del tópico que sobre ellos prevalece todavía hoy— no partían de una concepción ahistórica de la literatura, sino que la veían como una forma de producción cultural históricamente condicionada y, por tanto, relacionada con las transformaciones sociales.

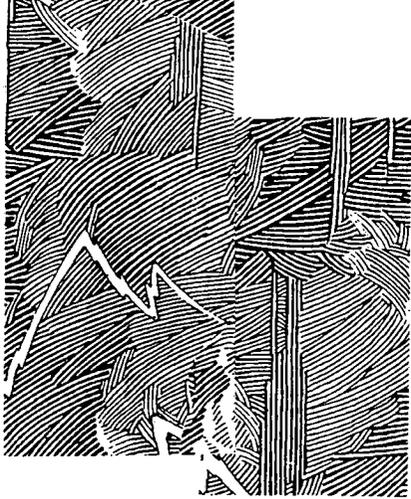
Los formalistas veían en cada época el progresivo agotamiento de los modelos anteriores, cada vez más relegados a posiciones laterales o periféricas, y el ascenso de géneros antes secundarios o ni siquiera reconocidos como *literarios* por las rígidas poéticas normativas clásicas —así la carta, el dietario, la prosa de viajes o la novela melodramática¹⁰. El suyo no era, sin embargo, un evolucionismo biologista como el de Brunetiére, sino histórico-dialéctico; en virtud de él, la evolución de los géneros —y de la literatura en general— obedece a razones no simplemente intraliterarias, sino a menudo extraliterarias; las transformaciones históricas de las formas de producción y consumo culturales modifican incesantemente las convenciones literarias, que en una época son canonizadas y en otra marginadas o menospreciadas; la evolución literaria no eso lineal ni se ali-

menta de una sacralizada Tradición canónica, sino que experimenta saltos, aceleraciones, desaceleraciones y rupturas. En palabras de Tomasevskij,

«los géneros viven y se desarrollan. Una causa obliga a toda una serie de obras a constituirse en un género particular; en las obras que aparecen posteriormente se ha de observar una tendencia a asemejarse a las de ese género o, por el contrario, a diferenciarse de ellas. El género se enriquece con nuevas obras que se vinculan con las que ya existen en su interior. La causa que ha promovido un género puede dejar de actuar; los rasgos fundamentales del género pueden cambiar lentamente, pero éste continúa viviendo como especie, es decir, en virtud de la referencia habitual de las obras nuevas a los géneros ya existentes. El género cumple una evolución y, a veces, una súbita revolución.[...]. En el proceso de sucesión de los géneros es constante el reemplazo de los géneros nobles por los vulgares. Se puede hacer un paralelo con la evolución social, en la cual, las clases elevadas, dominantes son progresivamente reemplazadas por capas democráticas.»¹¹

La concepción histórico-dialéctica del género promovida por los formalistas rusos y checos recibió aportaciones importantes de los componentes más lúcidos de la tradición crítica marxiana —Lukacs, Gramsci, Benjamín, Brecht y Goldmann, principalmente— y, en las últimas décadas, de los representantes del estructuralismo *culto* —Barthes, Todorov, Genette, Eco—, ajenos a la pandemia ahistoricista propia de la línea estructuralista ortodoxa.

Sin embargo, la más fecunda aportación al estudio histórico-dialéctico de los géneros la llevó a cabo sin duda Mijail Bajtin, sobre la base del concepto clave de *enunciado*. Para Bajtin, la existencia efectiva de la lengua se da en forma de enunciados concretos y singulares «que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana».¹² Cada enunciado refleja las condiciones específicas y el objeto de cada



una de las esferas de las praxis humana en virtud (a) de su contenido temático, (b) de su estilo verbal— «la selección de los recursos léxicos¹³, fraseológicos y gramaticales de la lengua— y (c) sobre todo, de su composición o estructuración. Estos tres aspectos

«están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado y se determinan, de un modo semejante por la especificidad de una esfera dada de comunicación. Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos». ¹⁴

La riqueza y diversidad de los géneros del discurso es enorme. Orales o escritos, esencialmente heterogéneos, incluyen toda la variada gama de enunciados lingüísticos posibles; relatos coloquiales, cartas, órdenes militares, pronunciamientos, declaraciones, réplicas, modalidades de prosa científica o religiosa y, en fin, también los géneros propiamente dichos.

La ventaja inherente a la propuesta de Bajtin radica en que permite superar la restricción a los textos literarios que tradicionalmente ha caracterizado el estudio de los géneros:

«Se han estudiado, principalmente, los géneros literarios. Pero desde la antigüedad clásica hasta nuestros días estos géneros se han examinado dentro de su especificidad literaria y artística, en relación con sus diferencias dentro de los límites de lo literario, y no como determinados tipos de enunciados que se distinguen de otros tipos pero que tienen una naturaleza verbal/(lingüística) común». ¹⁵

Todos los enunciados reales y posibles tienen una *naturaleza lingüística común*. Y todos los géneros del discurso son *tipos relativamente estables de enunciados* sometidos a cambios históricos. De esta doble tesis se desprende una idea capital desde la perspectiva del Comparatismo Periodístico-Literario: dado que tanto los géneros periodísticos como los literarios son (a) tipos relativamente estables de enunciados y (b) tienen una naturaleza lingüística común, es posible estudiarlos como variantes discursivas susceptibles de ser examinadas mediante un mismo utillaje metodológico. No cabe duda de que este es un excelente argumento para justificar la posibilidad de desarrollar los estudios comparativos entre periodismo y literatura.

A mi entender, la concepción de los géneros como formas históricamente cambiantes de producción lingüística debe vertebrar la imprescindible actitud analítica y descriptiva con que deben ser estudiados. Y ello porque los géneros son *tipos relativamente estables de enunciados* —orales y escritos— en perpetua interrelación y transformación, imposibles de ser reducidos a unas cuantas categorías abstractas de carácter normativo.

El estudio inductivo de los géneros es una herramienta importante tanto para el análisis y descripción de la producción literaria como para su comprensión histórico-genética. Permite, por ejemplo, explicar el tránsito de las viejas modalidades de literatura oral a las formas posteriores de literatura escrita —como ocurre con la tradición del cuento popular, *rescatada* por Andersen, Grimm, Perrault o La Fontaine—; la relación entre las novelas de Dostoievski y las anteriores romans à sensation; la poesía de Bertolt Brecht, Miguel Hernández, Federico García Lorca o Manuel Vázquez Montalbán como heredera de los cancioneros populares tradicionales; y, desde nuestra óptica, explicar también la génesis del reportaje novelado y de la novela-reportaje, entendidos en virtud de esta perspectiva como géneros híbridos nacidos de la aproximación en-

tre las técnicas y la ambición estética de la novela realista, por un lado, y la función informativa y documental del reportaje periodístico, por otro.

Es preciso, sin embargo evitar la tentación de concebir el complejo itinerario de las transformaciones literarias en términos reduccionistas, a la manera del biologismo evolucionista de Ferdinand Brunetière¹⁶, para quien la evolución literaria era un proceso continuo, inexorable. En vez de ello, la historiografía, la teoría y la crítica literarias deben saber discernir con precisión cuando cabe hablar de transmisión directa o de transmisión indirecta y cuando las viejas formas verbales devienen vías muertas o afluentes escasos de las modalidades posteriores.

Desde una perspectiva sincrónica, los géneros son —a pesar de su carácter inestable y cambiante— instituciones culturales que tienden a generar prácticas de producción y consumo consonantes o rebeldes; aunque la mayor parte de la producción literaria se alimenta de pautas ya establecidas, una parte significativa las transforma en proporción variable o bien las subvierte abiertamente —caso de las vanguardias de principio de siglo, por ejemplo.

La novela, en particular, es un género caracterizado sobre todo por su gran elasticidad, que le permite absorber y *fagocitar* géneros, estilos y, en general, modalidades del discurso verbal exteriores y anteriores a ella. La historia de la novela moderna no puede ser entendida sin apelar a la crónica, al relato de viajes y al cuadro de costumbres —pero tampoco olvidando las condiciones históricas, sociales y culturales que a lo largo de los siglos XVIII y XIX hicieron posible su extraordinario desarrollo.

Como lo señaló en 1927 Tinianov, la novela

«parece un género homogéneo que se desenvuelve de manera exclusivamente autónoma durante siglos. En realidad, no es un género constante sino variable, y su material lingüístico, extra-literario, así como la manera de introducir ese material en literatura, cambian de un sistema

literario a otro. Los rasgos del género evolucionan, [...] El estudio de los géneros es imposible fuera del sistema en el cual y con el cual están en correlación». ¹⁷

El carácter complejo de géneros como la novela es uno de los hechos que invita a abandonar las pretensiones preceptivas propias de las retóricas y las poéticas tradicionales y a cimentar el análisis y la descripción de las prácticas verbales sobre bases más sólidas. Si la novela está hecha de narración, diálogo, exposición; si integra rasgos y técnicas de la carta, el dietario, el reportaje, el ensayo y la narración de viajes; si es capaz de ser cómica, dramática o trágica ¹⁸, si trata tanto temas *elevados* como *banales*, si en suma hace todo eso es preciso, entonces, pulir las herramientas conceptuales con el fin de llegar a formular una teoría y un método suficientemente elástico y rigurosos para encarar su análisis—y para hacer idéntica operación con los demás géneros existentes en un momento dado.

El estudio histórico de los géneros permite conjurar los peligros, siempre latentes, de estudiar la literatura desde una óptica abstracta y deductiva, en la medida en que obliga a los investigadores a describir y analizar los casos concretos y a interpretarlos a la luz del contexto histórico y social en que efectivamente se desenvuelven. Y, además, permite exorcizar—a partir de las ideas de Bajtin acerca del enunciado y los géneros discursivos—el extendido prejuicio que ve en la literatura un reino aparte, incomparable con cualesquiera otras formas de actividad lingüística. ¹⁹

B. Perspectiva pragmática

Hemos visto ya que los géneros son *tipos de enunciados relativamente estables* que cambian a lo largo de la historia. Pero nos cabe añadir que su misma existencia depende no sólo de los criterios y las formas que rigen su producción *hic et nunc*, sino también del modo como son recibidos por los diferentes públicos—quienes al fin y al cabo, les otorgan carta de naturaleza.

Desde este punto de vista, deudor de la ya aludida Estética de la Recepción, la conformación histórica de los géneros depende de una dialéctica compleja establecida entre los productores y los receptores de las obras, Jauss sostiene que:

«la historia de la literatura es un proceso de recepción y producción estética que se realiza en la actualización de textos literarios por el lector receptor, por el crítico reflexionante y por el propio escritor nuevamente productor». ²²

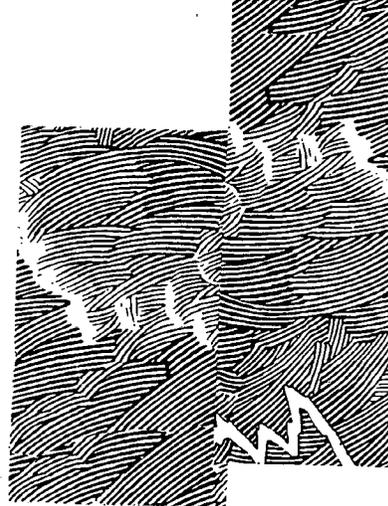
Una obra literaria cualquiera no es nunca una novedad absoluta, sino que se presenta a un público previamente informado o, al menos, predispuesto de algún modo. Cada público, cada receptor individual, recibe la obra en virtud de su *horizonte de expectativas*.

«El nuevo texto evoca para el lector (oyente) el horizonte de expectativas que le es familiar de textos anteriores y las reglas del juego que luego son variadas, corregidas, modificadas o también sólo reproducidas. La variación y la corrección determinan la libertad de movimiento, la modificación y la reproducción de los límites de la estructura de un género». ²¹

La dialéctica entre producción y recepción permite considerar los géneros como convenciones sujetas a transformación histórica permanente. Cada nueva obra es recibida necesariamente en virtud de un horizonte de expectativas previamente conformado por la experiencia estética y comunicativa del público. Si la obra lo pone en cuestión, el horizonte de expectativas puede cambiar o modificarse sustancialmente y, con él, las definiciones de género dominantes en cada momento. En este sentido, puede decirse que el género actúa como una especie de *molde cognoscitivo por mor* del cual los productores generan sus enunciados y los receptores, sus criterios y hábitos de lectura.

C. Perspectiva estructural

Hay, no obstante, otra perspectiva de estudio de los géneros que



deliberadamente soslaya las aludidas consideraciones de carácter histórico, cultural y social, y que en cambio hace hincapié en una aproximación de tipo estructural. Heredera de los diferentes formalismos y estructuralismos, esta perspectiva se orienta, no ya al estudio *extrínseco* de los géneros, sino a su estudio *intrínseco* esto es, a la consideración de su constitución específica: su anatomía y su fisiología.

La perspectiva estructural descansa, por un lado, en la Teoría de las Funciones del Lenguaje y por otro en la de las Bases o Tipos Textuales. Ambas intentan caracterizar las diferentes prácticas lingüísticas atendiendo, sobre todo, a la constitución formal de los enunciados—pero con la mirada en las circunstancias pragmáticas de la enunciación.

La teoría de las funciones del lenguaje permite examinar un enunciado cualquiera—una *obra*—teniendo en cuenta las funciones lingüísticas que presiden su enunciación. En los géneros líricos, por ejemplo, predomina la *función expresiva* en los oratorios y publicísticos, la *conativa*; en los periodísticos y documentales, la referencial y en los literarios, la *estética o poética*. Sin embargo, aunque aparentemente conclusivo sobre el papel, este planteamiento muestra, en la práctica, grietas e insuficiencias considerables, dado que los enunciados realmente existentes suelen satisfacer diversas funciones a la vez o carecer de aquellas que en teoría les corresponden.

Más útil a la hora de caracterizar los géneros es la Teoría de las Bases o Tipos Textuales ²², según la cual los textos son armados o vertebrados por una estructura subyacente que

constituye su esqueleto. Cada una de estas bases textuales depende de la intención comunicativa de los emisores de los enunciados y, también, de las expectativas de recepción de los destinatarios. Los primeros vertebran los enunciados que producen utilizando una base textual específica—descriptiva, narrativa, explicativa, argumentativa o conversacional—o varias a un tiempo; los segundos encaran los textos que reciben partiendo de una predisposición acerca de las bases textuales con que son estructurados. En este punto, como se ve, el carácter pragmático inherente a esta perspectiva coincide con algunas de las tesis que sostiene la Estética de la Recepción.

1.A.1. Una difícil y —inevitable— taxonomía

El corolario de toda teoría de los géneros es el establecimiento de una taxonomía. Sin embargo, los muy abundantes intentos de clasificación que se han hecho desde Patón y Aristóteles topan con un obstáculo de magnitud considerable; la existencia de una enorme variedad de enunciados lingüísticos—tanto diacrónica como sincrónicamente— hace muy difícil su catalogación.

Es menester tener en cuenta, además, que todo intento de clasificación de los géneros debe evitar la fácil tentación normativa en beneficio de una actitud a la vez analítica y descriptiva capaz de encarar la mutabilidad del objeto de estudio.

Por todo ello propongo establecer la siguiente tipología de géneros:

1. En primer lugar, puede decirse, de acuerdo con Northrop Frye²³, que existen unos *cauces básicos de presentación*, (*radicals of presentation*); corresponden a los tres géneros primordiales ya observados por Aristóteles, lírica, representación, narración, argumentación. A ello cabe añadir o solapar, en mi opinión, las bases o tipos textuales antes referidos: narración, descripción, conversación, explicación, argumentación, etcétera. Con todo, tal propuesta aparece como una red de

mallá demasiado ancha, poco apta para capturar los géneros y las modalidades pequeñas o discordantes.

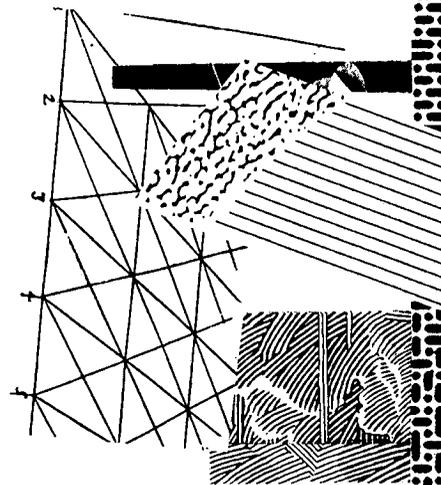
2. En segundo lugar cabe distinguir, de acuerdo con Bajtin²⁴, los *géneros discursivos primarios o simples*, entendidos como procedimientos tradicionales de práctica lingüística. Son, por ejemplo, el diálogo, las técnicas oratorias (exordio, *captatio benevolentiae*, etc), la escena, el sumario, la pausa, la digresión o los diversos procedimientos de narración y descripción. En el terreno estrictamente literario, son géneros discursivos simples las convenciones de versificación, los procedimientos retratísticos o, entre otros más, los estilos directo, indirecto e indirecto libre.
3. En tercer lugar están, también según Bajtin²⁵, los *géneros discursivos secundarios o complejos*, que vienen a ser los géneros tal como habitualmente se habla de ellos, denominado como tales y especializados temática y morfológicamente. Son, por ejemplo, la tragedia, el poema épico, la égloga, el ensayo, la novela, el cuento, la oratoria o los diversos géneros periodísticos.

Los géneros discursivos secundarios nacen en condiciones de comunicación cultural relativamente complejas, desarrolladas y organizadas, a menudo vinculadas a la escritura—y ya no sólo, pues, a la oralidad. En el proceso de su formación, estos géneros «absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata».²⁶

Hay una zona de transición en la que los géneros discursivos secundarios se confunden con los primarios: el diálogo y el soneto, por ejemplo, eran inicialmente formas simples que con el tiempo devinieron géneros complejos; y a la inversa, un género complejo tradicional como el retrato, presente ya en las literaturas antiguas —Plutarco, Teofrasto—, ha llegado a nuestra época en

buena medida convertido en forma o procedimiento, *entrevista* en novelas, entrevistas, crónicas y reportajes—aunque todavía es practicado como género autónomo.

Ahora bien; no siempre resulta fácil distinguir los géneros primarios de los secundarios²⁷, ni tampoco discernir lo que cabe considerar géneros propiamente dichos de sus variantes concretas o menores—subgéneros, subespecies—, que en ocasiones adquieren un relieve y una autonomía notorios. Así, pongamos por caso,



¿qué son la novela epistolar, la *short-story*, el cuento maravilloso, la *nouvelle*, el sainete teatral o la novela-reportaje; géneros *tout court* o simples subgéneros o especies?

Un problema similar afecta a la definición de los géneros periodísticos; si admitimos como géneros de pleno derecho la información, la crónica, el reportaje, la entrevista, el editorial, la columna, el artículo de opinión, el comentario y la crítica, ¿cómo considerar la gacetilla, el breve, el billete, el perfil o la estampa costumbrista?

4. Por último, es necesario distinguir lo que Guillén llama *modalidades literarias*, «tan antiguas y perdurables muchas veces como los géneros, pero cuyo carácter es adjetivo, parcial y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra»²⁸. Las modalidades o modos son aspectos

tos temáticos o cualidades de tono y de tratamiento que pueden estar presentes en géneros muy variados; la ironía, la sátira, lo grotesco, la caricatura, la alegoría o la parodia pueden conformar, aplicadas a géneros concretos, manifestaciones plenamente caracterizadas —como la tragicomedia, el melodrama o la novela picaresca, pongamos por caso.

1.4.2. Objeto del CPL genológico

La vertiente genológica del Comparatismo Periodístico-Literario



rio debe nutrirse esencialmente de la teoría de los géneros que acabamos de esbozar. Y ello, entre otras razones, porque el pensamiento periodístico no ha alcanzado en este terreno un desarrollo ni remotamente comparable.

En efecto, el tratamiento de los géneros también ha sido una de las cuestiones centrales de los estudios periodísticos, pero ni la juventud de éstos ni la debilidad teórica que los caracteriza han permitido un refinamiento autóctono satisfactorio. Más bien, aunque la *teoría* periodística de los géneros ha sido desde el principio deudora de las disciplinas lingüísticas y literarias, los trasvases de éstas a aquella han sido a menudo hechos deprisa y corriendo y con escaso rigor. Aun así, las aportaciones que el pensamiento periodístico sobre los géneros puede hacer al CPL genológico no son desdeñables.

A continuación formulo algunas cuestiones que el CPL genológico

puede contribuir a dilucidar.

- El recurso interdisciplinario a las disciplinas lingüísticas y literarias puede contribuir a remediar las insuficiencias analíticas y descriptivas que los estudios periodísticos muestran a la hora de estudiar los géneros. La conjugación de las teorías lingüísticas de las bases textuales y de las funciones del lenguaje puede, por ejemplo, proporcionar una caracterización y una clasificación de los textos periodísticos más satisfactoria que la que ofrecen las normativas periodísticas al uso.
- El CPL genológico permite considerar los géneros periodísticos como convenciones discursivas sometidas a cambio permanente en virtud de las transformaciones históricas de las formas comunicativas y culturales de producción y consumo —y no simplemente, por lo tanto, como instituciones estáticas e inmutables, definidas *in seipsum* por una cultura periodística normativa presuntamente ahistórica.
- El CPL genológico hace viable esclarecer con rigor cuestiones capitales que los estudios periodísticos se muestran incapaces de resolver. Pienso, por ejemplo, en el debate ya endémico sobre la crisis de los géneros periodísticos, inspirado por la indiscutible hibridación que han experimentado en, al menos, algunos sectores significativos de la prensa periódica. A mi entender, no es que los géneros periodísticos estén desapareciendo, como suele proclamarse con sorprendente facilidad, más bien, es la teoría periodística de los géneros la que está en crisis desde hace años a causa, precisamente, de su tozudo carácter prescriptivo y de su precario y reumático aparato conceptual. Su esclerosis puede ser mitigada, en mi opinión, con la ayuda de los conceptos y los métodos de análisis y descripción que proporcionan la lingüística y la teoría literaria contemporánea. Queda pendiente discernir, sin embargo, hasta qué punto y de qué maneras concretas.

- El CPL genológico permite estudiar la asimilación de ciertos géneros literarios, primarios o secundarios, por la cultura periodística —como ocurre con la crónica, el cuadro de costumbres o el retrato—, así como enfocar cuestiones derivadas todavía pendientes de respuesta satisfactoria; ¿hay géneros nacidos *ab origine* en el seno de la cultura periodística —información, entrevista, reportaje, editorial—? ¿O es más atinado pensar que todos ellos, aunque desarrollados y perfilados dentro del periodismo moderno, se nutren de fuentes literarias lejanas? Y si así es, para cada uno de ellos, ¿en qué grado y cómo?
- A la inversa, el CPL genológico puede discernir qué géneros periodísticos han sido adoptados por o han influido en la cultura literaria —pienso en el reportaje, sobre todo—. ¿Han sido los géneros literarios —todos o algunos— transformados por la influencia de los géneros periodísticos? ¿Cabe ver en el naturalismo de Zola una modalidad novelística influida por el reportaje periodístico? ¿Y qué decir del teatro documental de Peter Weiss? ¿Hay que interpretar como un caso de intertextualidad la inclusión y la parodia de textos periodísticos en algunas obras clásicas de la literatura del siglo XX —como *El paralelo 42*, de Julio Cortázar—? El hecho de que muchos escritores hayan ejercido simultáneamente las actividades periodísticas y literarias, ¿nos puede conducir a investigar las contaminaciones recíprocas entre géneros periodísticos y literarios? ¿o al desdoblarse —al pluriemplearse— los autores han sabido siempre mantener incólumes las acendradas esencias de éstos y de aquéllos?

Hay, además, múltiples preguntas pendientes de resolución que esta vertiente del CPL puede ayudar a dilucidar, a continuación menciono algunas de las más relevantes:

- ¿Cuáles han sido los intercambios entre los géneros literarios testimoniales y los géneros periodísticos?

cos? La crónica, la narración de viajes, el dietario, la biografía, la autobiografía y las memorias, la carta, el relato de experiencias, el ensayo, ¿han sido adoptados por la cultura periodística? ¿O más bien ésta ha prescindido de ellos?

• ¿Es todo el periodismo un simple género menor de la literatura, un apéndice meramente funcional, como pretenden algunos? ¿O se trata en cambio de un campo entero de actividad comunicativa —netamente diferenciado del arte literario— en cuyo seno se pueden distinguir formas diferenciadas de producción y lectura de los textos? ¿Debe y puede la teoría literaria incorporar a su jurisdicción el estudio de los géneros periodísticos, o éstos son a priori desdeñables e indignos de tan alta atención?

• ¿Cómo considerar, cómo clasificar y cómo estudiar los *genera mixta*, aquellas formas de escritura híbridas que conjugan rasgos literarios y periodísticos a un tiempo —la entrevista literaria, el reportaje novelado, el *feature*, etc.—? ¿Son literatura, periodismo o ambas cosas a la vez, de manera que podemos hablar de la difuminación, al menos parcial o relativa, de las rígidas fronteras que convencionalmente parecen haber separado ambos campos? Y si tales *genera mixta* existen, ¿merecen ser estudiados o es mejor desdeñarlos motejándolos como *paraperiodísticos* o *pseudoliterarios*, como a menudo hacen los críticos de aspiraciones aristocráticas partidarios de la llamada *pureza de género*?

Todas estas cuestiones, junto con otras muchas que no es posible consignar en estas páginas, conforman el objeto de atención propio del Comparatismo Periodístico-Literario, una disciplina que está cobrando cuerpo a medida que algunos estudiosos van percatándose de que las relaciones frecuentes y diversas entre literatura y periodismo conforman un vasto territorio de investigación y docencia, casi totalmente virgen y potencialmente fecundo.

NOTAS

1. Ver, principalmente, la obra de Claudio Guillén *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* Barcelona, Crítica, 1985.

2. Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.

3. Lluís Albert Chillón, *El reportaje novel. lat. Techniques novel, listiques de composició i estil en el reportatge escrit. contemporari*, TD, Bellaterra, Facultat de Ciències de la Informació, U.A.B., 1990, 823 pàgs, 2 vols. He abordado también la cuestión en *Literatura i Periodisme. Periodisme literari i literatura periodística en el temps de la post-ficció*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia, 1993.

4. Debo esta sugerencia a la investigadora Renata Veloso Antunes, autora de *O Esvaziamento da denúncia no Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, Pontificia Universidade Católica, 1991), un estudio sobre la caracterización heroica que la prensa brasileña hizo del ex presidente brasileño Fernando Collor de Mello durante su época de *ascensión* política.

5. Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 270.

6. René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1979, p. 281.

7. Segre, op. cit., p. 271.

8. Boris Tomasevskij, "Temática", (1925), en Tzvetan Todorov, ed., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, p. 232.

9. Wellek y Warren, op. cit., p. 282.

10. Tal como sostiene Claudio Guillén en op. cit., p. 143: «La perspectiva histórico-evolucionista y agónica de los formalistas abrazaba, además, no sólo los géneros, los procedimientos, los estilos y el concepto mismo de literatura (la polaridad literariedad/no literariedad), sino las premisas desde las cuales leemos; y en consecuencia, hasta el estudio o la ciencia de la literatura».

11. Tomasevskij en Todorov, op. cit., p. 231.

12. Mijail Bajtin, «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985, p. 248.

13. Ibid.

14. Ibid.

15. Bajtin, op. cit., p. 249.

16. Brunetière espuso sus ideas sobre los géneros en la obra *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, París, 1890.

17. J. Timianov, «Sobre la evolución literaria» (1927), en Todorov, op. cit., 1970, pp. 94 y 95.

18. Para Wellek y Warren, op. cit., p. 283: «La historia de la novela aparece como exponente de tal desarrollo [de los

géneros primitivos o elementales hasta los más complejos]: su madurez en Pamela, Tom, Jones y Tristram Shand y se ha nutrido de formas simples, «emfache Foumen», como la carta, el diario, el libro de viajes (o de «viajes imaginarios»), la memoria, el «carácter» del siglo XVII, el ensayo, así como la comedia, la épica y el romance».

19. Como sostiene Bajtin, op. cit., p. 251: «El menosprecio de la naturaleza del enunciado y la indiferencia frente a los detalles de los aspectos genéricos del discurso llevan, en cualquier esfera de la investigación lingüística, al formalismo y a una abstracción excesiva, que desvirtúan el carácter histórico de la investigación, debilitan el vínculo del lenguaje con la vida. [...] El enunciado es núcleo problemático de extrema importancia».

20. Hans Robert Jauss, «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria», en *La literatura como provocación*, op. cit., 1976, p. 168.

21. Jauss, op. cit., 1976, p. 171 y 172.

22. La teoría de las bases textuales ha sido formulada, entre otros autores, por Robert de Beaugrande (*Text Discourse and Process. Toward a Multidisciplinary Science of Text*. London, Logman, 1980, pp. 195-199), Robert de Baugrande y Wolfgang Dressler (*Introduction to Text Linguistics*, London, Logman, 1981, pp. 182-185) y teun A. Van Dijk (*La ciencia del texto*), Barcelona, Paidós, 1983, pp. 141-173.

23. Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Avila Editores, 1977, pp. 319-329.

24. Bajtin, op. cit. p. 250.

25. Ibid.

26. Ibid.

27. Y ello porque, como dice Bajtin, op. cit., p. 250: «Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial, pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela [...]»

28. Guillén, op. cit., p. 165.

* Lluís Albert Chillón es profesor titular de Periodismo en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de Barcelona. Su línea preferente de docencia e investigación son las relaciones entre Periodismo y Literatura. Autor de *Periodismo Informativo de Creación*, Barcelona, Mitre, 1985; *Literatura i Periodisme. Periodisme Literari i Literatura Periodística en el temps de la post-ficció*, València, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1993; y *El reportatge literari. Els nous periodismes i l'art del reportatge*, Barcelona, llibres de l'Index, 1993.