

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial
por Decreto Presidencial del 3 de abril de 1981



LA VERDAD
NOS HARÁ LIBRES

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA
CIUDAD DE MÉXICO ®

**¿ES FACTIBLE EL PERIODISMO INFRARREALISTA?
INTERPOLACIONES DE LO LITERARIO EN “UN VAQUERO CRUZA
LA FRONTERA EN SILENCIO”, DE DIEGO ENRIQUE OSORNO**

TESIS

Que para obtener el grado de
MAESTRO EN COMUNICACIÓN

Presenta:

FELIPE DE JESÚS SOTO VITERBO

Director: Dr. Sergio Rodríguez Blanco

Lectores: Dr. Oswaldo Zavala, Dr. Edwin Culp Morando

Ciudad de México

2017

Índice

1. Introducción	2
2. Marco teórico:	6
a. El periodismo y lo literario	6
b. Breve discusión de las poéticas del realismo hasta llegar al infrarrealismo	16
c. Breve discusión de las poéticas del periodismo	30
d. Breve discusión del status del periodismo literario en el México de la transición democrática	40
e. ¿Quién es Diego Enrique Osorno y por qué el infrarrealismo? (Una semblanza)	48
3. El periodismo infrarrealista de Diego Enrique Osorno: la búsqueda de un vínculo con Roberto Bolaño	53
4. Una glosa del manifiesto del periodismo infrarrealista de Diego Enrique Osorno	62
5. Vínculos del libro “Un vaquero cruza la frontera en silencio”, de Diego Enrique Osorno con su propio manifiesto infrarrealista	79
6. Conclusiones: ¿Es factible el periodismo infrarrealista?	96
7. Bibliografía	108

1. Introducción

Se estudia aquí el entrecruzamiento del periodismo escrito y lo literario (de acuerdo con lo estipulado en el manifiesto del periodismo infrarrealista, 2011¹) en el trabajo del periodista mexicano Diego Enrique Osorno (Monterrey, NL; 1980).

Entendemos aquí como periodismo escrito a la práctica de investigar los acontecimientos para exponerlos a la opinión pública a través de textos que no falseen lo investigado. Entendemos como lo literario al campo que engloba el uso de la palabra (significante y significado inmersos en un lenguaje) como vehículo que persigue lo estético. Bajo esta definición, no todo el periodismo es literario en la medida en que su objetivo es investigar y exponer; del mismo modo, sólo una parte de lo literario podría ser calificado de periodismo. La intersección ocurre únicamente cuando la investigación y la exposición de los acontecimientos persigue también lo estético por medio de la palabra y el lenguaje.

A este entrecruzamiento se le denomina de muchas maneras: crónica literaria, periodismo narrativo, periodismo literario, nuevo periodismo, y es practicado por diversos autores. En Hispanoamérica, en especial, se cobija bajo una tradición que lleva ya varias décadas y que ha cristalizado, entre otras manifestaciones, en la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, así como en una serie de revistas y libros entregados a la divulgación de este modo más elaborado de hacer periodismo.

En el caso específico de México, el periodismo literario se remonta a los albores del siglo XIX, por lo menos, con autores como José Joaquín Fernández de Lizardi, Francisco Zarco o

¹ Osorno, Diego Enrique; "Alguien limpia un fusil (un manifiesto del periodismo infrarrealista)"; gatopardo.com, blogs, 2011-08-15, tomado de <http://www.gatopardo.com/detalleBlog.php?id=138> el 20 de nov, 2013.

Guillermo Prieto. Continúa en el siglo XX con autores como Julio Scherer, Vicente Leñero, Carlos Monsiváis o Alma Guillermoprieto. En los comienzos del siglo XXI, una nueva generación de periodistas narrativos ha logrado notoriedad con investigaciones que se apartan de la redacción insípida de textos noticiosos y buscan emocionar por medio de la palabra. Nombres como Diego Enrique Osorno, Sergio González Rodríguez y Alejandro Almazán, son algunos de los que conforman este grupo, que suele ser disperso.

Si sirve como sintomatología para diagnosticar la existencia de una nueva generación de cronistas mexicanos, el cronista chileno Juan Pablo Meneses antologó en 2013 a once de ellos (entre ellos a: Alejandro Almazán, Luis Guillermo Hernández, Marcela Turati y Diego Enrique Osorno) en un libro que los agrupaba en una sola categoría de edades e intereses a la cual le puso un nombre netamente mercadotécnico: “Generación ¡Bang!” (con todo y exclamativos). Así los describe el antologador con entusiasmo de vendedor (los corchetes son míos):

Un grupo de cronistas que comenzó el sexenio de [Felipe] Calderón con menos de 35 años, que no vivió la violencia política del México de los 70, ni cubrió las guerras centroamericanas de los 80, ni reportó el despertar zapatista de los 90. Jóvenes que crecieron leyendo del boom de la nueva crónica latinoamericana, y que usaron esa forma de contar para relatar la guerra [contra el crimen organizado] de Calderón.²

(Por cierto, el reportaje con el que Osorno participa en esa recopilación es el mismo que da pretexto a esta tesis y que había sido publicado un par de años antes de esa recopilación como un librito independiente: “Un vaquero cruza la frontera en silencio”.)

² Meneses, Juan Pablo (antologador); “Generación ¡Bang!”: Los nuevos cronistas del narco mexicano”; Planeta, España, 2013

En 2011, Diego Enrique Osorno publicó un manifiesto del periodismo infrarrealista. Lo que saltaba a simple vista era que deseaba vincularse de algún modo con Roberto Bolaño (Santiago 1953 - Barcelona 2003), escritor chileno de ficción. Bolaño, por su parte en 1976, había redactado un manifiesto del infrarrealismo³, un movimiento poético mexicano surgido en los 70 que a su vez hacía eco del Manifiesto Surrealista que publicó André Bretón en París en 1924⁴ y con el que dio sustento al gran movimiento surrealista en el que militaron creadores artísticos de la talla de Man Ray, Max Ernst, Salvador Dalí o Luis Buñuel. El manifiesto del periodismo infrarrealista pudo pasar inadvertido, excepto porque para entonces la presencia de Diego Enrique Osorno en el medio periodístico mexicano ya comenzaba a ser inevitable. Primero, por su incesante producción de reportajes de largo aliento; segundo, porque los temas que abordaba —sobre todo su acercamiento a los cárteles de Sinaloa y de los Zetas en la guerra calderonista contra el crimen organizado— despertaban el interés de un nutrido grupo de lectores en un tiempo en el que abundaban las noticias de periodistas asesinados “por reportear al narco”; tercero porque ese interés de los lectores fue capitalizado por las editoriales, las cuales vieron en Osorno a un autor con suficiente capacidad de trabajo como para encargarle libros sobre estos temas, que el mercado recibió con avidez (para muestra, la cubierta de su libro *El Cartel de Sinaloa* lleva un emblema en rojo que reza “Best Seller”); cuarto, porque es indudable que Osorno ha sabido vender bien tanto su trabajo como su persona/je del periodista-escritor, que no se arredra ante temas escabrosos.

Se trataba pues de un manifiesto —con todo el eco de los manifiestos artísticos y poéticos

³ Bolaño, Roberto; “Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto infrarrealista”; México, 1976; tomado de <http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>, el 20 de nov, 2013.

⁴ Breton, André; Primer manifiesto surrealista; consultado en *Cuestiones de Literatura Española Siglo XX*, página electrónica: http://www.udc.es/tempo/cuestiones20/docs_surr01.html el 23 de nov, 2013.

del pasado— postulado por alguien que ya era considerado en los círculos editoriales como uno de los mejores periodistas “jóvenes” (entiéndase: menor de 35 años). Además, aprovechaba el auge en popularidad de Roberto Bolaño, quien tras su muerte y las sucesivas reediciones de sus novelas *Los detectives salvajes* y *2666*, iba calando en los referentes culturales de los periodistas de la generación a la que Osorno pertenecía.

El hecho es que, lejos de pasar inadvertido, el manifiesto rápidamente se propagó dentro del medio. Se le tomó en serio pese a que el propio Osorno ha opinado que se trata de una mera ocurrencia, un dislate, una digresión sin consecuencias. Distintas publicaciones periodísticas republicaron el manifiesto con total solemnidad, tal vez porque reunía al venerado Bolaño con uno de los cronistas más populares de las nuevas letras mexicanas, tal vez porque siempre que sale un manifiesto que anticipe un movimiento literario, no importa su carga de ironía, suele tomársele en serio.⁵

Con el paso de los años, sin embargo, la fama de Osorno no ha hecho sino aumentar: con nueve libros publicados a la fecha (uno de ellos, de poesía), tales como *El cártel de Sinaloa* (2009), *La guerra de los Zetas* (2012), *Contra Estados Unidos* (2014) y *Slim. Biografía política del mexicano más rico del mundo* (2015), Osorno es ya un referente inevitable del periodismo nacional, no únicamente por sus textos publicados, también por sus cursos, seminarios y talleres, y, además por ser el editor de *El Barrio Antiguo*, un semanario publicado en Monterrey y enfocado en la crónica periodística.

Surgen entonces varios cuestionamientos: ¿Por qué —de entre todos los movimientos estéticos— es justamente el infrarrealismo el que enarbola Diego Enrique Osorno para inspirar

⁵ Como ejemplo, pensemos en la generación del “Crack” a mediados de la década de los 90, que también publicó su manifiesto; y que marcó un parteaguas en la literatura mexicana de ese tiempo.

su manera de mirar la realidad al hacer periodismo? ¿Es válido relacionar al infrarrealismo con la práctica periodística, o es solamente una cuestión de gusto subjetivo del propio Diego Enrique Osorno derivada de la manera particular en que Roberto Bolaño hizo ficción a partir de hechos veladamente reales? ¿El marco estético del infrarrealismo puede redundar en una práctica periodística más ventajosa en algún aspecto? ¿Se eligió el infrarrealismo debido mayormente a la popularidad del escritor Roberto Bolaño, en especial su novela *Los detectives salvajes* y no por una afinidad inevitable entre periodismo e infrarrealismo?

Para dar respuesta a estas preguntas y poder sustentar los argumentos alrededor del tema, se reflexionará críticamente sobre el periodismo, la literatura, el realismo y la realidad (necesarios porque terminaremos hablando de infrarrealismo), el periodismo narrativo, el contexto de ese periodismo en el México contemporáneo, el propio infrarrealismo (y sus raíces en el realismo, en el surrealismo, en la poesía, y en el México de los años setenta), la obra de Roberto Bolaño (desde su manifiesto infrarrealista hasta su producción literaria en prosa), el contexto del propio Diego Enrique Osorno en el periodismo actual y, finalmente, el manifiesto infrarrealista de Diego Enrique Osorno.

Por último, a modo de pie de prueba, se analizará el reportaje *Un vaquero cruza la frontera en silencio* (Osorno, 2011). En él se estudiará la relación (lograda o no) que declara el propio autor con el infrarrealismo de Roberto Bolaño, y que de existir se manifestaría en ciertos aspectos estructurales de su narrativa así como algunos motivos, temáticas y perspectivas recurrentes.

2. Marco teórico

a. El periodismo y lo literario

Cualquier precisión sobre qué es “lo literario” está condenada a la precariedad. Ninguna definición satisface del todo a los teóricos por lo que es poco probable el consenso en este ámbito. Las múltiples prácticas escriturales que convergen en lo que se determina como Literatura son de índole tan variada que no es raro hallar discrepancias entre lo que puede ser considerado tal y lo que no. Baste mencionar, como ejemplo, las polémicas suscitadas por las decisiones de una de las instituciones que suelen ser tomadas como referente a la hora de canonizar autores: la Academia Sueca que anualmente otorga el Premio Nobel de Literatura. Haberle entregado un galardón a la periodista bielorrusa Svetlana Alexievich por el corpus de su obra de no-ficción (es decir, periodística) en 2015 no ha dejado de provocar polémica, debido a que es justamente el periodismo una de las fronteras de lo literario que algunos especialistas no se atreven a cruzar.⁶

Ante la indefinición inherente a lo literario, la delimitación de posibles fronteras no hace sino añadir más imprecisión al término. Así, en el campo de lo académico se nombra “literatura” a cualquier texto que pueda servir de respaldo teórico al conocimiento de la índole que sea: un informe sobre un experimento de laboratorio, una demostración de un teorema matemático, un programa de cómputo, un manual administrativo, una jurisprudencia, o una tesis de maestría: a

⁶ No digamos ya el reciente otorgamiento del Nobel literario al cantautor estadounidense Bob Dylan, que previsiblemente polarizó aún más las opiniones.

todos esos se les llama “literatura”, siendo que no persiguen los fines estéticos con los que comúnmente se asocia a lo literario.

En sus *Ensayos de lingüística general*, Roman Jakobson (1984) abordó casi tautológicamente la indefinición de lo literario al advertir que el objeto de la literatura es la literalidad. Esa “literalidad” correspondería tanto a la función poética como a la función expresiva —ambas planteadas por él—, por medio de las cuales el lenguaje se distancia del habla meramente *fática* (digamos coloquial; el término *fática* también es suyo), o la meramente informativa para entrar en esa otra habla intencional que es lo literario⁷. Se entiende, pues, que lo literario necesita ocupar el emplazamiento de lo artificial, en contraposición con hablas cotidianas (una charla, un correo electrónico, una nota periodística, un boletín de prensa, o la “literatura” académica tratada en el párrafo anterior) que no tienen colocación dentro de lo estético ni siquiera en el campo de lo accidental (una charla que sin querer resulta especialmente memorable, un correo electrónico que ante cierta mirada de un posible lector pudiera resultar bello, una nota periodística que sin pretenderlo expresamente revista cierto acomodo del lenguaje que pueda inspirar placer estético ante un lector, etcétera).

Jakobson, desde luego, no ha sido el único que ha abordado el problema de lo literario. En 1948 Jean Paul Sartre se hacía la misma pregunta, ¿qué es la literatura? en un libro que lleva el mismo nombre⁸. Su respuesta la resume Margarita Rojas en su ensayo “Ideas precursoras de Jean Paul Sartre sobre la literatura en el marco de las teorías contemporáneas”, y dice: «Según Sartre, el mundo frente al que se halla el ser humano es mudo, por lo tanto, es necesaria la

⁷ Jakobson, Roman; *Ensayos de lingüística general*; Biblioteca Breve, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1984; cap. XV, pp. 347 - 395

⁸ Sartre, Jean Paul, *¿Qué es la literatura?*, Ed. Losada, Buenos Aires, 4ta. edición 1967

presencia de aquel para hacerlo hablar»⁹. En este acto de hacerlo hablar, para Sartre era necesario un “compromiso”. Es decir, una vocación consciente, y en eso radicaría lo literario. Michel Foucault también exploró esa incógnita y declaró: «La literatura es un lenguaje transgresivo, es un lenguaje mortal, repetitivo, redoblado, el lenguaje del libro mismo.»¹⁰ Para él es la existencia de los libros —de la palabra impresa— lo que hace a lo literario. Si ponemos a discutir a los tres pensadores, adelantaremos una conclusión en la que lo literario involucra siempre una intencionalidad de traducir los fenómenos en palabras cuidadosamente elegidas, el lenguaje observándose y modificándose a sí mismo, fijado ese lenguaje en la palabra impresa, escrita para nutrir el pensamiento de un lector.

En cualquier caso, sea intención de quien escribe o propiedad de quien lee, y al menos para los fines de esta tesis, sólo podría ser literatura la disposición del lenguaje (en tanto significado y significante) que pueda admitir una aproximación desde lo estético, coherente con las intenciones del texto, es decir, desde la exaltación de la sensibilidad en el lector, su destinatario. Que este territorio, por más que intentemos acotar la definición, siga siendo subjetivo es inevitable, dado que en sí mismo lo literario no puede ser definido.

Pero volvamos a la premio Nobel que mencioné anteriormente: si hubo alguna polémica porque la galardonada no pertenecía a la definición canónica de lo literario habla de que, a pesar de su larga tradición como refugio ocupacional de algunos de los más grandes autores de la literatura (desde Ernest Hemingway y George Orwell hasta Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez), el periodismo no sería, bajo ciertos parámetros, para ciertos puristas, y pese a lo que

⁹ Rojas, Margarita; “Ideas precursoras de Jean Paul Sartre sobre la literatura en el marco de las teorías contemporáneas”, *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XLIII Número doble (109/110), 163-167, Mayo-Diciembre 2005

¹⁰ Foucault, Michel; “Lenguaje y literatura”, en: Cuesta Abad, José Manuel y Jiménez Heffernan, Julián (eds.); *Teorías Literarias del siglo XX*; Akal Ediciones, España, 2005. p. 449.

opine la Academia Sueca (que tampoco es un parámetro universal, pero sin duda sus selecciones anuales pesan), un objeto válido de lo literario. Es comprensible la reticencia. En un sentido lato, el periodismo ocuparía el mismo escaño de esa “literatura” de usos académicos que mencionaba anteriormente, o de esa habla meramente informativa. Es decir, es depositario de cierto conocimiento, y nadie negaría —especialmente los historiadores— que el material hemerográfico no pueda ser nombrado “literatura” en esta definición laxa que no involucra la valoración estética. ¿Pero llamarle literatura en el sentido más estrecho, en ese que lo emparentaría con la más sublime poesía o las grandes novelas de la historia humana? A los pocos días de entregado el Nobel a Alexievich, un escritor mexicano, Marcial Fernández, ofrecía argumentos de Flaubert y Lawrence Durrell para desestimar el hecho de que el Nobel se le haya otorgado a una periodista. Al final concluía:

*...a nadie se le hubiera ocurrido darle el premio Nobel a García Márquez por su trabajo periodístico (...). La pregunta entonces es: ¿Por qué la Academia Sueca premió (...) a la periodista bielorrusa Svetlana Alexievich? Sara Daniuis, miembro del jurado, explicó: «siempre he sido bastante flexible a la hora de considerar qué es literatura», cosa tan absurda como si se premiara a Cien años de soledad con galardones periodísticos y no literarios.*¹¹

El hecho es que si bien no todo el periodismo puede entrar dentro de lo literario, hay textos periodísticos que dialogan en igualdad de condiciones en razón del esteticismo en su lenguaje, en su estructura y en sus alcances, que sobrepasan lo que se entiende por periodismo en sentido

¹¹ Fernández, Marcial, “Absurdo, el Nobel para Svetlana Alexievich”, El Economista, 11 / oct / 2015, México, DF; consultado en: <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2015/10/11/absurdo-nobel-svetlana-alexievich> el 19 / oct / 2015

llano. Eso sería un periodismo literario.

¿Y qué se entiende por periodismo? Las definiciones también abundan. Me gusta sobre todo la que la voz popular, sin fundamento alguno, atribuye por igual al escritor británico George Orwell, como al empresario periodístico estadounidense William Randolph Hearst, y que probablemente es una frase anónima: «Periodismo es hacer públicos hechos que alguien no quiere que se publiquen. Todo lo demás es relaciones públicas.»¹² Es ciertamente una definición estrecha que coloca a lo literario como un aspecto contingente al oficio periodístico. También es una definición incompleta, pues esos hechos que alguien no quiere que se publiquen —porque le afectan, se entiende—, deben además ser *verificables*. Es decir, dentro del propio texto se deben disponer los elementos para que cualquier lector pueda repetir la experiencia del periodista y obtener los mismos datos. En cierto sentido, un texto periodístico opera con la misma lógica de un artículo científico: para ser válido debe poder ser replicado. Ambas condiciones: publicar verdades incómodas para alguien, que además sean verificables, ciertamente hace mucho más estricta la delimitación de lo que puede considerarse periodístico. Admitamos entonces que muy poco de lo que se publica bajo el rubro “periodismo” lo es realmente y que la cifra de textos que al mismo tiempo puedan entrar dentro de lo literario, y cumplir a cabalidad con el rigor propio del oficio, es pues reducidísima.

Más incluyente es la categoría editorial que agrupa toda narrativa u opinión acerca de hechos del presente o del pasado a partir de si se apega a lo factual o no. Si se apega a los hechos es “no-ficción”; si se distancia de los hechos es “ficción”. La condición de esta categoría suele ser sumamente borrosa (¿en qué punto la no-ficción ya es cualquier otra cosa, como libros de

¹² Toll, Gil; “Orwell no lo dijo”; El Heraldo de Madrid, 08 junio 2015, <https://heraldodemadrid.net/2015/06/08/orwell-no-lo-dijo/>

sociología o etnográficos, recetas de cocina o manuales de cómputo? Cada librero dará su propia definición apresurada, pero le permite acomodar los libros en los anaqueles), sin embargo, hay cierto consenso en que obras bien sea narrativas o bien de opinión (o todo lo que hibride ambas esferas de trabajo) son no-ficción siempre que se apeguen a los hechos de la actualidad, o bien si actualizan por medio de una investigación rigurosa un evento del pasado reciente. Es poco probable que otras posibilidades del lenguaje literario, como la poesía o la dramaturgia, entren en esta distinción de no-ficción aún cuando se trate de obras literarias basadas estricta y rigurosamente en hechos reales a partir de una investigación. Sin embargo, al ser nuevamente una definición subjetiva, ¿cabría incluir semejantes experimentos?

Otras descripciones de lo periodístico se edifican a partir de su función social: Como vehículo de la denuncia. Como constructor de una identidad fundada en las narrativas locales. Como depositario de la realidad del drama humano. Como componente ineludible de la democracia moderna. Como sistema informativo para las masas. Como propagador de las ideologías. Etcétera. En todas ellas, nuevamente, sus posibilidades literarias son contingentes y meramente voluntarias: si el periodista decide narrar el hecho periodístico utilizando técnicas de narrativa de ficción, entonces estamos ante una obra de periodismo literario. Pero lo literario es un mero maquillaje. Un excipiente para que el material periodístico (sea que incomode a terceros o no) llegue al lector de manera más amigable o incluso, estética. En cualquier caso, la condición es irremisible: si en algún momento el periodista falsea el hecho periodístico o da por hecho una suposición que no puede ser corroborada, el material deja de cumplir el ideal periodístico, se convierte en una ficción malograda, con peligro de entrar en el limbo del descrédito si no advierte de sus invenciones. Por supuesto, siempre puede dejarse en claro que un texto

determinado es un trabajo de ficción “basado en hechos reales”, de modo que se establezca que ya no es periodismo, que todas sus funciones sociales quedan suspendidas y que puede benévolamente ser considerado literatura ya sea de arte o de entretenimiento (y si la literatura de entretenimiento es literatura o es solo entretenimiento es una discusión que aquí no viene a cuento).

La decisión del autor de procesar su material periodístico a través de técnicas propias de la narrativa (o de la poesía, o del ensayo literario) para enaltecer su oficio, o su ego, o para alegrar la lectura de su público (las razones individuales para mezclar el periodismo y la literatura son tan variadas como irrelevantes en este contexto), implica someter un texto a un doble rigor: el de la veracidad del periodismo y el de la verosimilitud de la literatura. No es simplemente embellecer un texto (y no entraremos en la discusión estéril sobre qué es la belleza). Las definiciones reiteradas hasta la pérdida del sentido sobre el periodismo literario de Fernando Benítez («es literatura bajo presión»), o de Juan Villoro («la crónica es el ornitorrinco de los géneros») funcionan bien como eslóganes, pero pésimamente como hipótesis de trabajo. El trabajo del periodista-literato no involucra tan sólo una redacción más digerible que se aleje de los clichés y de la estructura meramente informativa. La periodista argentina Leila Guerriero nos comentaba en una entrevista reciente sobre las particularidades de su oficio: «Me siento ofendida por la prepotencia de un periodista que cree que porque está bien escrita es buena crónica. Debe tener un casamiento perfecto de la forma y fondo. Todos los datos y la historia bien contada.»¹³ Para ese mismo texto, el periodista colombiano Alberto Salcedo Ramos opinaba: «Para mí, la literatura tiene dos vertientes, una de ficción y una de no-ficción. Quienes hacemos crónicas nos

¹³ Soto Viterbo, Felipe, “Un oficio para tercetos”; la Ciudad de Frente #158 7 - 22 de marzo 2015, México DF.

inscribimos en la segunda. Lo que pasa es que para depurar las técnicas de escritura conviene tener referentes que vayan más allá del periodismo. Cuando me dicen “autor literario” no solo pienso en novelistas como Kafka, también en reporteros como Gay Talese. Los primeros imaginan sus historias y los segundos las descubren haciendo el trabajo de campo.»

A diferencia del periodista meramente noticioso, el periodista que decide incorporar la narrativa literaria en su trabajo, que quiere abordar las funciones expresivas y poéticas del lenguaje, necesita por fuerza un método distinto de aproximación a su objeto de estudio; es decir, su investigación no es solamente periodística, sino que trasciende este ámbito para entrar en los campos de la etnografía, del retrato psicológico, del estudio histórico, de la reflexión académica, de la crítica filosófica, de la ética, del derecho, de la lingüística, y finalmente (la lista puede ampliarse hasta abrumar), de la creación literaria. De este modo, su escritura no es solamente “bella”, sino que su aproximación es multidisciplinaria: el periodismo ocurre solamente en la etapa inicial, en la denominación del género, en el núcleo y el motivo de la investigación; pero al igual que la novela moderna que se extiende hasta abarcar todas las posibilidades de la literatura (incluido el periodismo), el periodismo literario aborda potencialmente todas las formas del pensamiento (incluida la literatura) y se aproxima a la realidad con una mirada que deja muy atrás las limitantes de la redacción con fines meramente informativos.

Luis Guillermo Hernández razona así sobre las concomitancias entre el periodismo y a literatura: «En el periodismo literario, la adopción de recursos expresivos de la literatura no escinde a los textos de su condición periodística, en tanto que no se trata de un ornamento estilístico, ni siquiera de un mero recurso estético para cautivar al lector, sino de una posición definida ante la realidad. A la manera de Flaubert: “el estilo es una manera absoluta de ver las

cosas”.»¹⁴

Dada la indefinición inherente a lo literario y a lo periodístico, es ocioso delimitar la intersección de ambos conceptos; sin embargo, es vasto el registro de trabajos periodísticos que superan en expresividad y en poética a obras que sí se consideran “literarias”. O al revés: es vasto el registro de obras cuidadosamente escritas que tal vez no sean “periodismo” en el sentido de que nadie se ve afectado por su publicación, pero que por su estricto apego metodológico a los hechos, revelan con más hondura las complejidades humanas, que las obras nacidas de la imaginación.

¹⁴ Hernández, Luis Guillermo “Noticias en torno del periodismo literario”, Revista Mexicana de Comunicación, Octubre -Diciembre 2013, p. 33.

b. Breve discusión de las poéticas del realismo hasta llegar al infrarrealismo

¿Qué es realidad?

Por milenios, la literatura se preocupó poco de la cotidianeidad. Si acaso, era sólo el punto de partida de los relatos; el telón de fondo de las historias asombrosas. Se ocupaba más de sí misma, y de los referentes que ella misma establecía. Hablaba de los seres de la mitología, de los hechos ocurridos en los linderos de lo sagrado, hacía referencia a las gestas heroicas, y no dudaba del testimonio recabado: admitía sin reparar el milagro y el prodigio. Tan poco se conocía del orbe, que todo era posible. Así, Heródoto, en sus *Nueve Libros de la Historia*, admite desde hechos divinos hasta relatos domésticos sin que la separación entre lo posible y lo imposible sea evidente. En los relatos bíblicos, lo doméstico o cotidiano aparece sólo como acompañamiento a lo sagrado, como escenario donde lo divino se manifiesta (empezando porque la Escritura se suponía obra de Dios).

La “realidad” (palabra que ahora entrecomillo porque padece de mucha ambigüedad), es un invento más bien moderno en el entorno literario. Oficialmente, con nombre diferenciado, apareció en el siglo XIX, cuando «la realidad práctica e histórica se convirtió en problema, en una forma concreta y próxima desconocida hasta entonces»¹⁵, como explica Erich Auerbach en su *Mimesis* (1946), a propósito del escritor francés Stendhal (1783–1842).

En español, realidad proviene del latín *res*, que significa “cosa”. La realidad sería “el

¹⁵ Auerbach, Erich; *Mimesis*; Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 439.

orbe de las cosas”, o “de la cosidad”. Es válido, sin embargo, plantear que no es más que otra poética de nuestra percepción. Un conjunto de reglas tan válido como el del relato más sobrenatural. Diría Wittgenstein que percibimos hechos, más que cosas: «El mundo es todo lo que acaece. El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas.»¹⁶ El modo de pensamiento racional que sustenta el mundo de los hechos es inherente a la fijación en palabras o en imágenes de lo que se percibe, como le son inherentes una perspectiva, una narrativa y un conjunto de reglas de cristalización del habla.

María Jesús Casals Carro comienza su ensayo “El arte de la realidad: prospectivas sobre la racionalidad periodística” (1999), con una declaración sobre el tema: «La realidad es aquello que existe y que sabemos que existe. Lo que no conocemos no es real porque ignoramos su existencia.»¹⁷ En seguida, desarrolla una reflexión sobre lo que planteó el filósofo alemán Hegel en 1820, en el prefacio de su Filosofía del Derecho: «todo lo que es racional es real; y todo lo que es real es racional», aseveración que mucho se ha discutido desde que fue publicada, en tanto que el sentido común asume que lo real abarca también lo irracional, pero en esta frase excluye tajantemente lo que no sea racional. Es, sin embargo, una frase aplicable al periodismo: lo real en el periodismo es lo que puede racionalizarse. De lo contrario, no habría manera de escribirlo, o de procesarlo por los medios que fueren. De este modo, lo que el periodista no es capaz de enunciar, quedaría fuera del relato, por lo tanto, de lo racional.

Antes de su establecimiento conceptual como esa cotidianeidad en la que vivimos,

¹⁶ Wittgenstein, Ludwig; Tractatus logico-philosophicus; ed. electrónica de la Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Chile
<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Wittgenstein/Tractatus%20logico-philosophicus.pdf> registrado el 23 de nov, 2013, p. 16

¹⁷ Casals Carro, María Jesús; “El arte de la realidad: prospectivas sobre la racionalidad periodística”, Estudios sobre el mensaje periodístico, 1999, nº 5: p.37

gobernada por las leyes naturales de la causa y el efecto, la realidad como invención partió de un combate de la razón por ganar terreno a lo fantástico, entendido como lo que no puede verificarse (porque contraviene a la poética positivista, racional, de las causas y sus efectos, y es el material que conforma al realismo literario). Fue necesaria la paulatina instauración de la visión racionalista para que una poética racional de la realidad se abriera paso entre las innumerables poéticas de lo fantástico entreveradas en la percepción de lo real.

La narrativa realista, en última instancia, ha provocado una separación conceptual (y mercadotécnica) entre lo que se conoce como ficción y no-ficción. Es una separación significativa porque mantiene la frontera imaginaria en la que el realismo se sustenta, defendiéndose de lo irracional, de lo no-real. Y es sintomático que el realismo, para su subsistencia, requiera diferenciarse de lo que no es la realidad “real”, de lo fantástico.

Bajo esa poética, la realidad se fundamenta en la ciencia. En su expansión, fija fronteras más allá de las cuales todo resulta incognoscible: en lo infinitesimal y en lo infinito: en el espacio-tiempo cuántico y en el espacio-tiempo relativista. Dentro de esas fronteras, gobierna el universo newtoniano, de la fisicoquímica y sus fundamentos tranquilizantes: el sistema métrico decimal y la tabla periódica.

Más allá de la corriente literaria decimonónica, la narrativa realista, que pervive en el entorno contemporáneo y en especial en la crónica periodística, permea la generalidad de los ámbitos de la vida. Es una poética que selecciona los hechos que conforman las historias (que de hecho, selecciona esas historias) y los empaqueta en escenas que deben mostrar acciones y diálogos significantes y verosímiles.

Por otra parte, el periodismo, como depositario de los acontecimientos del presente

histórico, busca una sobrevivencia en el largo plazo como documento de validez histórica, que herede a la posteridad la narrativa que permitió comprender la “actualidad” (esa abstracción que involucra a la realidad con el aquí y el ahora) en su momento. De modo que lo que llegue a entenderse como realidad histórica sea la interpretación a futuro de la fidelidad con que los periodistas del pasado reflejaron los acontecimientos de su tiempo.

Roland Barthes en su artículo “El efecto de realidad”, había señalado que el realismo, esa sensación o efecto de que lo descrito en verdad pertenece al orbe de lo real, es un efecto que se logra a partir de las anomalías:

La resistencia de lo «real» (bajo su forma escrita, por cierto) a la estructura es muy limitada en el relato de ficción, construido por definición sobre un modelo que, a grandes líneas, no sufre otras presiones salvo las de lo inteligible; pero este mismo «real» se vuelve la referencia esencial en el relato histórico que se supone refiere «lo que realmente ha pasado»: qué importa entonces la no funcionalidad de un detalle desde el momento que él denota «lo que ha ocurrido»: lo «real concreto» se vuelve la justificación suficiente del decir.¹⁸

Estos detalles “no funcionales” son justamente la base del discurso que en la crónica se aleja del periodismo formal, fundado en la primacía del dato “duro” y por tanto funcional, y se acerca a las formas del realismo, teñidas de la no-funcionalidad de muchos de sus elementos descriptivos.

María Cristina Lago en un acercamiento a la crónica latinoamericana desde la mirada de Walter Benjamin (en especial su *Libro de los Pasajes*¹⁹), reflexiona:

¹⁸ Barthes, Roland; “El efecto de realidad”; en Barthes, et al.; Lo verosímil; Ed. Tiempo Contemporáneo; Buenos Aires, 1972. pp. 95-102.

¹⁹ Benjamin Walter, Libro de los pasajes; trad. Luis Fernández Castañeda / Fernando Guerrero / Isidro Herrera Baquero; Akal, México, 2005.

*Como una suerte de coleccionistas de objetos banales y personajes desventurados, también estos nuevos cronistas exploran en los márgenes e intersticios las marcas de un pasado de explotación, dolor y abandono que se reeditan en el presente como una contradicción, que es la forma de su verdad, de su significado.*²⁰

Más adelante, en la conclusión, Lago vuelve sobre esta idea y remata:

Estos relatos urbanos se definen —aún en su diversidad— por la pretensión de contar pequeñas historias de los sujetos marginales en el contexto de los proyectos neoliberales del capitalismo tardío.

Refiere que los cronistas intentan «no reproducir los estereotipos del discurso dominante al representar la alteridad». Que evitan caer en el miserabilismo o en el populismo, en la simplificación o en los lugares comunes.

*De allí que los márgenes y los intersticios —como también lo creía Benjamin— se han convertido en los espacios clave para dar cuenta de aquellas realidades que suelen ser invisibilizadas socialmente por la prensa tradicional o hegemónica.*²¹

El realismo se impuso con sus taxonomías racionales, su evidencia avalada por la academia, por el periodismo, por la historia documental, la ideología y el sentido común, con su narrativa justiciera y burguesa.

Ya en el siglo XX, el surrealismo de Bretón y sus secuaces necesitó incluir el término realismo como lexema para señalar que se partía de él para explorar los terrenos que están por debajo de la percepción de la realidad. «Ganar las fuerzas de la embriaguez para el servicio de la

²⁰ Lago, María Cristina; La crónica latinoamericana a través de la mirada de Walter Benjamin; Question – Vol. 1, N.º 33 (Verano 2012), Instituto de Investigaciones en Comunicación (IICOM), Argentina, p. 60

²¹ Ibid. p. 66

revolución: en torno a esto gira el surrealismo tanto en sus libros como en sus empresas», decía el propio Benjamin en su ensayo de 1929 “El surrealismo. La última instancia de la inteligencia europea”.²²

Por su parte, la literatura latinoamericana en su afán de rescatar la visión mágica de los pueblos rurales y semi-rurales del continente ya no pudo desembarazarse del epíteto de realismo y de sus condicionantes, y así tenemos lo real maravilloso de Alejo Carpentier (1904 - 1980) y el realismo mágico de Gabriel García Márquez (1927 - 2014): dos caras de una misma manera de representar la realidad, atendiendo al modo como las supersticiones, el lenguaje y la cultura modifican la percepción de lo real; en este caso, la cultura latinoamericana, el lenguaje criollo y los sincretismos entre las culturas indígenas, afroamericanas y europea en estos territorios.

Detengámonos en esto, el propio Carpentier declaraba en su ensayo “De lo real maravilloso”, que apareció como prólogo en la novela *El reino de este mundo* (1949):

*Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro) de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe.*²³

²² Benjamin, Walter; *Obra completa, libro II, vol.2, Ensayos estéticos y literarios, Fragmentos estéticos, Conferencias y discursos, Artículos de enciclopedia, Artículos de política cultural*; ed. de R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser; tr. por J. Navarro Pérez; Abada editores; España; p. 315.

²³ Carpentier, Alejo; “De lo real maravilloso americano”; originalmente publicado en *Tientos y diferencias*; Montevideo, Arca, 1967; Tomado de la edición Calicanto; Buenos Aires; Calicanto Editorial, 1976, pp. 83-99; a su vez copiado de la página web: <http://www.literatura.us/alejo/deloreal.html> el 8 de mayo, 2017.

En su caso, él hablaba específicamente de la realidad maravillosa inherente a Latinoamérica, producto de su propio —digamos— exotismo con respecto a lo europeo y también resultado de la propia visión de sus pobladores, cuya fe (religiosa, supersticiosa, mágica) altera su percepción de lo real.

García Márquez, a su vez, declaraba: «Un problema muy serio que nuestra realidad desmesurada plantea a la literatura, es el de la insuficiencia de las palabras. (...) Sería necesario crear todo un sistema de palabras nuevo para el tamaño de nuestra realidad.»²⁴ No sería él quien hablara de “realismo mágico”, serían los críticos quienes adjudicarían tal mote a esa mitología fundacional y sí, desmesurada, que es su novela *Cien años de soledad* (1967) y por extensión a todo el corpus de historias que García Márquez situó en su imaginario universo denominado Macondo. El término, en sí, es anterior a esa novela, traído a la tradición latinoamericana por el venezolano Arturo Uslar Pietri en su ensayo “Realismo Mágico” de 1948:

*Lo que se proponían aquellos escritores americanos era completamente distinto [al surrealismo de los europeos]. No querían hacer juegos insólitos con los objetos y las palabras de la tribu, sino, por el contrario, revelar, descubrir, expresar, en toda su plenitud inusitada esa realidad casi desconocida y casi alucinatoria que era la de la América Latina para penetrar el gran misterio creador del mestizaje cultural. Una realidad, una sociedad, una situación peculiares que eran radicalmente distintas de las que reflejaba la narrativa europea.*²⁵

²⁴ García Márquez, Gabriel; “Fantasía y creación artística en América latina y el Caribe”; en *Los novelistas como críticos*, Tomo II; FCE; México, p.125

²⁵ Uslar Pietri, Arturo; “Realismo mágico”; en *Nuevo mundo, mundo nuevo*; Fundación Biblioteca Ayacucho, 1998

Así, en este continente, el realismo europeo —nacido de la civilización colonizadora—, de alguna manera quedaba suspendido en el entorno latinoamericano —la civilización colonizada—. Y como es la civilización colonizadora la que impone los cánones, las exploraciones narrativas desde los escenarios urbanos latinoamericanos, de los escritores del llamado *boom* de la narrativa latinoamericana —como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Juan José Arreola o Carlos Fuentes— se escribirían bajo la advertencia de “literatura fantástica” (algunos críticos también las incorporarían groseramente al realismo mágico) para evitar que se confundan con delirios, y en todo caso subrayaban que en este subcontinente la realidad no operaba como debía.

Sin embargo, pocos años después de la literatura del *boom*, cuando ya no era posible asimilarse a esa generación de autores nacidos en el primer tercio del siglo XX, las convenciones acerca del realismo literario en este subcontinente necesariamente tenían que ser cuestionadas. Es así que en la ciudad de México un grupo de poetas de veintitantos años se agruparon sin más afinidad estilística y temática que la vehemencia por incomodar al status quo cultural y se hicieron llamar —no quedan claros los motivos— los infrarrealistas. Infrarrealismo fue vocablo creado en los años cuarenta por el pintor chileno Roberto Matta (1911 - 2002) y de ese nombre se apropió el colectivo de poetas al que pertenecieron Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro (nombre artístico de José Alfredo Zendejas), más otros poetas como José Vicente Anaya, Bruno Montané o José Peguero, en el México de los años setenta (años más tarde el grupo sería rebautizado como realismo visceral, o realvisceralismo en la novela *Los detectives salvajes* del propio Bolaño).

El sufijo *infra-* los emparentaba inevitablemente al surrealismo: *su(b)-* e *infra-*, se sitúan

“por debajo” de lo real. Pero el infrarrealismo es latinoamericano y de finales de siglo XX, mientras que el surrealismo que lo antecede, es europeo y de inicios de ese mismo siglo. Esa es la primera dicotomía entre ambas formas fronterizas de abordar lo real: el surrealismo no podía evitar estar fundado desde el continente que colonizó y expolió las riquezas de los territorios que sucumbieron a su poderío militar. Su punto de partida era, pues, desde la élite cultural del mundo, desde una concepción centrista —si bien ya puesta en cuestionamiento justamente por la pérdida de ese poder colonial desde hacía por lo menos un siglo hasta ese momento, y por haber sobrevivido a la Primera Guerra Mundial—. Por su parte, el infrarrealismo se asumía desde los territorios colonizados, desde la postura imitativa de formas europeas y, por tanto, dominantes. Asumía su postura de provincia cultural con ironía, con resignación y con rebeldía, que era inevitable si se considera que fue un grupo poético marginal ambientado en el de por sí marginal México setentero.²⁶ Indudablemente ese colectivo hubiera pasado inadvertido o, si acaso, como una mera curiosidad sin consecuencias, de no haber sido porque dos décadas después, Bolaño alcanzó fama mundial ya no como poeta, sino como novelista, en especial con el libro *Los detectives salvajes*, en donde reescribió en tono de ironía, y sin duda romantizó, ese exabrupto de poetas capitalinos, marginales y equívocos. En la novela, publicada por coincidencia el mismo año de la muerte de Papasquiari, éste aparece bajo el nombre de Ulises Lima; Bolaño, su compañero de aventuras, es Arturo Belano. El infrarrealismo recibe ahí su otro apelativo: realismo visceral o realvisceralismo. Nunca perdió el nexo con el realismo, en todo caso, ahora lo divorcia del surrealismo y lo acercaba —al menos de nombre— al realismo norteamericano, en especial al llamado realismo sucio que es, sin duda, una de las influencias en prosa que el

²⁶ Para una comprensión rápida de este grupo leer: Barrios, Hiram; “Visitando al infrarrealismo”; columna *Contra el olvido*; *Revista Cuadrivio semanal*; 6 de febrero, 2013, en <http://blog.cuadrivio.net/columnas/contra-el-olvido/visitando-al-infrarrealismo/>

propio Bolaño admitía.

Andrea Cobas Cabral en su ensayo “‘La estupidez no es nuestro fuerte’. Tres manifiestos del infrarrealismo mexicano” (2006), define así al movimiento poético que nos ocupa: «Errancia, alcohol y una insobornable pasión por la poesía marcan los principios básicos que dan unidad a este grupo de jóvenes que buscaron en cada acto y en cada verso un nuevo modo de explicar el mundo y de plasmarlo en una poesía alejada de burocracias, espacios de poder y legitimaciones anquilosadas.»²⁷

Décadas más tarde, en 2016, una polémica entre Christopher Domínguez Michael —crítico y representante del canon literario nacional— y Heriberto Yépez —quien ejerce su crítica desde las antípodas del canon— muestra la dificultad de insertar en la historia de la literatura nacional ese episodio de la poesía. Con el pretexto de un libro de poemas de Ulises Carrión, uno de los infrarrealistas, Domínguez Michael, reflexiona que ese movimiento no tiene cabida en la linealidad de la tradición literaria mexicana²⁸, para Yépez, en cambio ese infrarrealismo es ejemplo de la vitalidad de la poesía ante las formas anquilosadas de la academia y las capillas del poder intelectual en el país, por lo que negarlo es el signo del fin de la literatura institucionalizada ligada al aparato gubernamental neoliberal²⁹.

No es este el espacio para hacer un ejercicio de crítica sobre esa corriente poética. Baste decir que la poesía de los infrarrealistas sobrevivió sólo a partir del extenso trabajo de Bolaño

²⁷ Cobas Carral", Andrea; "La estupidez no es nuestro fuerte". Tres manifiestos del infrarrealismo mexicano; Osamayor. Graduate Student Review, Año XVII, N ° 17, University of Pittsburgh, 2006, págs. 11-29.

²⁸ Domínguez Michael, Christopher; "All work and no play makes Jack a dull boy"; Letras Libres, núm. 210, junio de 2016, en <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/all-work-and-no-play-makes-jack-dull-boy>

²⁹ Yépez, Heriberto; "Carta a un crítico de derecha literaria", blog Border Destroyer, junio 14, 2016, <https://borderdestroyer.com/2016/06/14/carta-a-un-critico-de-derecha-literaria/>

como novelista. Traducido a decenas de idiomas, es la prosa de Bolaño la que comunicó a la siguiente generación de autores su particular aproximación hacia el realismo.

Si interpretamos de manera literal el confuso manifiesto de Bolaño, podríamos definir la estética del infrarrealismo como una postura de frente a la realidad como manera de producir las obras, «mientras el surrealismo apuesta a una escritura automática que busque su espesor en los jirones del inconsciente y el sueño; el infrarrealismo en cambio establece la necesidad de bucear en la conciencia del hombre y conmover a partir de allí su cotidianeidad»³⁰, lo cual se amplía si se concibe la conciencia del hombre como todo lo que es pertinente a su orbe, de manera que no solamente la vida interior, sino sobre todo su estar inmerso en el mundo (real) y cómo éste le afecta.

La prosa de Bolaño es una síntesis del realismo norteamericano y europeo, a través del filtro inevitable de la tradición latinoamericana. Esa mezcla lo lleva a elegir enfocarse en la parte irracional del realismo: hablar de personas enfrascadas en empresas irracionales, de momentos de irracionalidad kafkiana en las instituciones, la cultura y las dictaduras, en definir la civilización como un producto esencialmente irracional. Su infrarrealismo, por tanto, sería la aproximación a la realidad a partir de sus elementos más incongruentes, como un ejercicio de desmantelamiento de lo real al proponerlo como un mero juego de convencionalismos culturales que se construyen sobre un fondo de caos.

Pero también es una manera específica de abordar lo narrado. En el Bolaño prosista no es la aproximación frontal a la realidad que pregonaba en su manifiesto, sino, por el contrario, un abordaje tangencial —si se quiere descarnado, si se quiere terrible, pero nunca frontal—. Esto

³⁰ Cobas Carral, *ibid.*

supone una inversión en el orden de los términos narrativos. Me explico a detalle:

Toda entidad narradora supone, por oposición, la presencia de entidades que no-narran, que para existir necesitarían ser narrados. La intromisión de un narrador conlleva, normalmente, a la distorsión de la historia hacia una simplificación del relato de acuerdo a los paradigmas de la narrativa evidente: síntesis, sentido, drama. La mayoría de las historias no se apegan a estos preceptos. Las historias-vidas de los no-narradores, al no estar preocupados por la síntesis, por el sentido o por el drama, conforman un vasto lienzo de anécdotas desbordadas, de simbolismo titubeante y sin enfoque claro hacia la tensión dramática. Aún así, podrán narrar episodios inconexos de su vida a quien tenga la paciencia de atenderlos, pero no de elaborar el recuento totalizante de sus días sin caer en la desmesura, la ingenuidad o la torpeza; finalmente, narrar es un arte y no cualquiera lo domina. Es por ello que la narrativa cuando se enfoca hacia los no-narradores, debe respetar su lasitud. No estructurar sus historias en los rígidos paradigmas de la síntesis, el sentido y el drama, sino respetar con distancia su mecanismo intrincado.

La salida estructural a ese dilema podría darlo, precisamente, el acercamiento de Bolaño a la realidad, mismo que, podríamos llamarlo “infrarrealista”. Un ejemplo: en su relato breve “Días de 1978”, publicado en el libro *Putas asesinas* (2001), plantea a un chileno exiliado en Barcelona que narra en primera persona su relación con U, otro chileno exiliado, sólo que más atormentado y más eminente. Debido a que el narrador no puede acceder a U más que de modo indirecto, su relato procura ofrecer todo el detalle posible sobre lo que le es dado conocer de él, y hace el recuento de cada una de las interacciones que tuvo con U a lo largo de los años. El relato finaliza con la imposibilidad de saber más de U, y queda abierto a todo tipo de interpretaciones. Una idea, sin embargo, se expresa en repetidas ocasiones a lo largo del cuento: *la vida es más*

compleja que la literatura. Por lo tanto, a pesar de que la formalidad literaria indicaría que el relato tendría que haber terminado ya, éste prosigue porque los hechos de este relato no se ajustan a las simetrías del cuento tradicional, e incluso se permite una enorme digresión en la que el personaje relata la trama de la película *Andrei Rubliov* de Andrei Tarkovski (1966), que sirve como preparación para una especie de clímax tortuoso. La estructura laxa de este cuento sería una especie de inversión de la forma tradicional del cuento clásico en el que hay una historia evidente y una historia oculta que se entrelazan: aquí queda invisible la historia que debió estar expuesta y en cambio se narra la trama que normalmente hubiera quedado oculta. Esa inversión estructural es en cierto modo una consecuencia lógica de la aproximación infrarrealista a la realidad que es, en sí misma, una aproximación tangencial, alejada de las vías transitadas por la hegemonía. Se corresponde, por ejemplo, con la parte central de la novela *Los detectives salvajes* en la que los protagonistas son narrados de modo únicamente tangencial y no directo. Es decir, deliberadamente se impide la perspectiva heroica, para dar paso a la realidad que no admite grandezas. Al realismo absoluto de la medianía. Puede plantearse también como el final de esa novela, que es una deconstrucción de las posibilidades a través del caligrama.

En esa inversión estructural en donde la historia evidente es la historia que queda oculta y que la historia oculta es ahora el relato principal, la entidad narradora queda únicamente marcada como presencia que posiblemente testifica, y se enfoca en los vaivenes muchas veces insensatos, desmesurados y antidramáticos que son refractarios a una interpretación simbólica.

La realidad “tal cual es” dista de ser narrativa. El reto es invertir la asimetría hegemónica y revalorar a las historias en su engarzamiento infinito, tal como opera muchas veces en la novela, pero aquí desde el relato breve, sea de ficción o periodístico (si admitimos que el

infrarrealismo puede ser periodístico también), con la consciencia de que no existe tal cosa como una historia perfecta y que, por el contrario, es en su imperfección, en su falta de sentido donde radica su belleza.

c. Breve discusión de las poéticas del periodismo

El periodismo, en principio, no parecería precisar de una poética, sino de una deontología. Es decir: sus preceptos no pretenden una estética, sino persiguen una cierta ética. En su sentido más riguroso, el periodismo es un mecanismo que provee información *verificable* para hacer del conocimiento general los acontecimientos que atañen al interés público. Los nombres con los que se le designa aluden a su naturaleza invariable, de proveeduría fija: los paquetes de información que procesa los entrega de manera regular en el tiempo, sea día a día (y se le nombra diarismo) o con una temporalidad establecida *periódicamente*. Cumplido el requisito de la regularidad de su desempeño, oscila sin embargo en sus fines: puede funcionar tanto como un necesario contrapeso al poder del Estado en las democracias avanzadas, o como un órgano de propaganda de los intereses del poder. En ambos extremos, lo estético no cumple más relevancia que la exigencia de la claridad que debe ser inherente a la información para que esta pueda ser recibida de modo eficiente y procesada de acuerdo a los objetivos de contrapeso o propaganda.

Podría argumentarse aquí, montados en preceptos éticos, que la propaganda no es periodismo. Esto bajo el planteamiento de que el derecho a la información implica hacer públicos los manejos del poder que dañan los intereses de la comunidad. Que el derecho a la libertad de expresión sólo se alcanza plenamente cuando hay instituciones (prensa, medios, etc.) que amplifiquen las expresiones independientes como equilibrio ante las expresiones oficiales. Que incluso el Estado moderno sólo puede lograrse cuando hay mecanismos autónomos que lo condicionen a la transparencia y ejerzan presión en la rendición de cuentas. En fin, que la

función de contrapeso al poder del Estado que constituye a lo que se considera el mejor periodismo posible es el resultado de una reflexión ética, perfeccionada durante décadas, en la cual todas esas funciones del periodismo como órgano constituyente del espacio democrático son la consecuencia lógica de pensar esta actividad desde la búsqueda del bien común. No es arte, no precisa de poética alguna, no se busca la belleza en el lenguaje ni se pretende lograr emoción alguna. Si hay poética o hay emoción, si hay dramatismo, si hay belleza, es algo meramente accesorio, irrelevante a su naturaleza.

Esta idea del periodismo como institución ciudadana no impide, aún en las democracias más avanzadas, la existencia de la propaganda, si bien disfrazada, a veces incluso inconsciente de sí misma. Al ser el periodismo un vehículo de la información, es inherentemente un portavoz de las narrativas preponderantes del status quo. No es la propaganda explícita como la entienden los regímenes totalitarios que utilizan a los medios periodísticos como una voz unívoca que parte del poder y alecciona al pueblo. Pero sí es la propaganda disfrazada de información que los agentes del poder filtran con mayor o menor disimulo, por medio de las relaciones públicas, del lobbying, del pago directo o en especie a los medios informativos, o directamente a sus editores o reporteros, o a veces a través de la coacción, la amenaza y la imposición por medio de la violencia, pero casi siempre por medio de la sola e inadvertida reiteración de la postura hegemónica ante los acontecimientos. La mayoría de las veces no es más que la cándida celebración de las formas de vida que el poder (político, económico, religioso, o comercial) encumbra para perpetuarse³¹.

³¹ Entra a juego esa variante del periodismo que se conoce como *infotainment*, palabra que resulta de la mezcla de información y entretenimiento, en donde si bien se ejerce el oficio de informar, sus fines, aquí sí, coquetean con lo estético: el contenido que se entrega a la audiencia está embellecido de manera que resulta placentera su digestión. Puede o no haber belleza sublime (rara vez la hay), pero sin duda hay morbo, por ende hay dramatismo, hay asombro, hay diversión, hay una recompensa

Devienen aquí los preceptos deontológicos que garantizan el mejor manejo de la información (y de sus repercusiones): no falsear la información, proteger a las fuentes, atenerse a las evidencias, cruzar los datos y testimonios con distintas fuentes para respaldarlos, dar a los lectores elementos de verificabilidad en todas las aseveraciones, buscar el bien mayor para la comunidad. Etcétera. El estilo periodístico, bajo esa óptica —decíamos— sería resultado de su propia ética de trabajo: su legibilidad sería la consecuencia más eficiente de su función social de informar. El ejercicio del oficio, y su legibilidad no están peleados, sin embargo, con un perfeccionamiento también desde el punto de vista estético. De hecho, no es que se plantee una separación tajante de lo ético y lo estético. Si bien las funciones sociales del periodismo, y su pretensión de objetividad son preponderantes y obligan a ciertas dinámicas de trabajo, nada impide que una vez que estas se cumplan, se persiga una escritura que no solamente comunique sino, de ser posible, incluso conmueva estéticamente.

Pero esa búsqueda de lo estético desde la escritura periodística muchas veces problematiza el manejo puntual de los datos objetivos cuando se trata de narrar las historias que son del interés público. Si lo que importa es informar del hecho de la manera más sintética, ordenada y eficiente posible, parecería accesorio cualquier intento de embellecimiento, sobre todo si los datos se han jerarquizado en esa escritura reglamentada que va de lo general a lo particular y que tiene como propósito responder a las preguntas qué pasó, dónde pasó, cuándo, a quién, cuánto, para qué, por qué y finalmente, cómo; en ese orden preciso y sin ornatos, porque

emocional. En el infotainment la búsqueda del bien común queda suspendida cuando ese bien se considera alcanzado al haber ofrecido un rato de esparcimiento al mismo tiempo que se comunicó un mensaje. En este ámbito, el uso de todo tipo de técnicas narrativas genera productos informativos que resultan gratos de recibir, que se comparten con éxito en las redes sociales electrónicas, pero que a la larga, como no buscan el bien común, sino únicamente la cooptación de las audiencias por medio de la administración de la curiosidad, el morbo o el placer fácil, terminan por ser una faceta, sumamente sofisticada sin duda, de la omnipresente propaganda de los poderes que se autopropaganda.

así conviene a la eficacia no sólo de la transmisión de la noticia, también limita cualquier toma de postura por parte del redactor, y además favorece la producción masiva de materiales informativos minuto a minuto en las salas de redacción (que suelen operar con presupuestos ajustados). Se puede discutir si ese modo industrial de escritura del periodismo es ya en sí mismo una suerte de poética, pero es mejor deslindar los ámbitos y aclarar: la poética que me interesa discutir en este ensayo no pertenece al ámbito de la mera “legibilidad” o de lo puramente informativo (o de lo que sea que resulte cuando se escriben ocho notas diarias sin investigar las fuentes y pagando salarios de hambre como ocurre, por desgracia, en la mayoría de los diarios de este país). La poética del periodismo que aquí me interesa trasciende la eficiencia productiva del oficio y, sin faltar a sus preceptos deontológicos —es decir, sin falsear la información, protegiendo a las fuentes, ateniéndose a las evidencias verificables, siendo rigurosos en la investigación, etc.— se introduce en los territorios de lo ornamental y subjetivo, cuando al intentar hilvanar los relatos se permite la digresión, la descripción adjetivada, la expresión de datos contingentes al foco informativo, de datos organolépticos (olores, sabores, sonidos, colores, texturas, temperaturas), la introducción de referencias culturales, la expresión de emociones personales, la recreación (muchas veces no exenta de licencias) de escenas narrativas, el desarrollo de personajes, las figuras retóricas, las tramas complejas, el razonamiento ensayístico, la búsqueda de golpes de efecto, la selección del género dramático en el que se desarrolla la historia, las vueltas de tuerca, etcétera... en otras palabras: el uso de las técnicas de la narrativa literaria al aplicarlas al oficio de informar periodísticamente.

Cada autor que tenga como punto de partida de su trabajo literario la deontología periodística, no puede evadir el hecho de estar proponiendo una poética, sea que lo haga de

manera explícita, con un libro de estilo o con un manifiesto, o que lo haga de modo implícito, por medio de la congruencia de su labor. A diferencia de las poéticas meramente literarias, las que surgen del trabajo periodístico no pueden desentenderse del hecho de que están partiendo de la experiencia directa de la realidad y de que deben ajustarse a los hechos verificables. La realidad es un concepto abstracto y contradictorio: no hay una sola realidad. Una vez que se abandona el puritanismo del dato duro, objetivo, verificable, la realidad resulta más bien de índole perceptual y sujeta a la incertidumbre: cada punto de vista recabado en la investigación inaugura por lo menos una realidad y una verdad propias, que pueden ser incongruentes entre sí, o estar distorsionadas por el recuerdo, o sujetas a interpretación; en otras palabras, pueden ser falseables, de modo que uno de los fundamentos del trabajo periodístico —el retrato fiel de lo acontecido— puede entrar a discusión, a revisión, a ser puesto en entredicho en cada caso específico³².

Lo que hace el periodista es servir de mediador entre la realidad directa y la realidad referida por sus fuentes para crear ese relato racional, dramático, que alude a algo que se asume como real, y eso lo ofrecerá a sus lectores. Esa operación inevitablemente aliena el hecho real de lo narrado. El mismo ejercicio de la objetividad —que en la tradición del periodismo narrativo tiende a ocupar un rol no preponderante— no es sino una suerte de simulación empírica basada en las rutinas de trabajo en las salas de redacción³³. El resultado es que el texto periodístico, por

³² Por otra parte, el periodismo con su no-poética, o mejor digamos, su escritura reglamentada por el libro de estilo y las limitaciones de tiempo, recursos y talento propias de las salas de redacción, con su modo impersonal de procesar la información, genera a su vez una serie de modos de escritura que pertenecen a “lo periodístico” y que en ocasiones son utilizados como registros de voz narrativa en entornos literarios, incluso de ficción, por ejemplo: el formato pregunta-respuesta de una entrevista; la voz neutra del informador; la citación de “fuentes” como testimonios que respaldan los “hechos”; el manierismo torpe, plagado de clichés, que delata la redacción en serie de notas sucesivas, día a día, que tienden a igualarse.

³³ Véase Tuchman, Gaye; “Objectivity as Strategic Ritual: An Examination of Newsmen's Notions of Objectivity”; Gaye Tuchman; American Journal of Sociology; Vol. 77, No. 4 (Jan., 1972), pp. 660-679

más que se apegue en su narración a los hechos reales, es tan solo una pretensión de realidad, un ejercicio de realismo positivista, pero no es más que —y debe ser visto siempre así— una invención creativa que a partir de calcar (con distintos niveles de inexactitud) los hechos “reales”, produce cierta narrativa por medio de la cual, con evidentes limitaciones y una infinidad de puntos ciegos, la realidad queda encapsulada para su más rápida digestión. En esa función digestiva es que las técnicas literarias resultan de utilidad: permiten un procesamiento más amable del hecho real que, reitero, no es aprehensible sino únicamente interpretable.

La presencia de lo narrativo en el periodismo ha sido oscilante desde el surgimiento de las primeras gacetillas hará unos tres siglos.³⁴ A su vez, la industria periodística, al mismo tiempo que un espacio que ha dado cabida desde sus orígenes a textos donde la literatura es empleada para narrar la realidad, ha sido también el segundo hogar de los escritores: la manera más inmediata de obtener un ingreso casi siempre modesto, pero seguro. Así, nunca ha estado del todo ausente la elaboración de textos literarios, es decir: con una poética que persigue un fin estético, si bien de no ficción, dentro de las redacciones de periódicos y, mayormente, de revistas.

En su artículo “Noticias en torno del periodismo literario”, Luis Guillermo Hernández define al periodismo literario (como él llama a la escritura periodística que tiene pretensiones más allá de lo meramente informativo) como un género híbrido y establece que: «el periodismo literario es un género contemporáneo de la novela realista, de la prosa literaria testimonial, de la narrativa científica y de la escritura periodística, facetas distintas, pero vinculadas, del mismo fenómeno cultural y comunicativo: la sensibilidad realista de la época moderna.»³⁵ Y lo define

³⁴ Tradicionalmente se considera que el momento fundacional del género fue el libro *Diario del año de la peste*, (*A Journal of the Plague Year*) del escritor y periodista inglés Daniel Defoe, publicado en 1722.

³⁵ Hernández, Luis Guillermo *ibid.* p. 34.

del siguiente modo: «Su objetivo es llevar hasta la mente del lector, al centro de su raciocinio y al conjunto de sus emociones, el mensaje periodístico.»

Latinoamérica tampoco ha dejado de producir importantes textos de periodismo literario con autores como los ya mencionados García Márquez y Vargas Llosa. Pero la tradición narrativa viene desde mucho antes, Susana Rotker en su libro *La invención de la crónica*³⁶ sitúa el origen de la crónica —otro de los nombres que se dan al periodismo literario— a mediados del siglo XIX; y esa práctica escritural cobra especial fuerza en las décadas subsecuentes hacia los inicios del siglo XX, durante el periodo conocido como modernismo con autores como el nicaragüense Rubén Darío, el cubano José Martí, el brasileño Joaquim María Machado de Assis y los mexicanos Manuel Gutiérrez Nájera y Guillermo Prieto. Ella nombra a esa escritura como *transgresora*. La premisa modernista era hacer el relato de la realidad, pero desde una perspectiva inédita. Una revolución del lenguaje que, en palabras de José Martí, partía del «cliché verbal» para derribar el «cliché mental»³⁷.

Pero las tradiciones originarias no nacen por sí mismas y, de acuerdo al ensayo de Hernández, al mismo tiempo que en Latinoamérica el modernismo establecía los fundamentos del periodismo literario, en Estados Unidos se consolidaba la agencia de noticias Associated Press, que obligó «a la incipiente industria a buscar un modelo idóneo de texto, breve, conciso, sólo de hechos y sin elementos valorativos, publicable en cualquier diario del mundo interesado por éste, redactado incluso por personas no formadas como escritores.»³⁸

En los primeros años del periodismo (cuando aún tal vez no recibía ese nombre), la forma

³⁶ Rotker Susana, *La invención de la crónica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005

³⁷ Cfr. la lectura que hace Carlos Hernán Sosa del libro de Rotker en *Caravelle*, n°88, 2007. Chanter le bandit. Ballades et complaintes d'Amérique latine. pp. 327-333; http://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2007_num_88_1_3153_t1_0327_0000_2

³⁸ Hernández, *ibid*, p. 35

narrativa del relato era prácticamente la única manera de referir los acontecimientos, aunque la paulatina industrialización del periodismo, como una cadena de producción de información noticiosa, que nunca se detiene, daría lugar al establecimiento de formas no narrativas de disposición de la información, como la pirámide invertida³⁹, que si bien no son placenteras de leer sí son más eficientes a la hora de disponer y procesar la información tanto por el equipo editorial como por el eventual lector de esos textos.

Simultáneo a ello, se desarrollaría también en Estados Unidos la gran tradición del *narrative journalism* que convocaría en su panteón a lo largo del siglo XX a figuras como Mark Twain, Ernest Hemingway, Truman Capote, Tom Wolfe o Hunter S. Thompson.

La tradición heredada del modernismo latinoamericano, derivaría con el promediar del siglo en grandes cronistas que, en México, tendría a sus más grandes exponentes a escritores que van desde Martín Luis Guzmán como relator de la Revolución Mexicana, hasta personajes que tuvieron su auge en la segunda mitad del siglo, como Julio Scherer, Vicente Leñero, Ricardo Garibay, Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska. Una generación más reciente agruparía a autores como Juan Villoro, Sergio González Rodríguez o Fabrizio Mejía Madrid. Pero en todo caso lo narrativo, al menos en México por el mayor trabajo que involucra, suele ser una práctica de excepción, y rara vez la norma (como ocurre en otras tradiciones periodísticas, por ejemplo el periodismo de revistas estadounidense).

Es hasta hace relativamente poco que esa práctica ha empezado a cambiar y eso no obedece a un refinamiento del gusto. Este viraje se debe, entre otras cosas, a las deplorables

³⁹ Es el nombre que se le da a la manera de ordenar la información noticiosa, que va de lo general a lo particular y que responde en este orden inalterable las preguntas que el hecho periodístico suscita: qué, cuándo, dónde, quién, cuánto, cómo, por qué y para qué. Al principio de la nota se da la información indispensable; en seguida, la información importante y, en tercer lugar, la información complementaria.

condiciones laborales de los periódicos en la actualidad, a los despidos de plantillas enteras de reporteros que, ante el desempleo, deben ofrecer productos más elaborados, es decir, reportajes o crónicas.

De unos años a la fecha, la crónica latinoamericana ha entrado en un auge que algunos autores ya equiparan (aunque sin duda exageran) con el boom latinoamericano de los años sesenta. Baste citar a Darío Jaramillo Agudelo en la introducción a su *Antología de crónica latinoamericana actual* (2012): «La crónica periodística es la prosa narrativa de más apasionante lectura y mejor escrita hoy en día en Latinoamérica.»⁴⁰ Más adelante, justificando por qué es equiparable al boom latinoamericano, dice:

Lo que se necesitaba era que no se pareciera en nada al fenómeno de hace cincuenta años (el boom): que cambiara el modelo de lector, que cambiara el arquetipo de la escritura y, por lo tanto, que las técnicas de los escritores fueran diferentes. Tal cosa parece estar ocurriendo con la crónica de nuestro continente.

Este supuesto boom ha sido espoleado tanto por la Fundación de Nuevo Periodismo Latinoamericano (liderada por el mismo García Márquez, protagonista del *boom* al que hace referencia la cita anterior), como por la obstinación de varios editores (nombremos a Julio Villanueva Chang, de *Etiqueta Negra*, de Perú; o Gabriel Pasquini de *El Puercoespín*, de Argentina; a *Mario Jursich* de *El Malpensante*, de Colombia; y a Ignacio Rodríguez Reyna de *Eme-Equis* en México, o Guillermo Osorno y Felipe Restrepo de *Gatopardo*, de Colombia-México), pero además, también, por los recortes de personal de varios de los periódicos de la región, que han convertido a periodistas que quizá hubieran apenas progresado

⁴⁰ Jaramillo Agudelo, Darío (ed.); “Una advertencia” en *Antología de crónica latinoamericana actual*; Alfaguara, Madrid; 2012

como reporteros en redacciones atestadas, en cronistas independientes. Lo de los recortes es un efecto del neoliberalismo implantado en la región que es, a su vez, causa de los temas que los cronistas abordan⁴¹: desigualdad, pobreza y riqueza extremas, autoritarismo y arbitrariedad de los gobiernos y las corporaciones privadas, transculturación, violencia, crimen organizado y deshumanización.

⁴¹ Cfr. Poblete, 2004; Lago, 2012

d. Breve discusión del status del periodismo literario en el México de la transición democrática

En favor o en contra, la danza de la prensa mexicana ha tenido como punto focal al gobierno y su sofisticado aparato de cooptación. Aún ahora, tras el regreso en 2012 del Partido Revolucionario Institucional (PRI) a la presidencia, esa maquinaria, si bien inevitablemente modificada, sigue vigente. La llamada “transición democrática” iniciada en el año 2000, en la que tras 72 años finalmente cedió por dos sexenios la silla presidencial al Partido Acción Nacional (PAN), sólo vino a sofisticar aún más las relaciones entre el Estado y el llamado cuarto poder.

Por un lado, la aparente sensación de apertura y de libertad de prensa que trajeron consigo los gobiernos panistas fue empañada en los hechos por una burda persecución contra quienes ejercen el periodismo. Lamentablemente, en México, de acuerdo a la Federación Internacional de Periodistas⁴², desde 2005 hasta 2015, al menos 89 periodistas y trabajadores de la prensa han perdido la vida durante el ejercicio de la profesión en el marco de la violencia generalizada que azota al país, especialmente desde el comienzo de la llamada “guerra contra el narcotráfico”. A los asesinatos debe agregarse las personas que permanecen desaparecidas, entre ellos al menos hasta ese momento 20 trabajadores de la prensa.

Entre los muchos factores que han aumentado los crímenes en contra de quienes tienen por oficio la libertad de expresión, debe sumarse la declaración de guerra que el entonces

⁴² Varios autores; *Journalists And Media Staff Killed 1990 -2015: 25 years of contribution towards Safer Journalism*; International Federation of Journalists, Bruselas, Bélgica, 2016, p. 22.

presidente Felipe Calderón lanzó contra el crimen organizado en 2006, y que lejos de derrotar a los cárteles delincuenciales, desató una matanza que diez años después, contabilizaba 150 mil muertos y 28 mil desaparecidos⁴³.

Ese entorno caótico ha permitido, presuntamente, orquestar desde el Estado el silenciamiento de periodistas molestos para los regímenes locales al vincular el origen de las amenazas, de su secuestro, su desaparición, o su muerte, con la actividad de los cárteles y deslindarse, a través de la criminalización de las víctimas, de los crímenes de Estado cometidos para acallarlos así como del inherente atentado a la libertad de expresión. Es posible, incluso, que el incremento de los asesinatos de periodistas sea un efecto colateral de una prensa más libre en choque contra las estructuras anquilosadas de la otrora dictadura perfecta. Cuando en décadas anteriores la prensa mexicana estaba sometida al régimen por medidas tales como la restricción del papel para imprimir, el pago directo a los periodistas para que publicaran la perspectiva del Estado, o el pago condicionado de pauta publicitaria a cambio de ofrecer la narrativa del gobierno, quizá había menos incentivos para acallar periodistas por medio de asesinos. Y aún así ocurría de vez en cuando.

Por otra parte, entre los efectos de esa sofisticación de las relaciones prensa-gobierno que surgió a partir de la transición democrática del 2000, pueden añadirse además ciertas condicionantes del entorno:

La primera fue la gratuidad de los contenidos en internet que, por un lado, inició una competencia desigual —ventajosa e inevitable— con los contenidos impresos de paga, es decir,

⁴³ Pardo Vieiras, José Luis; “México cumple una década de duelo por el fracaso de la Guerra contra el Narco”, New York Times en español, 7 de septiembre de 2016, en: <https://www.nytimes.com/es/2016/09/07/mexico-cumple-una-decada-de-duelo-por-el-fracaso-de-la-guerra-contra-el-narco/>

periódicos y revistas de papel; y, por el otro, dio acceso a los usuarios en México a contenidos de otros países mucho mejor escritos e investigados que los que aquí se producían. Ha generado, además, una competencia desmesurada por la atención de los usuarios, quienes han dejado ya no digamos de ir al kiosko a comprar su publicación favorita, han dejado incluso de visitar los sitios web de su preferencia, pues ahora eligen qué contenido leer (o ver, o escuchar, porque además ya todo es multimedia), desde lo que se comparte en sus propias redes sociales. De modo que se ha perdido la lealtad a los medios, y se ha privilegiado la lectura inmediata, la pura atracción que emana del encabezado, se han favorecido prácticas de seducción del usuario que recaen en fórmulas de cabezales que incluyen el llamado a darle clic al vínculo de la página en cuestión —lo que en el argot editorial se le conoce como *click-bait*, literalmente “carnada para dar clic”—, así como un empobrecimiento de lo periodístico, ante la satisfacción inmediata de la curiosidad. Se ha llegado incluso a desistir de la producción de contenido propio, desde que muchos de los medios más exitosos (por ejemplo, páginas web como *Cultura Colectiva* o *Sala de Prensa*) son los que más escatiman en recursos y se limitan a reescribir lo que otros medios crearon (a veces sin dar ni siquiera crédito), si bien todo perfectamente empaquetado para su consumo en la impersonalidad de las redes sociales.

La segunda fue la paulatina instauración de un sistema de complacencias mutuas de los medios hacia el poder, en especial durante el régimen priísta. Durante las décadas en que solamente un partido gobernó nuestro país, era inevitable que se establecieran prácticas de conveniencia tanto para los medios, como para el Estado. No era un aparato perfecto, y de ello dan cuenta súbitos golpes de timón como el que vivió el diario *Excélsior* de Julio Scherer en 1976, que daría origen a un nuevo capítulo de la prensa mexicana, de la cual se decantarían por

un lado los medios oficialistas (con el propio *Excélsior* a la cabeza, ahora en manos de Regino Díaz Redondo, como una grotesca caricatura del diario del que provino originalmente) que no son sino un altavoz de la retórica del Estado, y por el otro un nuevo impulso a medios de corte más independiente. Estos son el semanario *Proceso* (con Julio Scherer, el depuesto director de *Excélsior*, y otros colaboradores como Vicente Leñero o Miguel Ángel Granados Chapa); la revista *Vuelta*, de Octavio Paz (de la que más tarde surgiría la actual *Letras Libres*); y periódicos como *Uno más uno* (de Manuel Becerra Acosta, ex subdirector de *Excélsior*) del que a su vez —por cuestiones de libertad de prensa— se desprendería en 1984 el periódico que durante años fue emblemático de la izquierda mexicana, *La Jornada* (fundado por Carlos Payán Verver).

Todavía pueden verse manifestaciones grotescas de esa connivencia del periodismo y el Estado, como el inexcusable reconocimiento que en 2013 una presunta Asociación Mexicana de Editores de Periódicos AC le dio al entonces gobernador de Veracruz, el priista Javier Duarte, por impulsar la creación de una Comisión de Atención y Protección a Periodistas que no sirvió ni serviría nunca de nada, toda vez que Veracruz, en especial durante el nefasto régimen de Duarte, fue el estado de la república donde más asesinatos se cometieron contra personas pertenecientes al gremio periodístico.

Una tercera condicionante, es la que señala Oswaldo Zavala en su ensayo “Crónicas despolitizadas: Seguridad, política y los imaginarios periodísticos sobre el narco en México”:

El Estado convenientemente dejó de reconocer la especificidad política de movimientos de oposición y resistencia para, en cambio, construir y diseminar discursos de seguridad nacional sobre el crimen organizado que, supuestamente, amenaza a la sociedad civil en general y ya no sólo a la élite gobernante. Dicho

de modo más directo: para dejar de considerar relevantes los reclamos políticos, el Estado articuló una estrategia sin contenido político alrededor del tema de la seguridad nacional.⁴⁴

Esto implica, que una parte esencial del contenido periodístico “crítico” al Estado, en realidad ha sido modelado por el propio gobierno, a partir de un discurso cuyos elementos legitiman la violencia que ha ejercido en contra de los ciudadanos (amparado en el supuesto, no siempre verificable, que tales ciudadanos tienen vínculos con el crimen organizado) y distraen la mirada de la connivencia del propio Estado y las organizaciones delincuenciales.

La cuarta es que pese a la corrupción y absolutismo con que el priismo se sigue manejando desde su recuperada silla presidencial, la irrupción de la tecnología, sumada mal que bien a la posibilidad de la alternancia en los resultados de elecciones democráticas, ha logrado cierta apertura de los contenidos en los medios. Las nuevas tecnologías han acelerado la entrada a México al mundo globalizado y han otorgado a los ciudadanos la posibilidad no sólo de opinar con cierta libertad en un espacio público virtual, sino de registrar y difundir en fotos y video, y en tiempo real, los abusos de poder de toda índole. También han permitido el surgimiento de organizaciones más o menos ciudadanas, más o menos independientes, que favorecen prácticas que van desde la filtración de documentos oficiales que comprometen a los intereses de los grupos en el poder como Wikileaks o Mexicoleaks, hasta directamente el hackeo ilegal de sistemas de cómputo con fines no siempre favorables a la práctica democrática.

La quinta son las muchas ramificaciones, entrecruzamientos, imitaciones, derivaciones e inspiraciones de varias instituciones académicas y editoriales que han participado a la comunidad

⁴⁴ Zavala, Oswaldo; “Crónicas despolitizadas: Seguridad, política y los imaginarios periodísticos sobre el narco en México”; en Miklos, David (coord.); “En camas separadas. Historia y literatura en el México del siglo XX”; Marginales, Tusquets Editores; CIDE; México 2016; p. 198.

periodística de mejores prácticas de investigación, escritura y edición. Menciono, como ejemplo, a la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano y los efectos centrífugos que se han gestado alrededor de la manera de hacer periodismo de su fundador, nada menos que Gabriel García Márquez, expresados también en su legendaria revista *Cambio* (cuya edición en México, para variar, acabó nuevamente cooptada por el prisma ortodoxo desde el año 2002) y de publicaciones heredadas de esa manera de hacer periodismo, como la colombiana *El Malpensante*, o la peruana *Etiqueta Negra*, del editor Julio Villanueva Chang (quien, a su vez, ha servido de evangelizador por medio de una nutrida agenda de cursos y conferencias por toda hispanoamérica, de cierta manera —la suya— de concebir el periodismo narrativo). La interacción entre los periodistas y editores de distintas redacciones ha provocado un diálogo de ida y vuelta con un mejor armamento narrativo y metodológico que se ha sumado al retorno hacia un periodismo de individuos y no de medios institucionalizados, toda vez que plantillas enteras de periodistas han sido expulsadas de las redacciones en crisis de los medios tradicionales.

Por último, si bien esta enumeración no es exhaustiva, está el impulso que las editoriales de libros han dado a títulos de oportunidad coyuntural, con temática de no-ficción, que alimentan por temporadas un mercado ávido de estos materiales.

El hecho es que si bien este periodismo narrativo y el muchas veces exultante activismo de sus practicantes pueden percibirse como contrarios a los intereses hegemónicos, en el fondo su fluido manejo de los elementos dramáticos de las historias, han logrado insertar de modo más eficiente (por su aparente disconformidad y crítica y por el placer en la lectura que los relatos narrativos aportan) los elementos de la narrativa que favorecen el relato que el Estado interesa subrayar.

Como menciona Oswaldo Zavala en otro artículo publicado ahora en la revista *Proceso* «lo que se ha dado en llamar “periodismo narrativo” ha resultado particularmente pernicioso, pues en más de un modo ha repositionado las coordenadas del discurso analítico sobre la violencia en México.»⁴⁵ Su reflexión es que si bien el relato que los distintos reportajes que han abordado el tópico del narcotráfico y su combate por las llamadas fuerzas del orden, se han preocupado por dar voz a las víctimas, y por reflejar la violencia extrema de una guerra sin cuartel orquestada desde el Ejecutivo, su acercamiento no ha hecho sino reiterar las narrativas que el poder ha dispuesto para dar validez a su masacre.

Su tesis en ese mismo artículo de *Proceso* es que el periodismo narrativo —y en particular «ciertos libros de figuras como Sergio González Rodríguez, Diego Enrique Osorno y Alejandro Almazán, entre los más reconocidos—» está basado en una forma de interpretación cultural que «merma nuestra comprensión de las transformaciones históricas de los discursos oficiales de la violencia. Esta celebrada vertiente del periodismo corre el riesgo de despolitizar las discusiones más vitales sobre desigualdad social, la criminalización de la pobreza y el advenimiento de una disciplina policial inscrita en un permanente estado de excepción sin precedente en la historia moderna de México.»

Sirva como megáfono del discurso oficial, o sirva de contrapeso crítico, el periodismo no puede desentenderse de la conversación instaurada desde el poder. Y el periodismo literario poco o nada aporta en su cometido de ejercer una visión distante de o distinta a la narrativa hegemónica.

Y es bajo la conciencia de que eso ocurre, que Diego Enrique Osorno (el periodista que

⁴⁵ Zavala, Oswaldo; “Crónicas neutralizadas. Periodismo narrativo ante los discursos oficiales sobre el narco”; *Proceso* #2007, 19 de abril 2015; México. p. 57.

abordo en esta tesis, valga el recordatorio), ha elaborado un manifiesto infrarrealista, que entre otras cosas, al reflexionar acerca de qué tipo de periodismo persigue y qué cánceres lo corroen (entre ellos, la afiliación involuntaria a las narrativas que perpetúan las condiciones de injusticia), buscaría vacunarse contra los discursos hegemónicos. Que lo logre, estaría por verse.

e. ¿Quién es Diego Enrique Osorno y por qué el infrarrealismo?

Fue el periodista Salvador Camarena quien sugirió que Diego Enrique Osorno sería el autor idóneo para un reportaje de la revista Chilango, de la que por entonces él era editor general y —es preciso aclararlo— yo fungía como editor adjunto. Era el año 2007; ya desde ese tiempo la forma que Osorno tenía de aproximarse al hecho periodístico era por entero diferente a la que se acostumbraba en el diarismo convencional.

La historia que se le encargó provenía de un chisme. Se decía que en los tiempos en que Arturo Montiel fue gobernador del Estado de México, había sido asesinado un tenista argentino y que la razón de su muerte era que había sido amante de Maude Versini, quien por esos años era la primera dama de esa entidad. Ya varios periodistas habían declinado el proyecto para la revista debido a sus implicaciones: estarían metiéndose con un político sumamente poderoso, que era por entonces además precandidato a la presidencia del país, y si la historia resultaba cierta, sería alguien que en algún momento no dudó en liquidar a una persona. En tiempos donde los asesinatos de periodistas en el país ya se contabilizaban por decenas, intentar una historia de esa naturaleza podría equivaler a un suicidio.

A Osorno, sin embargo, el proyecto le atrajo y fue a las oficinas a afinar los detalles. Entró a la redacción un hombre corpulento, con el cabello y el porte desmadejado. Saludó con voz grave que acusaba sus orígenes regiomontanos y se dejó caer sobre una silla de la oficina para escuchar lo que sabíamos de la historia.

Siete meses de trabajo de investigación, un viaje a la Patagonia —de donde era originario el hombre asesinado—, y doce reescrituras después, el texto “Muerte Súbita”, firmado por él,

aparecía en la edición de febrero de 2009⁴⁶ de la revista *Chilango*⁴⁷. Aparentemente, los rumores sobre los que se inició la investigación tenían cierto fundamento. La víctima del asesinato no había sido precisamente instructor de tenis, sino de ping pong (tenis de mesa) y, de acuerdo a lo investigado, el resto era lamentablemente cierto. No se llegó, sin embargo, a corroborar sin sombra de duda que el experto en ping-pong hubiera sido en efecto amante de Maude Versini, pero las evidencias obtenidas apuntaban a ello. Salvo por una polémica muy acotada, en la que Montiel desapareció de la vida pública por unos meses, en tanto que Maude Versini se encargó de desmentir lo publicado desde su refugio en París, el texto pasó sin mayor efecto. Esto pese a que personajes como el ex canciller Jorge Castañeda lo esgrimieron en diversos medios como evidencia para señalar la corrupción y podredumbre de Montiel.⁴⁸

Diego Enrique Osorno en los años subsecuentes iría acumulando una positiva influencia en las redes sociales de los periodistas y cronistas mexicanos. Para el número de noviembre de 2010, en la misma revista *Chilango* se había elegido a Osorno como uno de los diez escritores mexicanos más prometedores, el único periodista entre una serie de novelistas y poetas⁴⁹, en un artículo y selección realizada por Álvaro Enríque que inevitablemente hacía referencia al entorno de la violencia desatada por el narcotráfico en México, y cómo la literatura funcionaba como un efecto de realidad-aumentada, en un entorno donde lo real superaba a la ficción.

Más allá de su robusta producción editorial y su influencia en el contexto del periodismo

⁴⁶ Para entonces, a la salida de Salvador Camarena, yo había pasado de ser editor adjunto de esa revista a ser nombrado el editor general.

⁴⁷ Osorno, Diego Enrique; "Muerte Subita"; en *Chilango*, febrero 2009, en <http://www.chilango.com/general/nota/2009/02/14/montiel-en-la-mira-parte-1>

⁴⁸ De hecho, Castañeda menciona el caso en su libro coescrito con Rubén Aguilar, *La diferencia. Radiografía de un sexenio*, México, Grijalbo, 2007

⁴⁹ Enríque, Álvaro, "El cártel de los escritores", *Chilango*, noviembre 2010 <http://www.chilango.com/general/nota/2010/12/02/el-cartel-de-los-escritores>

nacional, hay un detalle que señala a Diego Enrique Osorno: su confesa admiración por Roberto Bolaño. En una entrevista publicada en la revista online de la universidad de Zaragoza, *Zero Grados*, Osorno explica su afición:

A mí Bolaño, además de todo lo que se puede decir de su obra, me parece un autor que miró la violencia latinoamericana como pocos. Fue un escritor que podía hablar perfectamente de las dictaduras, de los sistemas económicos que matan gente, del narcotráfico, etcétera. Y cuando en México nos encontrábamos en lo que considero el momento más duro de la violencia, entre 2010 y 2011, intentábamos narrarlo sin suerte, ya que la gente comenzó a desarrollar una indolencia hacia los muertos y, en consecuencia, a ser poco receptiva a las historias que contábamos. Había que hacer algo y, bueno, la literatura de Bolaño es una literatura con la que el periodismo puede dialogar para hacer esa búsqueda de los detalles, de los personajes.⁵⁰

En la misma entrevista, Osorno, explica además por qué, además de que el término infrarrealista le “encanta”, su particular afinidad hacia ese movimiento se debe a que el periodismo necesita alejarse de la narrativa oficial.

El problema es que la narrativa de este gobierno no está mirando el fondo, sólo deja pasar aquello que alimenta el discurso hegemónico. Así que el periodismo infrarrealista pretende lo contrario y también es un homenaje a la literatura de Roberto Bolaño. Es un periodismo narrativo que surgió de la guerra del narco y de querer romper con la indiferencia mediante un experimento. No es nada

⁵⁰ Serrano, Gloria; “De lo marginal al fondo: el periodismo infrarrealista de Diego Enrique Osorno”; *Zero Grados*, 23 de marzo 2016; <http://www.zgrados.com/diego-enrique-osorno/>

academicista ni un tratado, sino que su espíritu es inspiracional, de impulso.

Su afición hacia Bolaño no es algo extraordinario: es casi un lugar común generacional. Lo que en su momento fue ser lector de Cortázar o de García Márquez, para una buena parte de las personas cercanas a las letras en la primera década del siglo XXI, la literatura de Bolaño se volvió el referente inevitable. Sin embargo, a diferencia de la pasividad de muchos lectores, Osorno, en su calidad de periodista, comenzó a acercarse deliberadamente a los fundamentos no-ficticios de las ficciones bolañescas. Una de sus aficiones es contactar a los personajes nombrados en las novelas de Bolaño, aunque ello le lleve a recorrer los desiertos de Sonora (un poco a la manera de Arturo Belano y Ulises Lima en su búsqueda de la poeta Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes*) en busca de las huellas que el escritor chileno casi únicamente recorrió en mapas. Como ejemplo, baste una entrevista que realiza a Julio Montané, arqueólogo, geógrafo e historiador de 86 años, y quien inspiró al personaje de Amalfitano en la obra maestra de Bolaño, *2666*⁵¹, y que murió en diciembre de 2013. En esa conversación, Osorno formula una pregunta curiosa, cuya respuesta da nombre a su artículo. Lo interesante es que lo que él pregunta es en realidad su propia postura como lector fanático de Bolaño: «¿Es un fetichismo, descubrir la estrategia detrás del juego de la literatura de cierto escritor?» Le responde Montané, no sin ironía: «Es como preguntarse si Bolaño tenía información que alguien más tenía para decir que Octavio Paz era puto.»

También puede consultarse su crónica “Pájaro de calor en Bahía de Kino” —de corte, podríamos decir, deliberadamente infrarrealista—, publicada en la revista *Vice* (la misma donde

⁵¹ Osorno, Diego Enrique; “Es como preguntarse si Bolaño tenía información para decir que Paz era puto”, *Vice* enero 30, 2014; http://www.vice.com/es_mx/read/es-como-preguntarse-si-bolano-tenia-informacion-para-decir-que-paz-er-a-puto

también se publicaría la entrevista anterior a Montané) a mediados de 2012, en la que narra el hallazgo fortuito en la biblioteca personal del dueño de un hostel en Bahía de Kino, Sonora, de *Pájaro de calor*, el libro publicado en 1976 que antologa a ocho infrarrealistas —Bolaño entre ellos, con algunos poemas—. Se trata de un relato escrito con un estilo laxo, casi podría decirse imitativo de la prosa tangencial característica de Bolaño.⁵²

Lo suyo con Bolaño, llega al fetichismo, digamos. Y ese fetichismo lo llevó, por los mismos lugares desérticos en las que ocurrieron los hechos narrados en la crónica de “Pájaro de calor en Bahía de Kino”, a elaborar también un “Manifiesto del periodismo infrarrealista”, de manera que por un lado homenajea a su autor preferido, y al mismo tiempo se postula —pretendiéndolo o no— como el heredero de ese movimiento ahora desde la trinchera de la crónica periodística, aunque tal vez habría mejor que decir: desde la no-ficción.

En los siguientes dos capítulos se ampliarán los vínculos de Osorno con el infrarrealismo.

⁵² Osorno, Diego Enrique; “Pájaro de calor en Bahía de Kino”, Vice, junio 20, 2012; https://www.vice.com/es_mx/article/pajaro-de-calor-en-bahia-de-kino-0000178-v5n5

3. El periodismo infrarrealista de Diego Enrique Osorno: la búsqueda de un vínculo con Roberto Bolaño

En el contexto del dominio feudal del narcotráfico en Latinoamérica, convergen una serie de fenómenos literarios que se expresan en un texto redactado por Diego Enrique Osorno «en la Biblioteca Municipal de Caborca, Sonora, y leído en el III Encuentro Nacional de Escritores Jóvenes de Monterrey en agosto de 2011». Se trata de “Alguien limpia un fusil”, también conocido como el “Manifiesto del periodismo infrarrealista”. No es, ni pretende serlo, un texto periodístico. En una primera lectura, pareciera un pastiche de unas tres cuartillas con imágenes narrativas y reflexiones sobre el periodismo más o menos inconexas, redactado en un estilo similar al que el escritor Roberto Bolaño le imprimió en 1976 a su “Primer Manifiesto Infrarrealista” (en ese entonces, Bolaño era no más que un joven poeta chileno de veintitrés años residente en la Ciudad de México). Puede leerse también como un índice en clave de los personajes que a Osorno le ha tocado perfilar, o leer, o vislumbrar, a lo largo de su trayectoria como cronista. El texto representa, en su anomalía, un estatus de la narrativa periodística actual en Latinoamérica. Anomalía porque no es lo esperable en un periodista: no es una crónica, no es un ensayo. Su estructura es más bien lírica, desencantada, llena de imágenes poéticas, propia de otros formatos literarios.

Está dividido en ocho pequeños capítulos. Cada uno plantea un aspecto distinto en un desarrollo digresivo y casi podría decirse, extraviado. El primero es una especie de estado de las cosas en el país, con la violencia, con los jóvenes, con los cronistas. El segundo introduce (de

modo abrupto, a mitad de la acción) al periodismo infrarrealista. El tercero explica (de modo oblicuo) qué es el periodismo infrarrealista. El cuarto plantea (con ejemplos discordantes) a los reporteros infrarrealistas y sus temas. El quinto expone algo que podrían ser los objetivos del periodismo infrarrealista. El sexto habla de las condiciones (aproximadas) del periodismo infrarrealista. El séptimo da lo que podrían ser especificaciones de cómo trabaja (y cómo no trabaja) el infrarrealismo cuando es aplicado al periodismo. El octavo concluye con una nota disonante (que da título al texto).

En tono de farsa tragicómica, varias aristas convergen: el realismo como una tradición literaria; el denominado “realismo mágico” como una corriente ya en franca decadencia (que en la región latinoamericana fue imitada hasta lo grotesco); el infrarrealismo, ese movimiento poético que de no haber sido por la novela de Bolaño *Los detectives salvajes* (1997) hubiera quizá pasado inadvertido a las mayorías; la sombra del propio Bolaño como la deidad preponderante del panteón de la literatura latinoamericana de la última década (ascendido aún más por su temprana muerte); la realidad tangible atravesada por el dominio de las bandas del crimen organizado sobre la población, las instituciones y la vida humana; la violencia recrudecida en el territorio mexicano a partir de que el presidente Felipe Calderón declaró la guerra al narcotráfico («Un presidente sin pueblo le declara la guerra a los tornados», reza el manifiesto como una alegoría); el costumbrismo kafkiano, irracional, de Latinoamérica; y el auge de la crónica latinoamericana a partir de la Fundación de Nuevo Periodismo presidida por Gabriel García Márquez (que es a la sazón, el autor emblemático del realismo mágico contra el que el infrarrealismo se rebela).

El texto es, pues, un “artefacto” (como lo ha llamado en varias ocasiones el propio autor),

una cristalización autorreferencial en varios niveles: el panregional literario que toma como estandarte generacional a Roberto Bolaño, que desbanca el realismo mágico e instauro el infrarrealismo; el gremial, que plantea la situación del periodismo latinoamericano y en específico ante la violenta realidad mexicana actual; y el personal, que responde a las necesidades narrativas del propio autor, Diego Enrique Osorno.

Diego Osorno está bien inserto en el *boom* cronista latinoamericano (en la ya mencionada compilación de Darío Jaramillo, por ejemplo, participa con una crónica: “Un alcalde que no es normal”). Con ocho libros de crónica periodística publicados en México (más uno de poesía), resulta una figura conocida en ese nuevo universo de autores. Sin embargo, no por eso su manifiesto infrarrealista refleja intención alguna de que ese heterogéneo grupo conforme algún movimiento. Es, por lo pronto, más un homenaje a Roberto Bolaño, autor por el cual Osorno profesa un especial afecto. Como dice él mismo en una entrevista a propósito de su manifiesto:

*Yo hablo un poco en broma y un poco en serio de un periodismo infrarrealista, retomando una corriente poética de los años 70 que pasó desapercibida en México, y que Roberto Bolaño literalizó. Los infrarrealistas buscaban estos agujeros negros y se metían allí sin saber cómo iba a terminar su poesía. Yo he tratado de hablar de periodismo infrarrealista, de algo que se mete en los agujeros negros para contar la realidad que está debajo de la realidad mediática. Y esa realidad no es extraterrestre, es una realidad cotidiana, que está a años luz de lo que cuentan los periódicos hoy en México.*⁵³

Se trataría pues de contar la realidad que está debajo de la realidad mediática (si bien, como se

⁵³ Entrevista a Diego Enrique Osorno por Erdelyi, Laszlo; “Con Diego Enrique Osorno: “Bolaño despejó el horizonte Narrativo””; en Nuestra Aparente Rendición (<http://nuestraaparenterendicion.com>), sección Especial: Crisis en México; 01 Julio 2013; registrado el 22 de nov, 2013.

verá en la discusión en capítulos más adelante, Osorno tiende a reproducir la realidad mediática del discurso hegemónico). El camino tradicional de hacerlo sería el realismo.

¿Por qué intentar el infrarrealismo? El pasaje más explicativo del manifiesto de Osorno (parte tres) señala:

El periodismo infrarrealista no cuenta muertos: Cuenta las historias de los muertos. (...) El periodismo infrarrealista busca la versión de quienes no tienen vocero ni oficina de comunicación social, de quienes nunca han convocado a una conferencia de prensa.

Nuevamente, en la parte de la discusión se verá si en efecto, el periodismo de Osorno cumple con sus propios preceptos.

No se trata de idealizar a la crónica a la manera de la antología de Jaramillo (de quien podríamos esperar un panegírico sobre el tema con fines de venta editorial) que la compara con el *boom* de la narrativa latinoamericana de los años 60. María Cristina Lago en un artículo escrito junto con Adriana Callegaro dice que: «Detrás de estas crónicas [de autores latinoamericanos], ya no vemos entonces al escritor comprometido o al intelectual revolucionario. Tampoco el contexto social es el mismo que en las décadas del 60 y el 70.»⁵⁴

Fue justo en la década de los 70 que en la Ciudad de México se aglutinaron una serie de poetas (entre ellos Roberto Bolaño) que en su momento sólo fueron denostados y se hicieron llamar los infrarrealistas. Sus principios, que planteó el propio Bolaño en su *Manifiesto infrarrealista* (1976), son más bien preceptos crípticos (copio aquí el que viene más a cuento):

Un nuevo lirismo, que en América Latina comienza a crecer, a sustentarse en

⁵⁴ Callegaro, Adriana; Lago, María Cristina; “La crónica latinoamericana: cruce entre literatura, periodismo y análisis social”; *Comunicação & Informação*, v. 15, n.1, jan./jun. 2012 p. 64

modos que no dejan de maravillarnos. La entrada en materia es ya la entrada en aventura: el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes. La ternura como un ejercicio de velocidad. Respiración y calor. La experiencia disparada, estructuras que se van devorando a sí mismas, contradicciones locas. Si el poeta está inmiscuido, el lector tendrá que inmiscuirse.

“libros eróticos sin ortografía”.

Paula Aguilar en su ensayo “Violencia y literatura. Acerca de cómo conjurar el pasado traumático latinoamericano (En torno a la narrativa de Roberto Bolaño)”⁵⁵ expresa que el infrarrealismo (ella lo llama por su otro nombre: realismo visceral, tal como en 1997 rebautizó Bolaño a la propuesta del colectivo infrarrealista en *Los detectives salvajes*⁵⁶), «por un lado, carece de las certezas que supone el realismo al introducir efectos de incertidumbre y, por el otro, se encuentra atravesado por astillas del fantástico.»⁵⁷ Y agrega: «El realismo visceral funciona, entonces, como matriz para relatar la experiencia del horror y sus significaciones en el presente. (...) Lo visceral alude a un doble sentido, refiere a los órganos internos del cuerpo, a las entrañas de la barbarie, tanto como describe una lesión emocional muy intensa, una herida en la subjetividad.»

⁵⁵ Aguilar, Paula; “Violencia y literatura. Acerca de cómo conjurar el pasado traumático latinoamericano (En torno a la narrativa de Roberto Bolaño)”; *Alpha* n.30 jul. 2010; Universidad de Los Lagos, Osorno, Chile.

⁵⁶ Aguilar de hecho matiza las diferencias entre el infrarrealismo y el realismo visceral (p. 160-161): «El infrarrealismo es retomado por Bolaño en *Los detectives salvajes* (1998) con el nombre de “real visceralismo/realismo visceral” para describir aquella poética del grupo Infrarrealista. Este “realismo visceral”, no obstante, poco nos dice sobre el registro de su estética, sobre la índole de su escritura, sobre el alcance de su realismo. Sin embargo, el cambio de nombre, aun cuando poco nos diga el mismo Bolaño, resulta significativo porque retoma, invierte y reescribe —casi con burla— las etiquetas de lo “real maravilloso” y del “realismo mágico” dominantes en la narrativa del Boom Latinoamericano de los sesenta. Aquella imagen idílica, “mágica”, “maravillosa” de América Latina —articulada en parte alrededor de la revolución cubana— que algunos perciben en el macondismo, se quiebra en esta etiqueta del “realismo visceral” para narrar los restos que dejaron las dictaduras de los setenta, para hurgar en las vísceras de la historia.»

⁵⁷ *ibid.* p. 161

Tal vez, dado ese contexto, sólo era cuestión de tiempo para que alguien hiciera explícitas las relaciones entre la crónica latinoamericana y el infrarrealismo.

Asumamos que, como dice Osorno, su manifiesto del periodismo infrarrealista es «un poco en broma y un poco en serio», lo que no desentonaría con el propio manifiesto infrarrealista original, que siempre osciló en el indeterminismo, pues no es en sí misma una poética o un programa artístico, sino una predisposición lúdica hacia el arte en general. En palabras del propio Bolaño «era una especie de Dadá a la mexicana»⁵⁸.

Las raíces, ya que andamos en manifiestos, quizá deberían ser rastreadas hasta el primer “Manifiesto surrealista” de André Bretón, publicado en 1924, y donde deja muy en claro su postura ante el realismo y el periodismo:

La actitud realista, inspirada en el positivismo, desde Santo Tomás a Anatole France, me parece hostil a todo género de elevación intelectual y moral. Le tengo horror por considerarla resultado de la mediocridad, del odio, y de vacíos sentimientos de suficiencia. Esta actitud es la que ha engendrado en nuestros días esos libros ridículos y esas obras teatrales insultantes. Se alimenta incesantemente de las noticias periodísticas, y traiciona a la ciencia y al arte, al buscar halagar al público en sus gustos más rastreros; su claridad roza la estulticia, y está a altura perruna.

De entre los surrealistas de ese primer grupo, se desprende Luis Buñuel, cineasta con fuertes raíces en el naturalismo español del siglo XIX que luego de experimentar la cinematografía en sus primeros dos filmes claramente surrealistas, *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro*

⁵⁸ Entrevista a Roberto Bolaño por Carmen Boullosa en: Manzoni, Celina (ed.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*; Buenos Aires; Corregidor, 2002. p. 112

(1930), se abocó a explorar lo surrealista en la realidad dura a través del documental *Las Hurdes, tierra sin pan* (1935), filme de sólo 27 minutos. La experiencia surrealista, paradójicamente, le permitiría a dotar de un nivel de realismo alucinante en detalles anómalos varias de sus obras maestras posteriores, como *Los olvidados* (1950), *Nazarín* (1959), *Viridiana* (1961), o *Bella de día* (1966), por mencionar algunas.

El propio Bolaño hizo algo que podríamos llamar infrarrealismo periodista (que no periodismo infrarrealista, digamos, para distinguir) en su novela póstuma *2666*, en especial en la parte central, el capítulo, o libro, *La parte de los crímenes*: un recuento detallado, mitad ficción, mitad realidad, de los innumerables feminicidios en Santa Teresa, la ciudad ficticia situada en Sonora que aparece en varios relatos de Bolaño y que es, según la nota de la solapa del libro, «un trasunto de Ciudad Juárez». En ese capítulo aparece Sergio González Rodríguez, periodista de la Ciudad de México, que investiga los crímenes. En la vida real, González Rodríguez es el autor del libro *Huesos en el desierto* (Anagrama, 2002) que aborda desde el periodismo a los feminicidios de Ciudad Juárez, y es (si insistimos en tender hilos, quizá forzosamente) poseedor de un estilo literario que también bordea entre los límites de la crónica y la ficción literaria.

El punto aquí es que ese manifiesto infrarrealista de Osorno, de raíz surrealista y literaria, lo que sí hace manifiestamente es tender un puente entre la formalidad periodística y la exploración de cierta belleza literaria a través de las imágenes de la realidad, de la poética de lo posible. Es manifestar las intenciones de hacer de la crónica periodística una forma del arte.

No es el primero, tampoco. Ya lo había postulado la escuela anglosajona del *new journalism* a través de autores que tendieron puentes entre la narrativa periodística y la literatura: Truman Capote, John Cheever, Tom Wolfe, o Hunter S. Thompson, entre otros.

En ningún lugar —hay que subrayarlo— el manifiesto menciona ni a la belleza o a la poesía. Pero no hay que olvidar que es un texto escrito en verso libre, con recursos retóricos propios de la poesía, que hace referencia a los manifiestos infrarrealistas —que fue un movimiento poético—, y que ambos conceptos, poesía y belleza quedan implicados, al excluir de su campo todo lo que suena a torpeza, a burocracia, a confort o a frivolidad.

*De lo que no escribirán [los periodistas infrarrealistas] es de los perros del Parque México, del realismo de la colonia Condesa.*⁵⁹

La crónica y su carga de realidad en un formato que dé pie a la poesía es todavía una asignatura pendiente. La frontera inquebrantable, de carácter ético, donde hay que sujetarse a lo factual verificable o “no es periodismo”, impone el formato de la literatura realista a la crónica, su esquema de prosa, de causa y efecto, y la aleja del lirismo que asociamos con la poesía. La dinámica de la rutina periodística, con su búsqueda de la nota, sus editores pendientes del cierre, sus expectativas chatas divididas en secciones, su censura soterrada, impone además a los posibles cronistas el acartonamiento del periodismo de manual.

Diego Enrique Osorno, medio en broma, medio en serio, hace un manifiesto que es una ironía a los manifiestos, al periodismo, a sí mismo y a su autor. El periodismo narrativo, la crónica, o como se guste llamar a ese “animal híbrido”, “ornitorrinco de la prosa” del que habla Juan Villoro, pareciera a final de cuentas demasiado formal para dejar espacio a lo poético.⁶⁰ Quiere introducir en el periodismo la belleza, pero en el periodismo la belleza se siente ornamental. Los que se dicen a sí mismos periodistas y poetas (Osorno entre ellos), suelen encontrar incompatibles sus oficios.

⁵⁹ Bolaño, Roberto; *Ibid.*

⁶⁰ Villoro, Juan; *Safari Accidental*; Joaquín Mortiz, México, 2005.

Osorno propuso un periodismo de autor y lanzó su manifiesto. Sus crónicas siguen siendo lo que habían sido desde siempre: textos que procuran desde una práctica periodística acercarse a lo literario, con temas valientes. Pretender que cumplen con los prerequisites de ese infrarrealismo que él mismo postula, es algo que aquí se someterá a discusión. Habría también que cuestionar al periodismo infrarrealista si, para empezar, puede ser llamado periodismo.

4. Una glosa del manifiesto del periodismo infrarrealista de Diego Osorno

El presente capítulo intenta dar una explicación, idea por idea, del manifiesto de Osorno que recapitula su particular manera de entender la práctica del periodismo. Su texto aparece en *itálicas* con una sangría distintiva. Mis comentarios están en redondas, con el formato sin modificaciones.

Alguien limpia su fusil. Un manifiesto del periodismo infrarrealista.

Por Diego Osorno

Un par de periodistas de nota roja de Nuevo Laredo miran a un ejecutado y sienten como si la muerte —el único enemigo ideológico que tienen— estuviera junto a ellos. De repente uno dice: “Esto no es una guerra, es una matazón”.

Nuevo Laredo es la ciudad donde, según la versión oficial, combaten en la calle los cárteles de los Zetas y el Cártel del Golfo, además de la Marina y el Ejército. Ahí, dos periodistas aparecen como personajes de una viñeta. La guerra a la que hacen referencia es la iniciada por el entonces presidente Felipe Calderón en 2006, en la que involucró a las fuerzas castrenses en el combate al crimen organizado, dado el hecho de que las distintas policías estaban rebasadas, infiltradas y coludidas por los cárteles. El resultado de esa “guerra” han sido a la fecha más de ciento cincuenta mil muertes en todo el territorio mexicano, muchas de ellas con extrema violencia,

además de más de 30 mil desaparecidos.

Cronistas becados por la fundación de Gabriel García Márquez llegan a la fiesta de gala que organizan el capo y el gobernador. Un año después el capo muere a balazos en un restaurante de Guadalajara y el gobernador es nombrado secretario de Economía.

La segunda viñeta plantea a los periodistas que ejercen crónica literaria, periodismo narrativo, educados en la Fundación del Nuevo Periodismo Iberoamericano, presidida por el premio Nobel colombiano Gabriel García Márquez (1927 - 2014). El evento al que habrían asistido involucra a Fernando Canales Clariond, quien fue gobernador de Nuevo León de 1997 a 2003 y posteriormente Secretario de Economía del Gobierno Federal de 2003 a 2005. El capo asesinado es Edelio López Falcón, “El Yeyo”, líder del cártel de Monterrey, quien disputaba a otros grupos criminales esa plaza.

Un presidente sin pueblo le declara la guerra a los tornados.

Es una alusión en tono alegórico al presidente Felipe Calderón Hinojosa al decretar su guerra contra el narco. Es “sin pueblo” debido a que fue cuestionado en su legitimidad por un presunto fraude electoral por el que ganaría por una muy cerrada diferencia de votos contra su principal oponente, Andrés Manuel López Obrador. Para Osorno, la guerra contra el narcotráfico sería una empresa tan absurda como declararle la guerra a los tornados, porque el crimen organizado no es

un enemigo establecido, sino el resultado de las condiciones sociales de un entorno en el que impera la desidia del Estado ante problemáticas que se remontan a décadas: corrupción en todos los niveles de gobierno, desigualdad agravada con pobreza endémica, inseguridad y falta de oportunidades, sumadas a la ausencia de políticas y leyes que confronten de manera racional a las posibilidades de ganancia desproporcionada que se hallan en el mercado de los estupefacientes (y en general de las actividades delictivas como trata de personas, tráfico de armas, secuestro, etc.), actividades que dejan utilidades descomunales a quienes participan en las posiciones de privilegio de sus organizaciones informales. Contra eso no se puede establecer una “guerra”, la estrategia siempre debió ser otra.

El día que unos soldados lo matan y ponen un cuerno de chivo a un lado de su cadáver, un estudiante del Tec de Monterrey aprende que el Estado miente por costumbre.

Se refiere, muy probablemente, a Jorge Antonio Mercado Alonso y Javier Francisco Arrendondo Verdugo —estudiantes del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, asesinados por militares el 19 de marzo de 2010, en Monterrey, Nuevo León—. En esa ocasión, los militares les sembraron armas para que se pensara que eran sicarios.

A una poeta de Ciudad Juárez la acaban de golpear en el estómago entre cuatro jóvenes periodistas de izquierda: estaban convenciéndola de comprometerse más con la realidad actual.

Asumamos el compromiso. Demasiados lobos andan sueltos.

La anécdota es una ironía hacia los grupos radicales y los practicantes del pseudo activismo, incluidos los poetas y el ala activista del periodismo, que es una respuesta radical que intenta ir más allá de la objetividad que pretende el oficio, y tomar partido contra la hegemonía que ha permitido la masacre y las desapariciones del narco —«demasiados lobos andan sueltos»—. Es también una alusión a los feminicidios en esa ciudad de la frontera norte.

Pongámonos todos por lo menos una vez al año una gorra y una chamarra color verde olivo —de preferencia de nuestra talla.

Hagamos un encuentro nacional de jóvenes escritores militarizados o de jóvenes escritores zetas. Si algún imbécil menciona

los treinta mil,

o cuarenta mil,

o cincuenta mil,

o sesenta mil,

o setenta mil,

o noventa mil,

o cien mil muertos,

entonces hagamos algo extra: escribamos una columna de opinión defendiendo a las instituciones o leamos un haikú de guerra en el Zócalo al final de la marcha; cantemos el himno nacional o un narcocorrido antes de que comience la próxima

sesión de nuestro taller literario.

Aquí inició la ironía hacia las apariencias y el juego de espejos que provoca la escritura militante, con pretensiones de literatura o de activismo desde el periodismo, y cómo todo es al final un juego de representaciones desde la zona de confort —de un taller literario.

Como dice Carlos Slim Helú, el éxito no es hacer bien muy bien las cosas y tener el reconocimiento de los demás. No es una opinión exterior: es un estado interior, es la armonía del alma y de sus emociones, que necesita del amor, la familia, la amistad, la autenticidad, la integridad.

Diego Enrique Osorno, para entonces, estaba ya preparando su extensa biografía sobre Carlos Slim Helú, el hombre más rico de México (y, dependiendo de cómo le vaya financieramente en sus muchas empresas, a veces del mundo). Pero hacer que sea Slim quien hable de la armonía del alma, la vida interior y los valores más tradicionales no termina de ser sino una ironía.

*

El político de moda en la televisión se pone una guayabera color blanco y sonríe para las cámaras.

Los reporteros infrarrealistas le toman la foto.

Pero no rien.

El periodismo infrarrealista es un juego.

Un juego de vida o muerte.

La guayabera es un símbolo de la política del viejo PRI, ante el cual los periodistas siguen el juego, procurando tomar una distancia irónica, crítica, pero sin perder la conciencia de que muy probablemente ese mismo político los haga desaparecer, como ha ocurrido con muchos periodistas a lo largo de los años.

(Los dos versos finales, por otra parte, caen —parece que sin ironía— en el cliché de los eslóganes publicitarios y por malos versos como estos es que el manifiesto se debilita.)

*

El periodismo infrarrealista sabe que no es lo mismo la retórica de guerra que la guerra. El periodismo infrarrealista no cuenta muertos: cuenta las historias de los muertos. El periodismo infrarrealista busca la versión de quienes no tienen vocero ni oficina de comunicación social, de quienes nunca han citado a una conferencia de prensa.

El periodismo infrarrealista no es un pinche buitres ni una mosca muerta.

Como todo manifiesto artístico, nombra y define su núcleo. Pareciera que quiere definirse como algo que está más allá de la narrativa oficial, o de todas las narrativas. Quiere llamar a las cosas por su nombre, alejarse de la retórica, devolverle la voz (y por tanto, el sentido de la existencia y

la memoria) a quienes ya murieron. Quiere escaparse de la rutinización del periodismo y del oficio confortable de quien repite lo dicho desde las cúpulas del poder por medio de los mecanismos siempre reiterados del boletín de prensa, la conferencia, y la cooptación.

La frase final utiliza dos lugares comunes: el buitre, como definición del periodista carroñero, que se regodea en el espectáculo de la sangre y los muertos; y la mosca muerta, que se traduce como alguien que quiere aparentar ser absolutamente inofensivo, pero no deja de ser una molestia.

Sin embargo, hay que señalar que, justamente, una de las principales críticas al periodismo de Osorno es que, justamente —y a pesar de todas sus proclamas de distanciamiento— no ha logrado escapar de la retórica mediática oficial. Esto ya lo había señalado Oswaldo Zavala en su ensayo “Crónicas despolitizadas: Seguridad, política y los imaginarios periodísticos sobre el narco en México”, al hablar del libro de Osorno *El cartel de Sinaloa*, en él «cuando escribe sobre el presente del narco, Osorno reproduce puntualmente el relato de Estado sobre la supuesta crisis de seguridad nacional.»

Esto se debe a que, en muchas ocasiones (algunas documentadas más adelante a propósito del texto *Un vaquero cruza la frontera en silencio*), Osorno utiliza directamente la versión oficialista, sin filtro crítico alguno.

Escribir un manifiesto de lo que sea no obliga a nada, pero establece una expectativa, establece parámetros de crítica hacia la obra. De ahí que esta crítica sea pertinente.

*

Los reporteros infrarrealistas escriben:

Del olor del gas lacrimógeno.

De los gobiernos débiles que buscan legitimarse mediante la fuerza.

De ciertos periodistas con el ego hipertrofiado.

De campos de golf contruidos por las elites burocráticas encima de reservas naturales o pueblos enteros.

De una señora rica que pasea un perro chihuahueño color marrón de nombre Terminator.

De la chusma en un linchamiento.

De los que tienen una baja calidad humana.

De aguafiestas.

Del Blog Del Narco, uno de los sitios de internet más horrendos y exitosos de México.

De los minigitorios y sus mensajes secretos.

De la violencia nazi y la violencia de la lucha libre.

Del nuevo código de honor vigente, donde existe el derecho de violar y matar y tener grandes funerales, el derecho de asesinar, traicionar, exponer, humillar y ser querido y respetado; el derecho de masacrar y quemar vivos a los niños; el derecho de vida y muerte, el derecho de matar setenta y dos personas que no quieren trabajar para tu empresa, o el derecho de matar a quienes resultan una afrenta a las buenas costumbres, o el derecho a matar, nada más, porque se puede matar.

Los versos aquí merecen ser analizados en perspectiva. Una primera órbita podría girar alrededor de los periodistas con “el ego hipertrofiado”. Se entiende la intención de crítica de Osorno a ciertas “celebridades” de los medios informativos, pero desde el parapeto de la superioridad moral en que lo enuncia, inevitablemente cae como objeto de su propia crítica.

Una segunda órbita parte de las asociaciones semánticas que el mismo texto propone. Por ejemplo, la unión de los versos sobre la violencia nazista y la violencia de la lucha libre con los versos que describen la violencia atroz que se ha registrado en los últimos años ejercida por los cárteles del crimen organizado, las corporaciones policíacas, el ejército y la marina. Lo interesante aquí es destacar cómo inevitablemente, Osorno toma partido en contra de “los malos” (que sin duda lo son), pero que, al hacerlo, reitera el discurso que ha validado la existencia de esa misma “guerra contra los tornados” de la que se quejaba en estrofas anteriores.

Por lo demás, los versos son suficientemente explícitos y convocan a una serie de imágenes y referencias específicas, notas de color de la realidad en donde Osorno puede ver los elementos de anomalía, de lógica limítrofe que son la clase de manifestaciones de la realidad que deben ser destacadas porque serían —a su juicio— intrínsecamente “infrarrealistas”.

*

Hay más violencias. Menos obvias pero omnipresentes.

El periodismo infrarrealista salta dentro del aro de fuego: quiere arrebatarse la narrativa de lo que sucede a los policías y a los narcos. ¿Quién cree que las tristezas diarias son por el enfrentamiento entre un cártel con otro cártel? El

periodismo infrarrealista quiere destruir por completo esa narrativa. Esa narrativa oficial tiene sus días contados: ya se chingó. Se hará desde otro lugar, con otra imaginación.

El periodismo infrarrealista dice no.

Es aquí donde el manifiesto —con las expectativas y parámetros que convoca— toma esa postura que ya había comentado Oswaldo Zavala en un capítulo anterior: aquel en el que hablar de la realidad debería de ser una manera de reinventar los cánones de lo que se esperaría sea narrado. El narco no es una narrativa válida porque en sí misma legitima la violencia. Por otra parte, si el periodismo infrarrealista quiere “destruir por completo la narrativa” de que “las tristezas diarias son por el enfrentamiento entre un cártel con otro cártel”, justamente es algo que Osorno no hace. En “Un vaquero que cruza la frontera en silencio”, por ejemplo, se dedican los capítulos “poéticos” del epílogo a reiterar esa narrativa. Si Osorno pretendió que este manifiesto se volviera un punto de partida sobre su propio trabajo, el periodismo infrarrealista debería de aspirar a otra manera de narrar las cosas, de interpretarlas, de leer la realidad. No ocurre.

*

El periodismo infrarrealista se escribe:

Entre cartuchos percutidos, cuerpos lastimados, piedras lanzadas con la mano, perros muertos, botellas de vidrio volando, sangre y destrucción.

Entre pies descalzos, entre gente inhalando el contenido de una bolsa de

polietileno repleta de solventes químicos, entre el falso dramatismo de la política, entre los que no se sientan en la mesa la hora de la comida, entre los muertos sin nombre apilados en las morgues y cementerios de la frontera sur y la frontera norte, entre los diablitos de luz, entre marranos cruzando a toda velocidad las avenidas de Acapulco y entre las máquinas de videojuegos con las maderas ya roídas.

Entre sombras asesinas.

Entre cantos de cisnes.

Aquí define la vocación del infrarrealismo de hablar de las esquinas más incómodas de la realidad: aquellas que los mismos periodistas procuran evitar por seguridad propia, que el poder establecido pretende que la población ignore, para mantener el estatus quo, los privilegios y la posibilidad de persistir en el abuso.

*

El periodismo infrarrealista no rehuye las noches fatídicas, los días fatídicos, las horas fatídicas. No mira desde afuera. Se intoxica de lo que pasa. Recorre un túnel oscuro, siente la marea.

Retoma cosas de Ryszard Kapuscinsky y Jacobo Zabłudowsky, de don José Alvarado y don Luis Villoro, de Mario Santiago Papasquiaro y Beto Quintanilla.

Kapuscinski (se escribe con i latina) y Zabludowsky fueron periodistas. El primero es la figura icónica del periodismo narrativo en el mundo. El segundo fue un famoso periodista mexicano que por años sirvió al régimen en el poder; sin embargo, es célebre también por su inteligencia y sus crónicas transmitidas en directo. No deja de ser curioso que los mencione a ambos en un mismo verso. El primero es una leyenda global que ha sido casi canonizado en el santoral del periodismo. El segundo ha sido fuertemente cuestionado por su entreguismo al poder en México. Ninguno de los dos ha estado ajeno a las críticas. Al primero se le acusa de haber mezclado periodismo con ficción, en parte debido a su hábito de escribir sus reportajes confiando a la memoria, en ocasiones años después del hecho periodístico. Esto en parte también debido a que en Polonia (su país natal) por causa del comunismo «no era poco común crear en un reportaje un personaje inexistente, hecho a partir de personas reales y de este modo proteger a la gente de verdad y al mismo tiempo arrojar una luz sobre la realidad de ese tiempo», dice Artur Domoslawski, autor de una extensa biografía sobre Kapuscinski en una entrevista publicada en un blog en línea del *New York Times*.⁶¹ Por su parte, a Zabludowsky nunca se le perdonó que ignorara en su noticiero a la matanza de estudiantes el 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco.

Alvarado y Villoro fueron figuras de la academia; escritor, periodista y rector de la Universidad Autónoma de Nuevo León el primero, fue perseguido por criticar a la derecha. Filósofo e investigador el segundo, en sus últimos años estuvo muy vinculado con el movimiento zapatista en Chiapas. Papasquiario y Quintanilla abordaron la poesía y la versificación en formas opuestas: uno como infrarrealista, el segundo como autor de corridos norteros. Salvo Zabludowsky y Villoro, todos habían fallecido ya cuando se hizo este manifiesto, pero todos eran

⁶¹ Mackey, Robert; "Fact, Fiction and Kapuscinski"; en *The Lede*. Blogging the News with Robert Mackey; *New York Times* marzo 8, 2010; en https://thelede.blogs.nytimes.com/2010/03/08/fact-fiction-and-kapuscinski/?_r=0

ya figuras reconocidas.

El periodismo infrarrealista no hace publicaciones al gusto ni ameniza fiestas, cocteles o reuniones de gabinete. Los reporteros infrarrealistas no se ponen la corbata de la autoimportancia a la hora de redactar y así formar parte de un enorme aparato propagandístico sin apenas saberlo.

El periodismo infrarrealista no es una máquina, se resiste a serlo.

(Ojo: los reporteros infrarrealistas también pueden escribir de otras cosas como indígenas tojolabales, jabalíes, objetos no identificados, diademas de arcoiris en el pelo de las muchachas yaquis, lechuzas doradas, camas ruidosas a la hora de hacer el amor, carreras de caballos, calzones de manta, cedros, cerdos, caracoles, el violento arrullo de las calles y plazas ruidosas, el cambio climático, atardeceres color malva y teshuino.

De lo que no escribirán es de los perros del Parque México, del realismo de la colonia Condesa).

El periodismo idealista al que apunta Osorno a estas alturas ya es descrito a partir de la diferencia de sus adeptos con respecto al resto de los periodistas no infrarrealistas. Como si se tratara de una disciplina moral, los fieles de este culto deben alejarse de las complacencias del diarismo establecido, consentido por los publirrelacionistas, y que sirve a la propaganda de los más diversos productos, servicios, ideologías y partidismos. Puede ser, en cambio, un periodismo que se ocupe de las cosas nimias que encierren cierta poesía, cierta materia que produzca

asombro. Pero nunca ajustarse a la pequeñoburguesía intelectual de quienes habitan en el barrio capitalino de moda: la Condesa, y que suelen pasear a sus mascotas —y a su estilo de vida— en el parque principal de esa demarcación —hacerlo sería quizá demasiado fácil, también demasiado complaciente con un estilo de vida acomodado—. Los practicantes del periodismo infrarrealista se ven a sí mismos como moral y poéticamente superiores a los que no lo hacen —al menos de acuerdo a los preceptos morales de los propios periodistas infrarrealistas.

*

Sabemos que hace frío.

Las calles llueven.

La noche trae un hacha. (El encanto de la palabra hacha)

De repente las calles no existen.

Los reporteros infrarrealistas no existen.

Pero hay que creerles.

Alguien limpia un fusil en su cocina.

Las imágenes finales de su manifiesto poético, son líricas y aliteradas: calles, llueven; noche, hacha. Y la frase final que da nombre al manifiesto es una imagen realista y al mismo tiempo irracional, que vincula la palabra fusil con el contexto poco probable de la cocina.⁶²

⁶² No sería, sin embargo, el último manifiesto infrarrealista. El 1 de diciembre de 2015, cuando cumplió 35 años, Diego Osorno publicó en su Facebook una segunda parte del manifiesto infrarrealista. Si bien aquí no hago la glosa de ese segundo manifiesto, lo transcribo a continuación para dejar constancia:

Hoy que cumplí 35 años de andar en el camino, siento que, como el sendero de esta

foto, cada vez me acerco más al laberinto de Yagul que está en el valle de Tlacolula, Oaxaca. Gracias a quienes me han acompañado y dejado acompañar. Como PD, un nuevo artefacto:

Manifiesto del periodismo infrarrealista 2015

*Un migrante
un fantasma
una mujer golpeada
toman en estos momentos
la curva de la muerte
Lejos quedan las colinas de la canción Mixteca
o los pasadizos subterráneos de Mitla
el laberinto de Yagul que se alza en los Valles
Ante los gritos de este dolor mexicano
el murmullo de un cacuy
rompe una caverna escondida
entre montes llenos de nopales y hambre*

*Escribir sobre esto
en el hotel de un pueblo de asesinos
Escribir ahí
sobre un pueblo de víctimas
Escribir contra lo políticamente correcto
lo políticamente corrupto
Escribir más que nunca y sin parar
porque el periodismo infrarrealista
está herido
tergiversado
confrontado
pero sigue de pie
y
a
b
a
j
o*

*Francisco Goldman y el padre Solalinde
caminan por Oaxaca
hablan de la verdad
nos expanden la consciencia
guían al periodismo infrarrealista
John Gibler es un mexicano sensible
cuyo nombre rima con Guerrero
Lo vemos subir a un autobús
con destino a Ayotzinapa*

*Pero en el camino
el autobús y John
Desaparecen
Ha muerto Carlos Montemayor
Y también han tenido más hijos
algunos de los 50 millones
de mexicanos pobres
El hijo de un policía de Coahuila
Adolorido
envía un tuit —al vacío—
denunciando su extrema soledad
Un fotoperiodista se queda petrificado en su casa
y no va al funeral de su colega asesinado
Otro fotoperiodista deja su cámara en el piso
durante la conferencia de prensa
en la que un vocero oficial
—aunque haya sido periodista en su otra vida—
es una voz de ultratumba
que narra la verdad histórica
Un torturado de Oaxaca
no sabe qué hacer en la Guelaguetza
Solo mira la tarde desde el Fortín
El anarquista del Distrito Federal
que incendia la puerta de Palacio Nacional
sabe que no es telegénico
y que tiene la razón
Una niña de Tenancingo
escribe un poema
que aunque sea cliché
nadie descifrará*

*Hay más de 100 mil mexicanos ejecutados en este primer cuarto de siglo
A ellos ya los instalamos en nuestra memoria e indignación
¿Y quiénes y qué tipo de mexicanos son los otros 100 mil mexicanos
que los ejecutaron,
los echaron al torton
los cocinaron,
los colgaron en el puente?
En la respuesta a esa pregunta
pende el secreto de gobernar
No es que haya barbarie en nuestra democracia:
La barbarie es nuestra democracia*

*Escribir es un autoatentado
o no es escribir
Hay que decirle la verdad al poder
mirarle los ojos
arrancarle algo*

No tener ternura
La hoja en blanco de un reportero
debe ser un arma
no solo paño de lágrimas
La crónica es subversiva
Y lo subversivo no tiene nada que ver con lo bonito
como no tiene nada que ver la lucha de clases
con la lucha libre
Aunque es cierto que la crónica se ha puesto de moda
Y hay ocasiones en que es tan petulante
como el Cirque du Soleil
Lo bueno es que la crónica sobrevivirá
a los cronistas
a los detractores de la crónica
y a los talleres de crónica
El periodismo narrativo
No es el periodismo infrarrealista
El periodismo infrarrealista
Es la curva peligrosa
Con la que empezó este manifiesto
Es también un equívoco
Una mentada de madre
Un río turbio de Veracruz

Los periodistas infrarrealistas
callan cuando entran a Mitla
En ese silencio hay una poca
muy escasa
Transparencia
Ellos saben que el Estado fuerte mexicano
es un mito genial
Que abarca unas cuantas columnas políticas
y tres o cuatro noticieros de radio y televisión
Los periodistas infrarrealistas son autónomos
No juegan
el juego electoral
Los partidos políticos son escuelas del engaño
y las elecciones un distractor
si lo que se quiere en realidad
es cambiar algo
No somos aritmética
Estamos vivos
Y queremos morir tranquilos
Y encendidos
Los periodistas infrarrealistas
son perros callejeros
Que atraviesan Masaryk
Son senderos tristes
O troskistas que nunca han leído a Trostky
aunque saben que al proletariado

5. Vínculos del libro “Un vaquero cruza la frontera en silencio”, de Diego Enrique Osorno con su propio manifiesto infrarrealista

En la frontera del silencio

El título completo es *Un vaquero cruza la frontera en silencio. La historia de Gerónimo*

*González Garza*⁶³. Tras las dedicatorias, hay dos epígrafes: el primero es del escritor

regiomontano Eduardo Antonio Parra; el segundo proviene del *Primer manifiesto infrarrealista*,

*lo decapitaron unos zetas y unos marinos
Los periodistas infrarrealistas
son máquinas retroexcavadoras
de mierda gubernamental
El periodismo infrarrealista
es un insecto fosforescente contra el holocausto
Una canción de Arturo Meza en Acteal
Un trasplante de hígado exitoso
Un weimarainer que se asoma por la ventana
Un camarón que sobrevive a un coctel Guinness
Un sueño en la cárcel de Alberto Pathistán*

*El campesino insurrecto es ejecutado extrajudicialmente
En una rotonda de azucenas
Antes de la medianoche
Y el pueblo es masacrado en el equinoccio
Cuando sus manantiales brotan
Y han llegado los exploradores del gas
Todo esto se queda en la desmemoria
La desmemoria: el enemigo real
del periodismo infrarrealista
de cualquier periodista cabal
No basta con encender una vela por la paz*

* Artefacto diseñado durante investigaciones, protestas, talleres y funerales celebrados en sitios de Oaxaca como Mitla, Huajuapán, San Antonino Castillo Velasco, Putla de Guerrero y Santa Catarina Lachatao.

⁶³ Osorno, Diego Enrique; *Un vaquero cruza la frontera en silencio. La historia de Gerónimo González Garza*; Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, Colección Crónicas Periodísticas, México, 2011.

de Roberto Bolaño:

Un pobre vaquero solitario que regresa a su casa, que es la maravilla.

Hacer aparecer las nuevas sensaciones: subvertir la cotidianeidad.

Es relevante que Bolaño sea citado justo con un texto entresacado de su manifiesto infrarrealista, porque es el primer vínculo de este libro con el ideal de ese movimiento poético. La fecha de publicación del libro también es relevante, noviembre de 2011: apenas unos meses después de *Alguien limpia un fusil. Manifiesto del periodismo infrarrealista*, que salió a la luz en agosto del mismo año. Es decir: dentro de la bibliografía de Diego Enrique Osorno se trataría de un libro sumamente cercano al espíritu con el que redactó el manifiesto, pues ambos habrían compartido el tiempo de gestación.

Ahora bien, digo “libro” y no “reportaje” porque si bien de la página 23 a 79 del libro hay un escrito que cumple con el formato de la crónica periodística, se trata solamente de un fragmento del concepto total. El libro tiene 125 páginas (hay que reconocerlo, bastante “infladas” quizá para que no parezca un mero cuadernillo; aunque sigue sintiéndose como tal).

Las restantes son ocupadas por lo siguiente:

1. p. 1 - 4: Carátula del Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED, patrocinador del proyecto), una página en blanco, Carátula con el título del libro y página de referencia bibliográfica.
2. p. 5 - 6: Dedicatoria del autor y una página en blanco.

3. p. 7: Epígrafes (aquí aparece la cita de Bolaño mencionada anteriormente).
4. p. 8: Una pequeña foto de Gerónimo González Garza, motivo del libro, de joven.
5. p. 10: Índice del libro.
6. p. 11: Agradecimientos del autor.
7. p. 13 - 20: Dos textos de presentación del reportaje, el primero (titulado simplemente “Presentación”) firmado por Ricardo Bucio Mújica (entonces presidente del CONAPRED) y el segundo, “Fronteras Indecibles”, por el escritor y poeta mexicano Hermann Bellinghausen.
8. p. 21: Alfabeto del lenguaje de señas mexicano.
9. p. 22: Mapa de la región noreste de México y del sur de Estados Unidos.
10. p. 23 - 79: El reportaje “Un vaquero cruza la frontera en silencio” que versa sobre la vida de Gerónimo González Garza, vaquero sordomudo que migró a los Estados Unidos y tío del periodista Diego Enrique Osorno.
11. p. 80: Un epígrafe del filósofo mexicano Luis Villoro.
12. p. 81 - 96: Un ensayo fotográfico de 25 capturas de Rodrigo Vázquez titulado “El vaquero que no escucha los caballos relinchar”.
13. p. 97 - 119: Un epílogo titulado “Habla San Fernando”, dispuesto en las siguientes partes:
 - a. p. 97 - 101: Un texto monográfico sobre la violencia que azota la región tamaulipeca que rodea al municipio de San Fernando, sitio donde en agosto de 2010 fueron secuestrados y asesinados 72 migrantes que iban camino a cruzar la frontera hacia Estados Unidos.
 - b. p. 102 - 110: Un “testimonio” de las voces recopiladas en San Fernando

compilado y editado en tono y estructura de lamento poético por Osorno “para que estas palabras puedan leerse dentro (sic) como parte de este libro, como si fueran un libro dentro de otro: una especie de contraseña para entender la historia de mi tío Gerónimo González Garza dentro de una dimensión mayor.”

- c. p. 111 - 119: El testimonio poético continúa, pero ahora se divide en los siguientes capítulos:
- i. “I. Ellos: el enganche”.
 - ii. “II. Los otros: como acuchillada”.
 - iii. “III. La soledad del higuero”.
 - iv. “IV. Los 72 migrantes”.
 - v. “VI. Gritar” - nota: no hay parte V (aunque muy posiblemente debió ser el segundo párrafo del texto IV).
14. p. 121 - 122: Una bibliografía comentada con el nombre “Para saber más... Recopilación de material histórico y de contexto sobre los sordos en México”.
15. p. 123: Una semblanza del autor.
16. P. 125: Una pequeña foto de Gerónimo González Garza, motivo del libro, en la época actual.
17. p. 127: Datos pertinentes a la impresión del libro.

Casi tan relevante como el reportaje en sí mismo (que será analizado a continuación) es la disposición conceptual de todo el libro, en especial la inclusión de la parte del epílogo “Habla San Fernando”. Ese ejercicio de edición —si hemos de creerle al autor— primero monográfico,

como entrada enciclopédica, lleno de datos genéricos obtenidos, deviene, luego de una nota aclaratoria sobre el modo como fue escrito, en una especie de canto de pretensiones poéticas que, ora en formato de verso libre, ora en prosa poética, habla en primera persona de la desgracia que se cierne sobre ese municipio tamaulipeco.

La visión periodística

El personaje central, Gerónimo, es un sordo de nacimiento que en 2011 (año de la publicación de este texto periodístico que narra su vida) cumplió 58 años. Es, como ya se dijo, tío de Diego Enrique Osorno, quien decidió hacer este reportaje porque «describe un caso de discriminación multifactorial, ya que la condición de discapacidad auditiva de Gerónimo le cerró el acceso a varios derechos (al trabajo, a la educación, a un nivel de vida digno y a la salud), lo cual lo orilló a integrarse a las filas de otro grupo en situación de vulnerabilidad: los migrantes.»

Es destacable que Osorno, quien en su manifiesto se pronunció en contra de hacer periodismo desde una zona de confort («De lo que no escribirán es de los perros del Parque México, del realismo de la colonia Condesa») haya decidido escribir sobre algo tan a la mano como su propio tío. No es un pecado, desde luego, pero una investigación en donde el sujeto a investigar no opuso la más mínima resistencia (acaso solamente la dificultad de que se comunicara en lenguaje de señas) primero porque es un familiar, segundo porque sin duda se ofrecería su versión sin ser cuestionada, se situaría en el límite de lo permitido por el propio manifiesto. Es una fuente con posibles conflictos de interés.

El texto, a partir de ese planteamiento, está no solamente en el límite de lo infrarrealista (asumiendo que lo infrarrealista no deja de ser un sujeto difuso); también está en el límite de lo

periodístico.

Aquí merece la pena hacer una primera digresión. En este caso, acerca de la validez de usar dentro del periodismo licencias narrativas no verificables en favor de una narrativa más fluida. Por ejemplo, el capítulo *Uno* del reportaje (hay un capítulo anterior, que ocupa el número *Cero*), es una licencia narrativa casi en su totalidad, pues describe la muerte accidental de un hombre durante una salida de cacería ocurrida en 1953. Si bien pueden inferirse los detalles de la escena a partir de cualquier otra partida de caza en esa región del país, («hablaban en voz baja con frases parcas»; no se veía «ni siquiera una tarántula»; «el viento caluroso reseca la vida en el monte»), no hay modo de comprobar que en efecto hayan ocurrido de ese modo. Osorno afirma que el único sobreviviente de esa desafortunada partida de caza finalmente se suicidó, «se colgó en un mezquite». Por tanto, el relato pierde apego a lo verificable y bordea la ficción especulativa. Se sobreentiende que el autor se ha tomado licencias narrativas sobre detalles irrelevantes para amenizar el relato. ¿Afecta a la veracidad del relato el hecho —verosímil, pero no necesariamente verificable— de que el pobre hombre se haya colgado de un mezquite en lugar de cualquier otro árbol? ¿o si una tarántula se haya paseado o no ante la mirada de los infortunados cazadores? Ambos detalles son irrelevantes. Pero sientan un precedente en el lector, quien a partir de ese momento, tenderá a reducir su exigencia ante el rigor de lo investigado y se volverá complaciente ante nuevas posibles invenciones del autor. El tercer capítulo, titulado *Dos*, inicia con otra frase que sólo puede ser especulativa: «Gerónimo gatea unos segundos y luego se desploma». Todos los bebés que empiezan a recorrer el espacio, gatean unos segundos y luego se dejan caer. Sin duda el bebé Gerónimo lo hizo así, pero son recursos novelísticos que no aportan en nada a la historia, ni siquiera provocan mejor legibilidad y sí comprometen la credibilidad del

resto.

Aquí cabe hacer otra digresión: la prosa puramente narrativa puede avanzar de dos modos posibles. El primero es la referencia. Se utiliza cuando no es preciso dar detalles a propósito de una acción. Así, por ejemplo, Osorno emplea este recurso cuando relata (p. 37): «Semanas después, se toparon con un grupo de sordos texanos a los que no les agradaba la idea de tener competencia de vendedores mexicanos. Los texanos les hicieron la vida imposible, retándolos a golpes y amedrentándolos hasta que lograron que la migra los deportara.» No da más detalle. Si bien la acción avanza, hay demasiada vaguedad en todo lo enunciado. No dice cómo se “toparon” con los sordos texanos. Ni cuántos texanos conformaban ese grupo. Ni cómo eran. Ni cómo demostraban su desagrado. Ni cómo les hicieron la vida imposible. Ni cómo fue que los retaron o los amedrentaron. Tampoco da detalle del momento en que la migra los deportó. La acción referida seguramente ocupó semanas en la vida real. Aquí apenas alcanza unos tres renglones. Ahora bien: si esa situación llena de dramatismo —hay un grupo rival, hay agresiones físicas, hay deportaciones— es tratada sólo de modo superficial, ¿por qué razón se da tanto detalle en la forma como gateaba Gerónimo —que no es en nada distinta a la forma como ha gateado cualquier bebé? ¿En qué beneficia al texto que no haya pasado ni una tarántula frente a los cazadores? Como puede ya suponerse, la segunda forma de avance de la prosa narrativa requiere de la profusión de detalles. Es otro ritmo donde la minucia en la descripción da relieve a las acciones relatadas. En este otro ritmo, llamémosle descriptivo, sí caben la tarántula y el bebé gateando. Pero si estamos en un texto periodístico, estos detalles deberían aportar relieve a lo que puede verificarse, no a lo que puede especularse. En un texto de periodismo narrativo el ritmo lo aporta la densidad de lo investigado: si la investigación es minuciosa, entonces se puede ofrecer

una escena descriptiva; si no hay detalle en los datos recabados, procede una escena referida a partir de lo que pudo obtenerse. Aquí eso no suele ocurrir siempre bajo ese principio. Eso sí, los detalles especulados son en todo caso, digamos, meramente ornamentales. Osorno se cuida bien de no inventar acerca de los hechos nodales del reportaje.

Hay que decir que tampoco maneja en ningún momento información sensible, comprometedor o, como decía la vieja definición del periodismo, nunca es algo que un tercero no desearía ver publicado. De hecho, se trata de un reportaje de relaciones públicas —en favor de una institución respetable como es el CONAPRED, sí; pero es un libro que sirve de carta de presentación de ese organismo, y de su entonces director, Ricardo Bucio (aunque en este juego de luces indirectas que son las estrategias del publlirrelacionismo, es él quien presenta el texto de Osorno), quien luego de su paso por el CONAPRED, es ahora Secretario Ejecutivo del Sistema Nacional de Protección Integral a Niñas, Niños y Adolescentes.

Ante estas evidencias, en la pretensión de ser periodismo infrarrealista, el reportaje en su método e intenciones, más que periodismo (en sentido riguroso) podría caer en el esquema más abierto de la ficción periodística —algo que, en sí, no es periodismo riguroso.

La visión infrarrealista

Un vaquero cruza la frontera en silencio es un relato de la exclusión —u ocultamiento— tanto de los discapacitados por sordera como de la ausencia de narrativas que expliquen los hechos de violencia que actualmente suceden en la frontera noreste de México. A su vez, es un relato donde lo que queda oculto juega un papel fundamental en lo que es expresado; qué tanto aquello que se

calla modifica el relato desde su mismo silencio. Qué tanto esa modificación desde lo simbólico afecta a las estructuras de lo imaginario y de lo real.

El narrador, como en muchas crónicas, es el propio escritor, Diego Enrique Osorno. Usa la primera persona. No es su historia, sino la de su tío, pero es una historia que su tío posiblemente nunca se hubiera tomado la molestia de sentarse a escribir o a relatar, empezando porque lo hizo en lenguaje de señas. En ese sentido, de no ser por el afán de su sobrino, su historia habría desaparecido con él.

Las primeras tres cuartas partes del relato son básicamente un recuento biográfico de la vida del tío Gerónimo, con algunas digresiones en las que Osorno explica la condición de los sordomudos y de su lenguaje en la sociedad contemporánea tanto en México como en los Estados Unidos. Para esto usa largos insertos de dos autores célebres que han escrito sobre la sordera y su condición en la sociedad: el cubano José Martí y el estadounidense Oliver Sacks.

Desde su experiencia en primera persona, el autor hace el retrato de su pariente, personaje que, a pesar de su discapacidad auditiva, logró viajar por diversos estados de la Unión Americana para finalmente llevar una vida estable aunque silenciosa, incluso próspera, como vaquero y comerciante, en la región de la frontera mexicana con Texas.

La historia que gira alrededor de Gerónimo y sus andanzas inevitablemente cae, hacia la mitad del texto, en el tedio de lo meramente enumerativo. Lo biográfico —la riqueza del drama de la vida— se pierde en lo monográfico: el recuento de un suceso tras otro, sin hilvanar una historia. Para escapar de las restricciones que implicaban la narración de las peripecias de su tío, hacia el final el autor hace a un lado el relato para tratar de hilvanarlo —de modo algo forzado— con el contexto mayor: lo que por esas mismas fechas estaba ocurriendo en esa vastísima región

de la república que ocupa tres estados, y tratar de hacer que el silencio en la vida de su tío fuera una metáfora del silencio que asolaba ese territorio.

¿Cómo escribir sobre el silencio? Esa era la pregunta que tenía en la cabeza cuando pensaba en la historia de mi tío el vaquero. Ésa era la misma pregunta que me hacía al pensar en la frontera noreste de México.

(...)

¿Por qué hay tanto silencio en la región donde Gerónimo nació y creció y viajó con relativa seguridad durante más de treinta años?⁶⁴

Hace alusión a la región fronteriza de Tamaulipas y Nuevo León, la llamada “frontera chica” que en los últimos años ha sido el escenario de la guerra entre los cárteles criminales del Golfo y los Zetas, más el ejército, la marina y las policías municipales.

Por obra de la digresión temática, la vida del vaquero sordomudo se convierte en un símbolo de la exclusión social hacia la discapacidad representada por el silencio. El silencio de la sordera, pero también el silencio de lo que no se habla. Y esa sordera se amplifica hasta que se extiende por la planicie tamaulipeca y regiomontana, y hace callar a quienes intentan relatar los crímenes. El silencio, por ejemplo, que cae sobre los 72 migrantes asesinados en agosto de 2011 en el poblado de San Fernando de esa entidad. Comenzar hablando de los sordomudos y de ahí llegar a la masacre de los migrantes es, ciertamente, una asociación inesperada y tan difícil de vincular que hacia el final del libro, el tío prácticamente desaparece con todo su silencio y el relato se convierte en un ensayo sobre la “guerra contra el narcotráfico”, el silencio de las víctimas de esa guerra, y los esfuerzos para darles voz a esas víctimas. Como ejemplo de ese

⁶⁴ ibid. pp. 70-71

esfuerzo, Osorno cita la creación de un altar virtual de narraciones sobre las víctimas del multihomicidio de los 72 migrantes en San Fernando, Tamaulipas. La persona que está detrás de ese altar de narraciones es la bailarina y periodista Alma Guillermoprieto, a quien el autor cita más adelante (p. 75) justamente hablando del silencio, esa ausencia de interpretación simbólica de la atroz la guerra contra el narco, que se extiende en esos territorios del noreste mexicano: «Los tamaulipecos no son gente que se raja —dice Guillermoprieto—, pero nuestras ciudades no tienen todavía una narrativa legítima de la violencia como la de Ciudad Juárez. Reportar sobre lo que en ellas pasa vale poco la pena porque se sabe casi nada sobre sus peligros.»

Para introducir el tema de la guerra, Osorno se disculpa, y aclara que no existe otra palabra para describir mejor lo que ocurre en Nuevo León y Tamaulipas. Incluso escribe *Guerra* en cursivas. Utilizando un recurso recurrente en ese reportaje, destinado sólo a ciertas palabras cargadas de sentido metafórico, emotivo, arquetípico. *Guerra* aparece sin el artículo que la precede. No es la guerra. Es *Guerra*. Del mismo modo como, en otras instancias del relato, Osorno aísla y pone en cursivas palabras como: *Padre, Madre, Casa, Hipoteca*. Osorno declara en su texto:

*Cuando escribo Guerra no estoy haciendo uso de la retórica o del sensacionalismo para describir lo que pasa. Se trata de una guerra en serio, en la que ha habido masacres, desplazamientos forzados de población, fosas clandestinas, prisioneros, combates, leva, magnicidios, mucho dolor y muchas mentiras, como en cualquier guerra. Además de muchas muertes.*⁶⁵

Más adelante, Osorno puntualiza:

⁶⁵ Osorno, p. 54

*La frontera noreste de México carece de un lenguaje propio en estos tiempos de guerra. Y sin lenguaje, la libertad queda mucho más lejos. El lenguaje es lo que hace posible el pensamiento, marca la diferencia entre lo que es humano y lo que no lo es. El lenguaje devela misterios. Pero la frontera noreste no puede hablar.*⁶⁶

Walter Benjamin reflexionaba en tono similar con respecto al silencio de narraciones, y lo no narrado y lo inenarrable de quienes volvían de la Primera Guerra Mundial: «¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos.»⁶⁷ Se establece una relación asimétrica entre las narrativas que se asumen hegemónicas y el resto de las historias que o bien aparecen como marginales o bien jamás obtienen el favor de un narrador y permanecen sin ser contadas.

Evidentemente, las historias que prevalecen tienden a ser las que, por acumulación, conforman el poder, o bien que el poder se vale de ellas para sustentarse, mientras que las narrativas marginales se confunden con aquellas que nunca son relatadas, que permanecen en el silencio de la historia oculta. Esa relación asimétrica es la misma dialéctica disfuncional que al final abre paso a la Historia, en mayúscula, escrita por los vencedores, depositaria del relato unívoco que fundamenta al poder. Pero incluso esa univocidad es de suyo imperfecta. En su contradicción implícita, desde lo político, se instaura en el discurso simbólico y, desde su incomodidad, justifica las aberraciones del poder: por decir en este caso, la guerra contra el narco iniciada en el sexenio de Felipe Calderón Hinojosa y continuada en el presente sexenio con Enrique Peña Nieto.

La consecuencia, desde la narrativa del poder, ha sido la justificación perenne del

⁶⁶ Ibid, p. 55

⁶⁷ Benjamin, Walter. "El Narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*; Taurus, Madrid 1991.

discurso bélico para combatir a los criminales. Discurso estructurado con la lógica que va de la causa a los efectos según esa narrativa predominante: hay criminales que dañan a la gente; ergo, el gobierno debe combatirlos. El problema es que esa narrativa excluye la obligación del Estado de crear condiciones de vida que disuadan a la población de integrarse a la ilegalidad; amén de que es el propio Estado el que, bajo la corrupción de sus funcionarios ha cobijado el florecimiento de las células criminales que ahora dice “combatir”. Es en realidad esa retórica de la guerra la que permite a los gobiernos federal, estatales y municipales seguir operando desde lo extra legal con el pretexto de una guerra que, a diez años de haber sido decretada desde el poder ejecutivo, no ha hecho sino incentivar los hechos delictivos y el atropello a los derechos humanos de la población civil.

En un momento del reportaje, Diego Osorno interroga a varios académicos y escritores de la región sobre si conocen alguna novela o libro de relatos que tengan como escenario la frontera chica de Tamaulipas, Nuevo León o Coahuila. Ninguno le supo dar razón. Hay, en cambio, una relativa abundancia de historias, tanto reales como de ficción, sobre la frontera noroeste: de Ciudad Juárez, Chihuahua, a Tijuana, Baja California. Incluso el propio Roberto Bolaño escribió sobre Ciudad Juárez, Chihuahua, si bien bajo el nombre de “Santa Teresa”, la ciudad imaginaria de sus novelas, que ubicó en el estado de Sonora: todo en el norponiente. Por el contrario, la aparente ausencia de historias sobre la frontera noreste la excluye de la Historia con mayúsculas: su ausencia de narrativas favorece el descontrol, el abandono, el olvido. Para Osorno «la violencia que se desató aquí ha sido mayor que en otras zonas fronterizas del país. Es mucho mayor que la de la Tijuana actual, mayor que la de Sonora, e incluso que la de Ciudad Juárez.»

Sin embargo, esta región es una zona que parece no usar su voz. (...) Bajo la

atmósfera que prevalece ni siquiera es posible hacer diarismo de forma adecuada. (...) La frontera noreste de México carece de un lenguaje propio en estos tiempos de guerra.

Tuvo que darse a conocer una masacre de proporciones nunca antes vistas para que los ojos del mundo se posaran en esta región. El asesinato incomprensible de 72 migrantes indocumentados por una célula criminal del cártel de los Zetas en San Fernando, Tamaulipas, y el posterior hallazgo de decenas de fosas clandestinas que hablaban del homicidio sistemático de cientos, quizá miles, de pasajeros de los autobuses que circulaban por las carreteras de la zona.

Los muertos no hablan. Pero sus cadáveres implican la historia oculta de una región cuya historia visible ha sido por demás parca o inexacta.

El proyecto que inició Alma Guillermoprieto y que ahora se puede encontrar en la web en el sitio *72migrantes.com* pretendía que distintos narradores —escritores o periodistas— dieran una historia a cada una de las víctimas, para que no murieran en el olvido. El resultado es variable, hay incluso algunos autores que, a falta de datos sobre el difunto, decidieron inventar una historia conjetural.

En su relato del vaquero sordomudo, Diego Enrique Osorno por momentos logra como cronista ese desapego formal que permite una narración liberada de los atavismos de las estructuras tradicionales. En ese sentido, podría asociarse al infrarrealismo. Sin embargo, al final no resiste el llamado del oficio y al intuir que la historia de su tío podría ser gratuita, ambigua, decide convertirla en un ensayo sobre el silencio. Un trabajo más ambicioso hubiera prescindido de esos episodios reflexivos para internarse en la descripción sin explicación alguna del territorio de la guerra donde ocurre la historia, de manera tal que sea el lector quien al final pudiera

establecer esas conexiones simbólicas desde una narrativa profunda, inversa, parecida a la vida. Como dice W. Benjamin: «La mitad del arte de narrar radica precisamente en referir una historia sin explicaciones.»

La pretensión poética del epílogo

Una vez terminado el reportaje, comienza el epílogo llamado “Habla San Fernando”. Como mencionaba anteriormente, la primera parte es un texto monográfico que explica, sin aportar detalle, lo que ha ocurrido en ese municipio de Tamaulipas. Es notable, en esta sección, el uso de frases vagas, de cajón, redactadas desde esa perspectiva generalista que abunda en el periodismo más rutinario, y que delata que lo escrito no es sino la transcripción, sin comprobación, sin información de primera mano, de lo que otros medios han dicho. Sólo a manera de ejemplo, voy a señalar tres de esas construcciones, que hablan de un pobre trabajo de investigación:

- 1) «Algunos de sus habitantes, dolidos ante lo sucedido y aún conmocionados, se niegan a considerar que...» - El uso de pronombres indeterminados, como “algunos” delata la incertidumbre: ¿cuántos son algunos? Más aún, se les describe de modo solamente referencial: «dolidos ante lo sucedido y aún conmocionados». ¿Eso cómo se manifiesta? ¿Cómo puede saber el periodista que hay dolor y conmoción?
- 2) «Hay también gran cantidad de ejidos entre los cuales se encuentra el más extenso de todo el país, el cual lleva por nombre ejido Pancho Villa.» ¿Cuánto es una “gran cantidad” de ejidos? ¿Qué tan extenso es “extenso”?

- 3) «La región es ideal para la pesca deportiva, la cual se realiza todo el año.» Uno de los más grandes clichés en redacción periodística cuando se habla de lugares u objetos es describirlos a partir de cómo lo usa la clase social hegemónica: “es ideal para”. En este caso es claro: ideal para la pesca deportiva.

Termina la explicación monográfica e inicia el largo lamento en retórica que pretende ser poética que Osorno asegura haber únicamente recopilado y editado, a partir de las voces de los pobladores de la región de San Fernando (algo francamente inverosímil a juzgar por las frases ahí desplegadas).

No es aquí el espacio para valorar el alcance poético de ese texto, pero sí conviene mirarlo desde su aspecto limítrofe entre lo periodístico —son presuntos testimonios— y lo literario —está escrito en lenguaje y estructuras abiertamente poeticoides: por ejemplo, hay secciones escritas en verso libre.

Dispuesto en una primera persona colectiva, el canto inicia declarando: «Soy San Fernando, el pueblo de los migrantes asesinados, el de las fosas y cadáveres desenterrados, el de los cárteles y la guerra.» No es por simplificar, pero el resto va en ese mismo tenor. Idealiza a los sanfernandenses como víctimas de epopeya, los acartona, los despoja de individualidad. Los enfrenta a los Otros, los malos, simplifica el discurso y lo hace maniqueo, buenos contra malos, dignos contra indignos, sobrevuela sin mirar las causas profundas, a veces individuales, a veces estructurales, que dan origen a la delincuencia, a la corrupción. Evita dar nombres. En cambio, se regodea en la exploración verbosa.

Si la inspiración del infrarrealismo es inaugurar el periodismo poético —suponiendo que

tal cosa sea posible más allá del abuso de una retórica “poética”—, este es un inicio desafortunado. Tanto, que lleva a la recomendación de mejor no explorar esos territorios, al menos no sin cerciorarse de que eso siga siendo periodismo, y aquí ya no es el caso. Si es eso poesía, o qué, a título personal pienso que no lo es; pero no es mi especialidad juzgar desde esa óptica.

Conclusiones: ¿Es factible el periodismo infrarrealista?

El infrarrealismo, si lo definimos a través de sus manifiestos oficiales escritos en los setenta (que son tres, pero sólo nos enfocamos en el que escribió Roberto Bolaño), es un término vago.

Aplicar esa vaguedad al periodismo podría parecer ocioso, sin embargo, en el intento de hallar intersecciones del infrarrealismo con la práctica periodística, y asumiendo que los dos manifiestos de Osorno representan esa intersección, se pueden detectar una serie de preceptos de lo que podría consistir, al menos en el terreno de lo ideal, un periodismo infrarrealista, mismos que enumero a continuación:

1. Es periodismo narrativo.

Son textos que a diferencia del periodismo rutinario de las salas de redacción tradicionales, no siguen el modelo de la pirámide invertida, ni su apresuramiento, ni la “línea editorial”, ni los clichés del oficio. Es alejarse del diarismo declaracionista, atado a la agenda de las fuentes que cubre el reportero, pendiente de la ocasional filtración, chato en sus miras y sus criterios, repetidor de lo que otros medios publican con igual limitación de perspectivas y muchas veces vasallo de la facción política a la que la empresa periodística busca favorecer, y buscar las historias que definen a la realidad y narrarlas.

2. Es periodismo que busca ser literatura.

Esta pretensión trasciende los fines noticiosos del periodismo, y lo congela en el tiempo.

Una noticia deja de ser válida a las pocas horas; su preservación en hemerotecas o la posibilidad de su consulta en el internet avala sólo la referencia histórica, no la tradición literaria. Sin embargo, en un periodismo que busque ser literatura los textos deberían ser igualmente válidos como objetos de habla trascendente tanto en el momento actual, como en los siglos venideros. Se preservaría por su belleza, por sus evocaciones poéticas, por su humanismo y por ser depositario de la cosmovisión prevaleciente en el momento en que fue concebido (además de por su valores historiográficos o hemerográficos).

3. Es crónica periodística con un componente inevitable, estructural, de subjetividad y capricho.

Toda crónica periodística tiene por definición un aporte de subjetividad: desde la crónica de eventos hecha por especialistas (el cronista de futbol y el cronista de bodas han alcanzado la iluminación en su oficio, y exponen a sus lectores las aristas más bellas del tema que abordan) hasta la crónica literaria (en donde un autor literario intenta ejercer de periodista; o un periodista, en la práctica de su oficio, pretende ser autor literario). Pero la crónica infrarrealista pretende dotar al reportero de una perspectiva potencialmente delirante, o por lo menos hiperestésica, como una herramienta para superar el datodurismo que atenaza su labor. Exige que el periodista amplifique los datos más nimios de lo terrible porque es en ellos que lo poético se revela. (Lo señala el manifiesto: «Los reporteros infrarrealistas escriben: / Del olor del gas lacrimógeno.»)

4. Su narrativa busca apartarse del relato y los formalismos impulsados por las hegemonías, e intenta explorar lo que es de suyo no-narrativo.

Que en la práctica lo logre o no, es aquí otra discusión (Oswaldo Zavala ha desarrollado la postura de que no lo logra), pero el manifiesto infrarrealista plantea claramente su intención de no jugar el juego de la narrativa oficial. Declara el manifiesto: «El periodismo infrarrealista busca la versión de quienes no tienen vocero ni oficina de comunicación social, de quienes nunca han citado a una conferencia de prensa». El hecho es que, independientemente de su manifiesto, mientras sus prácticas periodísticas sigan sin poner en duda, sin tratar de desmontar sistemáticamente los datos que proceden de fuentes oficiales, oficinas de relaciones públicas, y periodistas que tampoco han cuestionado esa narrativa, el manifiesto infrarrealista seguirá siendo solamente una carta de buenos propósitos. También es motivo de otra discusión la cuestión de que, paradójicamente, la finalidad comunicativa del periodismo se ve comprometida en la medida en que, de inicio, se aparte de las narrativas hegemónicas. El público lector no suele ser receptivo hacia las posturas contrarias a lo que piensa con anterioridad (y tiende, por desgracia, a pensar conforme a las narrativas hegemónicas). Reiterar la narrativa preponderante por lo menos logra audiencia (y quizá sólo partiendo de ahí cabe socavar esa misma narrativa). Una absoluta originalidad narrativa dentro del periodismo es posible, pero o su lectoría tenderá, al menos en inicio, a ser reducidísima, o el tiempo de reflexión necesario para que el periodista se sitúe convincentemente fuera del relato hegemónico suele ir en contra de las fechas de entrega de los artículos o libros de temática periodística. Como sea, repito, al menos lo pretende desde su manifiesto.

5. Su narrativa quiere incidir en lo que está “por debajo” (infra), o en el terreno limítrofe, de la construcción de la realidad: lo irracional, el caos, lo espontáneo, lo

brutal.

Se puede hacer periodismo sobre prácticamente cualquier tema, pero los infrarrealistas van a evitar a conciencia la escritura desde la zona de confort (como dice el manifiesto: «de los perros del Parque México, del realismo de la colonia Condesa»). Van a explorar los territorios donde queda cuestionado el discurso hegemónico que, como apunta Zavala, «relocaliza al tráfico de drogas en el centro de una crisis de seguridad nacional [...] un tema cuyas coordenadas epistemológicas han sido marcadas por el Estado [...] [y que deja fuera] la relación histórica entre la clase política y el crimen organizado.»

6. Sus practicantes serían —muy a pesar del distanciamiento profesional del periodista tradicional— activistas en pro de un estado de las cosas más justas y de un modo de decir las cosas poco ortodoxo.

El periodista infrarrealista no solamente tratará de exponer las estructuras del poder; tampoco dudará, si es necesario, en cometer el “pecado” del activismo. Pecado de acuerdo a la deontología del periodismo tradicional: los periodistas, por principio, no deben tomar partido alguno, pues esto atenta contra la neutralidad que forma parte del ideario del oficio; el activismo es, inevitablemente, tomar partido. Tampoco serán solemnes: deben ser capaces de no tomarse en serio, de reírse de sí mismos y de sus fines.

7. Su postura ante la realidad es —o debiera serlo— frontal, no evadirse por medio de subterfugios ni complacencias que faciliten el trabajo periodístico.

Lo que los infrarrealistas van a investigar no se obtiene en conferencias de prensa,

boletines de prensa, o retomando lo que otros periodistas han escrito sin tomarse la molestia de comprobar su veracidad. Exige ir al campo, hacer preguntas incómodas, tener una visión descomprometida, ajena a teorías y explicaciones previas.

8. Es una práctica periodística inspirada más que por el movimiento infrarrealista en sí, por Roberto Bolaño como autor.

Suena mejor periodismo infrarrealista que periodismo bolañista, pero en la práctica, lo que busca Osorno (y quizá no lo admita) es escribir periodismo como Bolaño escribía cuentos y novelas. Más interesante (aunque posiblemente impracticable) sería un diarismo infrarrealista radical, pues rompería incluso con Bolaño mismo, pero admitamos que el manifiesto es un homenaje a la afición que siente Osorno por Bolaño, con toda su carga de idealismo desencantado, de fanatismo a las figuras autorales (que el mismo Bolaño profesaba), y de la pedantería pseudointelectual (que el mismo Bolaño exhibe cada que puede, si bien, burlándose de sí mismo).

9. Sus fines inmediatos no comulgan con los objetivos sociales del periodismo, sino con una invención de la realidad a partir de una postura de extrañamiento permanente, y de sus implicaciones.

El periodismo tiene funciones sociales muy precisas, en donde, como se ha dicho, la presencia de técnicas de escritura narrativa servirían tan sólo para mejorar la inteligibilidad del mensaje en bien de la comunidad. Un periodismo infrarrealista se aleja de estas funciones y abre un campo híbrido por sí mismo, en donde lo periodístico sale como subproducto de una

exploración literaria de la realidad y en especial de los espacios donde esa realidad por su brutalidad y su talante no-narrativo, la hace casi inverosímil.

10. Su metodología de investigación tampoco coincide necesariamente con el rigor objetual del periodismo tradicional (aunque no lo desdeñe).

Se exige rigor periodístico (por lo menos para que pueda ser llamado periodismo), pero también es factible (si bien no siempre “periodístico”) abordar métodos de investigación caprichosos, más bien poéticos: Un ejemplo de este tipo de investigaciones es la delirante búsqueda de Cesárea Tinajero por los detectives salvajes y realvisceralistas Arturo Belano y Ulises Lima en la novela de Bolaño. Esta forma no convencional de pesquisa a su vez hace eco del método paranoico-crítico que instauró Salvador Dalí en el movimiento surrealista para la concepción de sus imágenes oníricas, y que Luis Buñuel llevó de manera más o menos sistemática a su propia filmografía. Llevado al periodismo, cabe la arbitrariedad del género gonzo, la actitud contestataria a priori, la suposición de que toda realidad es potencialmente literaria, y una sensibilidad extrema hacia los estímulos de la realidad.

11. Es un periodismo especulativo, experimental, y por lo tanto, inclinado al fracaso —pero esto es algo deseable.

El fracaso es inherente a la experimentación. En este caso, cada obra de periodismo infrarrealista sería una tentativa de generar un material que cumpla con los requisitos del manifiesto, a sabiendas de que va a fracasar ya sea en su pretensión de ser literatura, o en su pretensión de ser periodismo, o en ambos. Ni uno ni lo otro, y así tiene que ser —lo que nos

llevaría a la paradoja de que, infrarrealismo puede ser, pero periodismo, lo que se dice periodismo quizá no tanto, al menos no en el rigor—. Esto lo remite a un tipo de periodismo —o mejor dicho, de no-ficción— que es por necesidad marginal dentro de la producción de contenidos informativos, y también marginal dentro de la producción de contenidos literarios. No puede volverse la norma porque ser la norma lo volvería inoperante (un poco como cuando la música punk se volvió masivamente “comercial”: dejó de ser punk, y aunque conservó el nombre y las formas, perdió sus fundamentos). Tiene, por necesidad, por definición, y por principios, que seguir siendo marginal. El día que el periodismo infrarrealista se vuelva la manera general de escribir crónicas, ese día deja de ser infrarrealismo y se vuelve otra cosa —entretenimiento, tal vez.

Al inicio de esta tesis, se plantearon cuatro preguntas. Aquí se retoman puntualmente, con su respectiva respuesta:

- 1) ¿Por qué —de entre todos los movimientos estéticos— es justamente el infrarrealismo el que enarbola Diego Enrique Osorno para inspirar su manera de mirar la realidad al hacer periodismo?**

Como vimos, es una afinidad personal. No es, por cierto, una afinidad hacia el infrarrealismo en sí mismo, sino sobre todo, hacia el tipo de literatura (podemos llamarla infrarrealista si se desea, pero no necesariamente lo es) que desarrolló Roberto Bolaño. Es decir, es bolañista, antes que infrarrealista; pero perdería momentum con tal denominación. La afinidad que experimenta

Osorno hacia Bolaño tiene raíces evidentes: en parte la motiva un influjo generacional (Roberto Bolaño es el autor más célebre y más celebrado por la crítica de la literatura hispanoamericana de los últimos años, y los lectores coetáneos a Osorno lo han adoptado como un emblema), cierta coincidencia geográfica (Bolaño, aunque de origen chileno y con residencia en Barcelona, España, se formó literariamente en México, pues vivió 20 años en territorio mexicano y aquí ocurre buena parte de sus dos novelas más importantes: *Los detectives salvajes* y *2666*), una confluencia histórica (la literatura de Bolaño explora la violencia generalizada que priva en el país, y acerca de la cual Osorno ha investigado como parte de su oficio periodístico) y, sobre todo, una cuestión estilística. En esta última, la narrativa de Bolaño se toma como modelo narrativo del periodismo que Osorno trabaja. En resumen, lo que se busca es escribir e investigar el periodismo desde una posición equivalente a aquella desde la cual Bolaño ejerció su literatura.

2) ¿Es válido relacionar al infrarrealismo con la práctica periodística, o es solamente una cuestión de gusto subjetivo del propio Diego Enrique Osorno derivada de la manera particular en que Roberto Bolaño hizo ficción a partir de hechos veladamente reales?

Es válido dar nombres a las búsquedas estéticas, pertenezcan éstas al campo que sean, el periodismo inclusive. Si tomáramos al infrarrealismo únicamente como un grupo poético, los aportes que podría tener en el periodismo serían más bien tangenciales. Pero si lo actualizamos a la narrativa que desarrolló Roberto Bolaño, un par de décadas después de su militancia dentro de este grupo, aumentan las posibilidades de que su personal mirada de la realidad desde la literatura, permee la forma de hacer periodismo. Esto es particularmente patente en el capítulo

“La parte de los crímenes” de la novela *2666*, en la que hace un recuento detallado, metódico y casi clínico —“periodístico”, podría decirse— de los cientos de feminicidios que en la novela ocurren en la ciudad fronteriza y ficticia, de Santa Teresa, Sonora; pero que, por el contexto histórico, se comprende que se trata de los feminicidios ocurridos, también por centenas, en la ciudad fronteriza y real de Ciudad Juárez, Chihuahua. Sin embargo, no debiera limitarse a eso, pues la propia narrativa de Bolaño, su profundo humanismo expresado en su realismo laxo, su vocación de abordar los hechos nodales de manera colateral, su descripción de la vida de las personas como una serie de vaivenes alrededor de un punto focal difuso⁶⁸, bien podrían aportar a la crónica periodística un acercamiento más honesto a los hechos. En el proceso se perdería contundencia debido a que no se narraría directamente el hecho, sino sus efectos colaterales, pero ganaría en profundidad porque traería al nivel micro, de las vidas individuales, los acontecimientos y las decisiones tomadas en un nivel macro.

3) ¿El marco estético del infrarrealismo puede redundar en una práctica periodística más ventajosa en algún aspecto?

Si retomamos el infrarrealismo tal como lo planteó un muy joven Roberto Bolaño en los años setenta, difícilmente puede haber una aportación a la labor periodística. Puede inspirar cierto tipo de mirada hacia la realidad, influir en la elección de una “perspectiva más frontal”, centrarse en

⁶⁸ Para ejemplificar esta técnica de acercamiento colateral a los hechos narrativos, podríamos citar por ejemplo, la estrategia narrativa de *Los detectives salvajes*, por medio de la cual los personajes principales, Arturo Belano y Ulises Lima, solamente son narrados de manera indirecta, a partir de cómo afectan a los personajes con los que se cruzan en su periplo por el mundo. Otro ejemplo, podría ser el cuento ya citado en esta tesis, “Días de 1978” en el cual U, el personaje principal, no puede ser conocido de manera directa, sino únicamente a través de la obsesión que siente B por él. Por último, podría referirse que el plan estructural de la novela *2666*, gira alrededor de un vacío innombrado, que muchos de sus críticos coinciden en nombrar como un “agujero negro”.

el sello irracional de nuestros actos. Pero para el caso, cualquier configuración poética más o menos estructurada puede ser inspiradora si el periodista se deja influenciar a nivel de preferencias retóricas, siempre que eso no obstaculice el rigor periodístico. Como dije en la respuesta anterior, no es el infrarrealismo, sino la narrativa de Bolaño —que en sí es una versión masticada, regurgitada y digerida por años de las decisiones poéticas que abordó en su juventud— la que mejor puede encajar en una práctica periodística al proponer un acercamiento tangencial, a nivel de las personas que son víctimas —o victimarios de último nivel— de los hechos de la historia reciente.

4) ¿Se eligió el infrarrealismo debido mayormente a la popularidad del escritor

Roberto Bolaño, en especial su novela *Los detectives salvajes* y no por una afinidad inevitable entre periodismo e infrarrealismo?

Me temo que sí. La popularidad de Bolaño (aún más que su indudable calidad intrínseca) es un ingrediente indispensable para que su manifiesto infrarrealista haya brincado al periodismo. Es decir, no hay una afinidad inevitable entre periodismo e infrarrealismo. Eso no significa que sean excluyentes, simplemente que son contingentes el uno al otro. Esto tampoco invalida el deseo de Osorno de practicar su periodismo narrativo a la luz de lo que él entienda por infrarrealismo, ni tampoco predice un mal destino a su esfuerzo. Todo lo contrario, ejercer las técnicas narrativas en el periodismo bajo la luz directa de un autor como Roberto Bolaño, o bajo la luz indirecta de su grupo de infrarrealistas, puede redundar en un periodismo distintivo al de muchos de sus contemporáneos, más influidos por periodistas canónicos. Puede redundar en buscar las historias tangenciales que reflejen los fenómenos sociohistóricos que nos dominan. Puede también, si se

hace un periodismo consciente y verdaderamente alejado de los clichés de las redacciones y las salas de prensa, generar historias que desafíen la narrativa oficial y muestren los hechos sin un juicio activista, en su complejidad contradictoria, desde la perspectiva que la realidad exige al nivel de las individualidades. En *Un vaquero cruza la frontera en silencio* se pretendió eso en inicio: narrar una historia individual, tangente a la problemática de violencia que se vive en la región noreste del país, para que esta iluminara justamente ese estado de las cosas donde la indolencia y corrupción de las instituciones del Estado, normalizan la falta de oportunidades, la desigualdad, el abuso y la impunidad; un entorno fértil para la proliferación de bandas criminales, que las mismas instituciones toleran. Sin embargo, el resultado fue desarticulado, y al final cayó en el mismo periodismo del que pretende alejarse.

* * *

En conclusión: si nos atenemos a las fronteras difusas —no rigurosas— del infrarrealismo y del periodismo, es posible una práctica periodística heredera de la literatura de ficción de Roberto Bolaño. En ese sentido, el manifiesto infrarrealista debería tomarse exclusivamente como lo que Osorno apuntó desde un inicio: es un divertimento y no hay que tomarlo en serio.

Sin embargo, el periodismo no es una diversión. Más allá de sus concomitancias literarias, incluso pese a su derivación edulcorada y casi siempre propagandística, el *infoteinment*; el periodismo cumple una función social ineludible. Antes que hacer infrarrealismo, es más esencial hacer periodismo. Si esta primera condición se cumple a cabalidad, cualquier poética que se le añada es bienvenida. Sea infrarrealista o no. Antes que

procurar un estilo o una poética, es requisito hacer periodismo a conciencia acerca de los hechos que sustentan nuestra realidad, siempre tomando distancia de los discursos hegemónicos.

No debe leerse esto como un fracaso para Osorno. Hay pocos periodistas jóvenes con su influencia y el corpus de su obra, y los recursos narrativos que emplea para comunicar sus historias son merecedores de todo reconocimiento. El objetivo de esta tesis era establecer un marco crítico para revisar la factibilidad de un periodismo infrarrealista. Se examinó un solo reportaje suyo como pie de muestra, y el dictamen fue que ese texto no cumplía a cabalidad los postulados que él mismo propuso. Pero eso no debe distanciarnos. Finalmente, él es el único periodista mexicano que ha postulado un manifiesto de tales ambiciones. Se trata, además de un ideal, un camino a seguir, un territorio no explorado. Cabe señalar que, en un país donde prevalecen la violencia y la sinrazón, la desgracia y la desigualdad, la corrupción y la hipocresía, cualquier trabajo periodístico hecho con buenos propósitos no sólo es bienvenido, sino necesario.

Bajo la óptica de un periodismo ortodoxo, un sistema infrarrealista puede resultar meramente ornamental, incluso innecesario o estorboso; sin embargo, eso no impide que puedan escribirse textos que en rigor sean periodísticos, y que avancen en la dirección de un periodismo infrarrealista, y sean dignos de ser leídos, que sean influyentes, y que al mismo tiempo tengan valor literario. En última instancia, la historia de la Literatura es la historia de las anomalías que abrieron una brecha estilística, y no de las réplicas en el terreno confortable de lo ya explorado. La historia del periodismo, desde una perspectiva estilística, también puede registrar, en un futuro, esos textos anómalos, pero profundos, rigurosos, que marcaron el inicio de ese híbrido impensable: el periodismo infrarrealista.

Bibliografía y referencias digitales

1. Aguilar, Rubén y Castañeda, Jorge, *La diferencia. Radiografía de un sexenio*, México, Grijalbo, 2007
2. Aguilar, Paula; “Violencia y literatura. Acerca de cómo conjurar el pasado traumático latinoamericano (En torno a la narrativa de Roberto Bolaño)”; *Alpha* n.30 jul. 2010; Universidad de Los Lagos, Osorno, Chile.
3. Auerbach, Erich; *Mimesis*; Fondo de Cultura Económica, México, 1996
4. Barrios, Hiram; “Visitando al infrarrealismo”; columna *Contra el olvido*; *Revista Cuadrivio semanal*; 6 de febrero, 2013, en <http://blog.cuadrivio.net/columnas/contra-el-olvido/visitando-al-infrarrealismo/>
5. Barthes, Roland; “El efecto de realidad”; en Barthes, et al.; *Lo verosímil*; Ed. Tiempo Contemporáneo; Buenos Aires, 1972. pp. 95-102.
6. Benjamin, Walter; *Libro de los pasajes*; trad. Luis Fernández Castañeda / Fernando Guerrero / Isidro Herrera Baquero; Akal, México, 2005.
7. Benjamin, Walter; “El Narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*; Taurus, Madrid 1991.
8. Benjamin, Walter; *Obra completa, libro II, vol.2, Ensayos estéticos y literarios, Fragmentos estéticos, Conferencias y discursos, Artículos de enciclopedia, Artículos de política cultural*; ed. de R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser; tr. por J. Navarro Pérez; Abada editores; España
9. Bolaño, Roberto; *Los detectives salvajes*; Anagrama; Barcelona; 1997.
10. Bolaño, Roberto; *2666*; Anagrama; Barcelona; 2005.
11. Bolaño, Roberto; *Putas asesinas*; Anagrama; Barcelona; 2001
12. Bolaño, Roberto; “Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto infrarrealista”; México, 1976; tomado de <http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>, el 20 de nov, 2013.
13. Breton, André; Primer manifiesto surrealista; consultado en *Cuestiones de Literatura Española Siglo XX*, página electrónica: http://www.udc.es/tempo/cuestiones20/docs_surr01.html el 23 de nov, 2013.
14. Carpentier, Alejo; “De lo real maravilloso americano”; originalmente publicado en *Tientos y diferencias*; Montevideo, Arca, 1967; Tomado de la edición Calicanto; Buenos Aires; Calicanto Editorial, 1976, pp. 83-99; a su vez copiado de la página web: <http://www.literatura.us/alejo/deloreal.html> el 8 de mayo, 2017.

15. Casals Carro, María Jesús; “El arte de la realidad: prospectivas sobre la racionalidad periodística”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 1999, n° 5: p.37
16. Callegaro, Adriana; Lago, María Cristina; “La crónica latinoamericana: cruce entre literatura, periodismo y análisis social”; *Comunicação & Informação*, v. 15, n.1, jan./jun. 2012 p. 46-65
17. Cobas Carral", Andrea; “La estupidez no es nuestro fuerte". Tres manifiestos del infrarrealismo mexicano; *Osamayor. Graduate Student Review*, Año XVII, N ° 17, University of Pittsburgh, 2006, págs. 11-29.
18. Domínguez Michael, Christopher; “All work and no play makes Jack a dull boy”; *Letras Libres*, núm. 210, junio de 2016, en <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/all-work-and-no-play-makes-jack-dull-boy>
19. Enrigue, Álvaro, “El cártel de los escritores”, *Chilango*, noviembre 2010 <http://www.chilango.com/general/nota/2010/12/02/el-cartel-de-los-escritores>
20. Erdelyi, Laszlo; “Con Diego Enrique Osorno: “Bolaño despejó el horizonte Narrativo” ”; en *Nuestra Apparente Rendición*, página electrónica (<http://nuestraapparenterendicion.com>), sección Especial: Crisis en México; 01 Julio 2013; registrado el 22 de nov, 2013.
21. Fernández, Marcial, “Absurdo, el Nobel para Svetlana Alexievich”, *El Economista*, 11 / oct / 2015, México, DF; consultado en: <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2015/10/11/absurdo-nobel-svetlana-alexievich> el 19 / oct / 2015
22. Foucault, Michel; “Lenguaje y literatura”, en: Cuesta Abad, José Manuel y Jiménez Heffernan, Julián (eds.); *Teorías Literarias del siglo XX*; Akal Ediciones, España, 2005.
23. García Márquez, Gabriel; “Fantasía y creación artística en América latina y el Caribe”; en *Los novelistas como críticos*, Tomo II; FCE; México
24. González Rodríguez, Sergio; *Huesos en el desierto*; Anagrama; Barcelona; 2002
25. Jaramillo Agudelo, Darío (ed.); *Antología de crónica latinoamericana actual*; Alfaguara, Madrid; 2012
26. Jakobson, Roman; *Ensayos de lingüística general*; Biblioteca Breve, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1984; cap. XV, pp. 347 - 395
27. Hernández, Luis Guillermo “Noticias en torno del periodismo literario”, *Revista Mexicana de Comunicación*, Octubre -Diciembre 2013, p. 33
28. Lago, María Cristina; “La crónica latinoamericana a través de la mirada de Walter Benjamin”; *Question – Vol. 1, N.º 33* (Verano 2012), Instituto de Investigaciones en Comunicación (IICOM), Argentina, p. 60
29. Mackey, Robert; “Fact, Fiction and Kapuscinski”; en *The Lede. Blogging the News with Robert*

- Mackey; New York Times marzo 8, 2010; en https://thelede.blogs.nytimes.com/2010/03/08/fact-fiction-and-kapuscinski/?_r=0
30. Manzoni, Celina (ed.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*; Buenos Aires; Corregidor, 2002.
 31. Meneses, Juan Pablo (antologador); “‘Generación ¡Bang!’: Los nuevos cronistas del narco mexicano”; Planeta, España, 2013
 32. Osorno, Diego Enrique; “Alguien limpia un fusil (un manifiesto del periodismo infrarrealista)”; gatopardo.com, blogs, 2011-08-15, tomado de <http://www.gatopardo.com/detalleBlog.php?id=138>, el 20 de nov, 2013.
 33. Osorno, Diego Enrique; “Es como preguntarse si Bolaño tenía información para decir que Paz era puto”, Vice enero 30, 2014; http://www.vice.com/es_mx/read/es-como-preguntarse-si-bolano-tenia-informacion-para-decir-que-paz-era-puto
 34. Osorno, Diego Enrique; “Manifiesto del periodismo infrarrealista 2015”, publicado en la página personal del autor en Facebook, en: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1050386208315534&id=792569250763899
 35. Osorno, Diego Enrique; “Muerte Subita”; en *Chilango*, febrero 2009, en <http://www.chilango.com/general/nota/2009/02/14/montiel-en-la-mira-parte-1>
 36. Osorno, Diego Enrique; “Pájaro de calor en Bahía de Kino”, Vice, junio 20, 2012; https://www.vice.com/es_mx/article/pajaro-de-calor-en-bahia-de-kino-0000178-v5n5
 37. Osorno, Diego Enrique; *Un vaquero cruza la frontera en silencio. La historia de Gerónimo González Garza*; Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, Colección Crónicas Periodísticas, México, 2011.
 38. Pardo Vieiras, José Luis; “México cumple una década de duelo por el fracaso de la Guerra contra el Narco”, New York Times en español, 7 de septiembre de 2016, en: <https://www.nytimes.com/es/2016/09/07/mexico-cumple-una-decada-de-duelo-por-el-fracaso-de-la-guerra-contra-el-narco/>
 39. Poblete, Juan; “Crónica, ciudadanía y representación juvenil en Pedro Lemebel”; *Nuevo Texto Crítico* - volumen 22, 2009. Numbers 42-43, 2009 pp. 47-53
 40. Rojas, Margarita; “Ideas precursoras de Jean Paul Sartre sobre la literatura en el marco de las teorías contemporáneas”, Rev. Filosofía Univ. Costa Rica, XLIII Número doble (109/110), 163-167, Mayo-Diciembre 2005
 41. Rotker Susana, *La invención de la crónica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005

42. Sartre, Jean Paul, *¿Qué es la literatura?*, Ed. Losada, Buenos Aires, 4ta. edición 1967
43. Serrano, Gloria; “De lo marginal al fondo: el periodismo infrarrealista de Diego Enrique Osorno”; *Zero Grados*, 23 de marzo 2016; <http://www.zgrados.com/diego-enrique-osorno/>
44. Sosa, Carlos Hernán; “Susana Rotker, La invención de la crónica [compte rendu]; *Caravelle* Année 2007 Volume 88 Numéro 1 pp. 327-333; Fait partie d'un numéro thématique : Chanter le bandit. Ballades et complaints d'Amérique latine; http://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2007_num_88_1_3153_t1_0327_0000_2
45. Soto Viterbo, Felipe, “Un oficio para tercos”; *la Ciudad de Frente* #158 7 - 22 de marzo 2015, México DF.
46. Toll, Gil; “Orwell no lo dijo”; *El Heraldo de Madrid*, 08 junio 2015, <https://heraldodemadrid.net/2015/06/08/orwell-no-lo-dijo/>
47. Tuchman, Gaye; “Objectivity as Strategic Ritual: An Examination of Newsmen's Notions of Objectivity”; Gaye Tuchman; *American Journal of Sociology*; Vol. 77, No. 4 (Jan., 1972), pp. 660-679
48. Uslar Pietri, Arturo; “Realismo mágico”; en *Nuevo mundo, mundo nuevo*; Fundación Biblioteca Ayacucho, 1998
49. Varios autores; *Journalists And Media Staff Killed 1990 -2015: 25 years of contribution towards Safer Journalism*; International Federation of Journalists, Bruselas, Bélgica, 2016, p. 22.
50. Villoro, Juan; *Safari Accidental*; Joaquín Mortiz, México, 2005.
51. Wittgenstein, Ludwig; *Tractatus logico-philosophicus*; ed. electrónica de la Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Chile <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Wittgenstein/Tractatus%20logico-philosophicus.pdf> registrado el 23 de nov, 2013, p. 16
52. Yopez, Heriberto; “Carta a un crítico de derecha literaria”, blog *Border Destroyer*, junio 14, 2016, <https://borderdestroyer.com/2016/06/14/carta-a-un-critico-de-derecha-literaria/>
53. Zavala, Oswaldo; “Crónicas despolitizadas: Seguridad, política y los imaginarios periodísticos sobre el narco en México”; en Miklos, David (coord.); “En camas separadas. Historia y literatura en el México del siglo XX”; *Marginales*, Tusquets Editores; CIDE; México 2016; pp. 193-223
54. Zavala, Oswaldo; “Crónicas neutralizadas. Periodismo narrativo ante los discursos oficiales sobre el narco”; *Proceso* #2007, 19 de abril 2015; México. pp. 56-59