
CAPÍTULO 31

“Entrevista en prensa y ética: el caso de “El periodista y el asesino”

Gobantes Bilbao, Maite (Universidad de Zamora)
gobantes@unizar.es

La mirada que uno, como artista, dirige a las cosas, tanto a las exteriores como a las interiores, no es la misma mirada que uno dirige a esas mismas cosas en su condición de hombre; sino que se trata de una mirada más fría y al mismo tiempo más apasionada.

El hombre puede ser bueno, paciente, amable, conciliador y tener tendencias muy alejadas de la crítica [...]. Pero como artista el demonio de uno obliga a «observar», a tomar notas, con la rapidez del relámpago y con peligrosa malicia, de todo detalle que en el sentido literario sea característico, distintivo, significativo y que tipifique la raza, el modo de ser social o psicológico, mientras registra uno todo esto tan despiadadamente como si no tuviera relación humana con el objeto observado, cualquiera que éste sea”

Thomas Mann, “Bilse y yo”, en *El artista y la sociedad*: 1975: 24

Resumen:

La palabra “entrevista” nombra dos cuestiones distintas: de un lado, un género periodístico que tiene como núcleo el diálogo; de otro, el proceso de pregunta y respuesta a una fuente informativa. Se trata, en el primer caso, de un género muy destacado. En el segundo, de la esencia del periodismo. La cuestión de qué se pone en la boca del otro resulta fundamental –quizás la más fundamental–, en la profesión de periodista. El estatuto *moral* de las comillas y las dificultades para trasladar el discurso oral a escrito serán abordados en el presente trabajo, que tratará además de una cuestión muy relevante ligada a las anteriores: la actitud del redactor en el momento de la entrevista. En palabras de Janet Malcolm (2004), es precisamente en esta relación periodista-sujeto donde anida el “cáncer del periodismo”. El caso publicado en *The New Yorker* por Malcolm y recogido después en un libro bajo el título “El periodista y el asesino” resulta de excepcional interés para abordar, desde una perspectiva teórica, dos modos enfrentados de entender la ética de la entrevista y, por ende, el periodismo.

Abstract: The word “interview” refers to two distinct subjects: in the first place, a genre of journalism of which dialogue is the nucleus; in the second, the question-and-answer process with a source of information. The former refers to a distinguished genre. The latter, to the essence of journalism. The matter of how the words of another are to be reported is fundamental– perhaps the most essential matter in the journalistic profession.

The moral status of the interviewer’s inverted commas, and the difficulty of translating oral discourse to the written word shall be dealt with in this document, as well as a

relevant subject connected with the foregoing: the writer's attitude at the moment of the interview. According to Janet Malcolm, it is in this relationship that "the cancer of journalism" dwells. The story, published in the *New Yorker* by Malcolm and depicted later in "The Journalist and the Murderer", is of exceptional interest in its examination, from a theoretical perspective, of two opposing ways of understanding the ethics of interviewing.

1. El pacto del periodismo.

El principal elemento diferenciador entre literatura y periodismo es el diferente contrato que ambos tienen con la realidad: la primera no tiene por qué respetarla; el segundo está obligado a hacerlo. El periodismo "usa el lenguaje, pero no para inventar situaciones y personajes como hacen ellos [los novelistas] sino para describir y comentar hechos que ocurren y para exponer situaciones" (Bosch, 1989: 70-71). Aunque un relato periodístico pueda producir efectos similares a la literatura y compartan un número no despreciable de estrategias retóricas (Chillón, 1999: 401 y ss), y aunque la novela recurra a hechos reales, la frontera que separa a unas historias de otras es la aceptación por parte del periodismo del límite de la realidad y la idea de que su lector confía en que lo que está leyendo es algo que ocurrió realmente.

Cuando un entrevistador se inventa o falsea las palabras de un entrevistado se puede enfrentar a la réplica más o menos airada de éste, que no es personaje en sentido literario. La rebelión de los protagonistas que vive Miguel de Unamuno en *Niebla* es una interesante y divertida ficción, pero para un periodista ser acusado de inventar no es ni interesante ni divertido, sino una grave acusación, una de las más graves de las que puede ser objeto un informador^{xiii}.

El relato de hechos reales es una obligación del periodismo y sólo una opción de la literatura. En este sentido, John Hersey remarcaba la diferencia entre la distorsión provocada por restar datos observados y la procedente de inventar datos: "En el momento en que el lector sospecha adiciones, la tierra comienza a temblar debajo de sus pies: es aterrador el hecho de que no haya manera de saber lo que es verdadero y lo que no lo es" (Hersey, en González de la Aleja, 1990: 86). En esta misma dirección, la periodista Janet Malcolm (2004: 222) se interroga en la singular obra *El periodista y el asesino* por el diferente compromiso con la realidad que mantienen los escritores de ficción y los periodistas.

"El autor de ficción está autorizado a gozar de mayores privilegios. Él es dueño de su propia casa y puede hacer con ella lo que se le antoje: hasta puede derribarla si se siente inclinado a ello [...] Pero el autor de obras no ficticias es sólo un inquilino que debe atenerse a las condiciones del contrato de arrendamiento, el cual estipula que debe dejar la casa –cuyo nombre es La Realidad– tal como la encontró [...] puede llevar a ella sus propios muebles y disponerlos como le guste y puede escuchar su aparato de radio pero no debe modificar la estructura fundamental de la casa ni alterar ninguno de sus rasgos arquitectónicos"

Como reza un viejo adagio periodístico: los periodistas escriben siempre sobre personajes inscritos en el registro civil. Regresando a la analogía trazada por Malcolm, en el género que nos ocupa, la entrevista en prensa, ¿qué es estructura y qué es

mobiliario? Puede ser considerado estructura el sentido de lo que ha dicho el entrevistado; el mobiliario podemos entender que es el orden de los asuntos tratados, la supresión de partes no estructurales del discurso, la inclusión o no de la forma de la enunciación, el mayor o menos respeto al idiolecto, etc.

La veracidad es un rasgo constitutivo de la entrevista periodística. La entrevista periodística debe decir verdad. El pacto con el lector es, siempre, un pacto de verdad. Tal veracidad no parece estar reñida con una serie de operaciones imprescindibles para la construcción del relato. Nos referimos, en concreto, a la supresión y reordenación de los elementos del diálogo mantenido, entre otras cuestiones. De la misma forma que no cabe exigir, pongamos por caso, al cine documental que las escenas que lo constituyen hayan sido grabadas en el mismo orden en el que fueron montadas, ni que se utilice *todo* el material registrado, tampoco tiene sentido, sostenemos, reclamar tal cosa a la entrevista periodística impresa.

1.1. La tentación de la ficción

Un texto clásico en la historia de la entrevista en España permite constatar, de un lado, la existencia de dos tipos de entrevista ya a comienzos del pasado siglo, y algo más importante, a nuestro juicio: certificar el riesgo del género de caer en la ficción, de convertir al personaje en un muñeco de guiñol. El escrito al que nos referimos es un artículo de opinión de Leopoldo López de Súa publicado en diciembre de 1911 en la revista *Mundo Gráfico* y titulado *La nueva interviú*.

Este texto ha sido también estudiado por Vidal (1998), López Hidalgo (1999), Cantavella (2002), entre otros. Se trata de un artículo costumbrista y ha sido considerado por Vidal “una interesante lección sobre periodismo, más concretamente sobre cómo escribir y hacer entrevistas a la *nueva manera*. Ello resulta sumamente interesante –subraya Vidal–, pues si López de Súa habla en 1911 de una nueva manera de hacer entrevistas nos indica dos cosas: en primer lugar que por aquel entonces hay conciencia de, al menos, dos modalidades distintas del género; en segundo lugar que [...] una de estas modalidades es anterior a la otra” (Balsebre, Mateu y Vidal, 1998: 281).

En cualquier caso, Rafael Mainar, ya en su legendario manual de periodismo publicado en 1906, aseguraba ya que la interviú es un género “muy en boga” y que en ella, el periodista “no ha de limitarse a reflejar las palabras como un fonógrafo, ha de señalar el gesto, subrayar la intención, detallar la modalidad con que fueron dichas, y contra la costumbre de muchos, no omitir la fórmula de la pregunta” (Mainar, 2005: 120).

López de Súa (en Cantavella, 2002: 29-31) ambienta su historia imaginaria en una “sala de redacción moderna” de una publicación. Allí, un joven periodista novato – Collantes–, que acaba de realizar una entrevista a un ex ministro también imaginario – don Gaspar Gómez Albino–, es llamado por el director, que quiere saber el resultado de la interviú. El joven le presenta unas cuartillas plegadas en las que aparecen recogidas unas extensas declaraciones del ex político sobre la situación del Mogreb con algún intercalado lírico del bisoño redactor (“El sol, en su desmayo crepuscular, animaba con

áureo fuego los ojos leonados del ilustre repúblico”). Don Gaspar, el ministro, habla también en un tono lírico:

–“¡Triste despertar! ¡En una ráfaga, el aire santo les traería la voz del desierto, el rumor quejumbroso de los chacales, el ansia renovada de libertad, el hálito caliginoso de sus vírgenes tierras del interior, los perfumes de sus jardines y de sus harenes y, entonces, con las armas fusilarían a sus descuidados bienhechores, y con los códigos incendiarían las ciudades, acumulando sobre ellas, todos esos peñascos del Rif, tubulares piedras en que, al sol que nace y al sol que muere, brilla, como un triste recuerdo de nuestro heroísmo un matiz de sangre española!...

–¡Muy bien! ¡Muy bien, amigo mío! –interrumpe el director–. ¿Todo esto se le ha ocurrido a don Gaspar?

–Collantes deja brillar entre sus labios, cierta sonrisa de intensa vanidad, y dice

–No, señor.

–¿Pues con quién fue usted a celebrar la interviú?

–Con don Gaspar.

–Y como don Gaspar no dijo nada de todo esto, resulta que con quien ha celebrado la interviú es con usted mismo. ¿Quiere usted que le diga ahora lo que hacía don Gaspar mientras usted le visitaba? Pues le ha enseñado a usted dos coles nuevas, le ha dicho, sin razón alguna, que la política de Canalejas es verdaderamente detestable; se ha introducido distraídamente, un dedo en la nariz; ha procurado poner derecha una malva real mientras usted le preguntaba su opinión sobre los asuntos de Marruecos, y le ha contestado: “¡Sí!, Aquello está muy mal”. Luego le ha enseñado a usted su reloj de repetición; le ha ofrecido un habano de los de a diez reales, se ha atusado la barba para que usted viera el solitario de su dedo meñique, se ha colocado en toda clase de posturas para que le retratara usted, y le ha dicho a usted doscientos disparates. ¿No es eso?

–Sí señor [...] Me ha dicho disparates enormes

–¿Lo está usted viendo? Pues esos disparates eran precisamente lo que nos hacía falta, porque, al omitirlos, rompe usted toda la historia política de don Gaspar [...] Pues esos disparates eran precisamente lo que nos hacía falta

– [...] Y tomando con la mano segura [...] las pecaminosas cuartillas, repuso: «*Esto no me sirve*»”.

La extensa cita resulta, como decíamos, valiosa principalmente por dos razones: por un lado, como señala Vidal, permite deducir la existencia de dos tipos de entrevista en una fecha tan temprana como 1911, y por otro, porque aborda de forma expresa el riesgo de deslizamiento del género hacia la ficción; de hecho, la vanidad del joven redactor le impide negar que él es autor de las *bellas* palabras que pone en boca del entrevistado.

El discurso del director permite deducir que la nueva modalidad de entrevista a la que se refiere el título del artículo presta más atención al *retrato global* del personaje. Así, reclama al texto detalles que caracterizan al entrevistado como su gusto por las joyas; las aficiones, como cultivar flores; los vicios, como el tabaco; los gestos, como atusarse la barba o introducirse el dedo en la nariz; la incontinencia verbal plasmada en los “doscientos disparates” que el joven periodista no recogió... Sobre este artículo, Vidal (1998: 280-281) señala:

“El director inventado del texto la opone [la nueva *interview*] a la mera *interview* de declaraciones políticas, en la que periodista compone un discurso a veces literariamente insulso, basado en las preguntas y respuestas, preferentemente abocado a tratar de lo público: “¿Es suficiente el presupuesto de Defensa? ¿Caerá el gobierno en la próxima votación del Congreso?”.

Pero, por encima de esta cuestión, creemos que a lo que se opone el nuevo tipo de entrevista es a la ficción (“y como don Gaspar no dijo nada de todo esto, resulta que con quien ha celebrado la interviú es con usted mismo”, censura el director), al hecho de que el periodista invente y no dé cuenta de la realidad, en este caso de los gestos y las palabras del ex ministro imaginario. El lapidario *Esto no me sirve* está más relacionado, entendemos, con el deslizamiento hacia la ficción del joven periodista, con la pérdida de conexión con la realidad que con el hecho de que se trate de un texto informativo en el sentido clásico del término. Así, podemos afirmar que en el texto se halla implícita una reivindicación del periodismo como relato veraz de hechos (de palabras y gestos, en este caso). El artículo resulta revelador también porque aparece delineada la diferencia entre entrevista periodística y la entrevista imaginaria. No es ésta una cuestión banal, más bien al contrario, se trata de un aspecto nuclear del género ya que de forma un tanto sorprendente, la mayoría de manuales sobre entrevista periodística incluyen entre sus tipos la entrevista imaginaria. A nuestro parecer, viene a ser lo mismo que considerar el oro falso un tipo de oro.

1.2 La difícil relación entre oralidad y escritura

Las reflexiones sobre la diferencia entre lenguaje oral y escrito, que juegan un destacado papel en la entrevista en prensa, ocuparon ya a Platón en *Fedro* y han sido abordadas a lo largo de la historia por un nutrido grupo de investigadores. En el pasado siglo, destacan Walter Ong, Mijail Bajtin, Jacques Derrida, Graciela Reyes y Jack Goody, entre otros.

Desde una interesante perspectiva teórico-práctica, Malcolm (2002: 224) llama la atención sobre el hecho de que

“uno de los casos más notables de la necesidad de [...] mediación –que muestra cómo lo literalmente verdadero puede en verdad ser una especie de falsificación de la realidad– es el que ofrece la transcripción de la cinta grabada de un discurso. Cuando hablamos con alguien no nos damos cuenta del carácter extraño del lenguaje que empleamos. Nuestro oído lo capta como inglés o español y sólo cuando lo vemos transcrito al pie de la letra y palabra por palabra nos damos cuenta de que se trata de una especie de lengua extranjera [...] Lo que la grabadora ha revelado sobre el discurso humano es algo parecido a los estudios sobre el movimiento que hiciera el fotógrafo Edward Muybridge del siglo XIX, estudios sobre el movimiento que revelaron particularidades de la locomoción animal”.

Las famosas imágenes de Muybridge a las que alude Malcolm vinieron a mostrar que los pintores de toda la historia estaban equivocados en sus representaciones de caballos en movimiento. Algo semejante les ocurrió a los periodistas en la era de las grabadoras, sostiene la periodista. Y es que, es bien sabido, que la transcripción no es más que un borrador de la expresión que está cargada de anacolutos, vacilaciones, rectificaciones, coetillas, enunciados que no se concluyen, etc. En definitiva, un periodista que ha grabado una entrevista se ve obligado a traducir su discurso a prosa: “Solo un periodista muy duro (o inepto) mantendrá literalmente las declaraciones del entrevistado sin hacer las necesarias refundiciones y nuevas redacciones que, en la vida, nuestro oído capta automática e instantáneamente” (Malcolm, 2004: 225).

Roland Barthes (2005: 12) reflexiona sobre el hecho de que nuestro lenguaje oral tiende a expresar la búsqueda, la dificultad de hallar las mejores expresiones, esas que dan cuenta de nuestro pensamiento “por eso hay en nuestra habla pública tantos peros y pues, tantas correcciones o denegaciones explícitas. No es que estas palabritas tengan un gran valor lógico; son, si se quiere, expletivos del pensamiento. La escritura los economiza a menudo”.

Malcolm reconoce públicamente que ninguna de las citas incluidas en sus numerosos trabajos periodísticos es “idéntica al discurso original”^{xiii}. Sin embargo, manifiesta la periodista, “cuando leemos una cita en un diario o en un texto como este [*El periodista y el asesino*], suponemos que la versión ofrecida es lo que realmente –no probablemente– dijo la persona dada. La idea de un periodista que invente [...] el discurso es repugnante y hasta siniestra” (2004: 227). Resulta siniestra porque una buena parte de nuestro conocimiento del mundo deriva de lo que leemos en la prensa.

“La fidelidad al pensamiento y a la manera característica de expresarse de una persona es la condición *sine qua non* de las citas periodísticas, una condición a la que deben someterse todas las consideraciones e estilísticas. Afortunadamente para el lector y para la persona entrevistada la labor relativamente menor de traducir registros grabados al idioma común y la responsabilidad mayor de ser fiel a la cita no son en modo alguno incompatibles;

en realidad son *fundamental y decisivamente complementarias*” (2004: 228).

En ocasiones, los entrevistadores reflejan en sus textos esta dificultad. Rosa Montero, por ejemplo, en una entrevista realizada al director Marco Ferreri, advierte: “[Ferreri] hace muchas pausas, medita lo que dice, y tras unos minutos de silencio continúa machacando el lenguaje con su castellano jeroglífico, del que esta transcripción no es más que una *traducción* aproximada” (Montero, 1996: 26). En el inicio de la misma entrevista, Montero ya había advertido que el cineasta italiano “habla un castellano pérfido y engañoso que baila personas verbales, tiempos, géneros y concordancias” (1996: 23).

La cuestión del tránsito de la oralidad a la escritura es una de las más conflictivas en el panorama periodístico. Pero no es la única. Relacionado con ello se encuentra otro asunto que entraña dificultad y del que nos ocuparemos a continuación: la relación entre el periodista y su fuente.

2. Contornos del conflicto en la relación periodista-entrevistado.

Si admitimos que la entrevista es el relato veraz del diálogo que han mantenido el periodista y el entrevistado –con el objetivo de que sea hecho público–, lo que ocurre durante ese encuentro, la relación que en él se teje es de radical importancia. El exergo con el que se abre la presente investigación, un párrafo de Thomas Mann, plantea con gran claridad el nudo del conflicto ético –uno de ellos, al menos– que vive el periodista.

Expresado en términos un tanto esquizoides (el hombre bien dispuesto; el artista-periodista en este caso– guiado por una fuerza que le obliga a registrar con peligrosa malicia), su radicalidad no debería hacernos perder de vista la verdad que habita en estas líneas. Porque, al final, lo que Mann con tanto acierto describe, no es sino mero simulacro. Así, afirma que registra uno tan despiadadamente *como si* no tuviera relación humana con el objeto observado. Subrayamos el *como si*, porque de hecho esa relación existe y no puede dejar de existir.

En este sentido, la frecuente judicialización de los conflictos en Estados Unidos brinda una buena oportunidad de abordar en profundidad la relación periodista-entrevistado desde una perspectiva psicológica y ética. En concreto, nos referimos a la demanda que interpuso un hombre condenado por el asesinato de su mujer y de sus dos hijas de corta edad, Jeff MacDonald, contra el periodista Joe McGinniss, que escribió su historia –*Vision fatal*– en una obra de periodismo de investigación.

La historia del litigio fue recogida por la periodista Janet Malcolm en un extenso reportaje publicado en *The New Yorker* y, posteriormente, en un libro bajo el título *El periodista y el asesino*. Frente a otros pleitos que enfrentan a redactor y entrevistado, los motivos de este conflicto iban más allá de la verdad o falsedad de lo publicado (el consabido “yo no dije eso”), para centrarse en la “traición afectiva” del periodista. La historia es compleja: durante la redacción de la obra (que se prolongó a lo largo de cuatro años), el periodista manifestó simpatía y declaró afecto al personaje; sin embargo, cuando apareció el libro presentó a éste como un psicópata culpable de la muerte de su esposa e hijas.

Una vez interpuesta la demanda, el abogado del periodista presentó el caso ante los medios de comunicación como una *grave amenaza* para las libertades periodísticas:

“Por primera vez, el proceder y puntos de vista de un periodista durante todo el proceso creativo se ha convertido en una cuestión que debe ser resuelta por el juicio de jurado [...] La reclamación de McDonald [el asesino] sugiere que los periodistas de diarios y revistas, así como los autores de libros pueden ser sometidos a juicio por escribir veraces pero poco halagadores artículos si alguna vez obraron de manera que indicara *alguna actitud de simpatía* respecto del sujeto entrevistado” (Kornstein, en Malcolm, 2004: 28).

La argumentación de la defensa parece impecable, pero, como se verá a continuación, lo que el periodista mostró a su fuente fue mucho más allá de *alguna actitud de simpatía*. Durante el juicio, el periodista Joe McGinniss fue sometido por el abogado del demandante a un interrogatorio que se prolongó casi cinco días y que se centró en la clase de relación que había sostenido con el convicto durante la elaboración de la obra. De no haber existido cuarenta cartas de por medio, difícilmente se hubiese podido plantear la reclamación judicial. Sin embargo, existían esos textos en los que McGinniss dejaba testimonio, o mejor, *construía* un vínculo afectivo con su entrevistado.

En la primera de esas cartas, el escritor afirmaba tras la celebración de un nuevo juicio en el que MacDonnald había sido declarado culpable del asesinato de su mujer y sus dos hijas:

“Creo que hoy sería difícil mirarlo a usted o estrecharle la mano [...]; sé que lloraré y desearé abrazarlo. Sin embargo, allí está el veredicto que clama: “¡Eres culpable del asesinato de tu familia!”. Y no sé que decirle a usted, salvo que eso no es cierto y que espero que usted lo sepa, lo sienta así y que sea usted mi amigo” (McGinniss en Malcolm, 2004: 50).

El escritor, con párrafos como el anterior, mostró una empatía hiperbólica e irreflexiva que puede ser comprendida, quizá, como un movimiento de compasión. Pero, dadas las circunstancias, parece estar operando un cierto desprecio por la palabra pronunciada. Todos los periodistas de prensa saben que poseen la última, la que queda: la escrita. El mal entendimiento de ese poder permite comprender situaciones como el conflicto MacDonald-McGuinniss.

2.1 La relación autor-sujeto

Uno de los aspectos más relevantes del litigio para el tema que nos ocupa se encuentra en las declaraciones de los escritores que presentó la defensa del periodista. Como pieza angular de la defensa del periodista, su abogado convocó a una serie de autores de obras de no ficción para que atestiguaran que el engaño al que había sido sometido el convicto por parte de McGinniss era un procedimiento corriente entre los escritores de obras de no ficción. La lista original de expertos en la *relación autor-sujeto* elaborada por el abogado del escritor, incluía a destacados autores como Tom

Wolfe, Jimmy Breslin, Victor Navasky, J. Anthony Lukas, Wambaugh y William F. Buckley Jr., aunque sólo estos dos últimos llegaron a prestar declaración.

El primero en hacerlo fue Buckley. La defensa del periodista le preguntó apelando a la costumbre, la práctica y los usos de la comunidad literaria, así como a su propia experiencia por los límites de alentar el engaño en el entrevistado. El escritor *perito* contestó con una situación hipotética: si mientras escribe una biografía su biografiado hace referencia a que tiene una esposa oculta en otro Estado “de vez en cuando volveré a tocar ese tema para alentarle a que me dé más detalles, pero no le haré notar que he descubierto que es bígamo” (Malcolm, 2004: 87). Y apelando de nuevo a la práctica, los usos de la comunidad literaria y la propia experiencia, Kornstein, abogado del periodista, planteó: “¿Sería apropiado o inapropiado fingir acaso acuerdo con los principios de la persona entrevistada a fin de alentarla a que continúe hablando? Apropiado –respondió–, ya que lo prioritario es que la persona sobre la que uno está escribiendo “lo diga todo sobre ella [...] Si eso significa que uno deba pasarse tres horas escuchando una conversación aburrida, trivial, sin interés real, uno lo hace. Es parte de la prueba a que se ve sometido un escritor que trata de obtener todos los detalles de los hechos” (Buckley en Malcolm, 2004: 87).

La anterior formulación del trato con las fuentes de información, parece evidente, evita plantear el conflicto entre ambas. De ponerlo en primer plano se encargó el abogado del convicto, que condujo al autor al nudo del mismo. A continuación, reproducimos un fragmento del interrogatorio (Bostwick y Buckley, en Malcolm, 2004: 87-88):

- “No está tratando usted de decirle al jurado que cree que un autor puede mentir al protagonista de un libro que está escribiendo. ¿O está diciendo eso?
- Bueno, todo depende de lo que usted entienda por la palabra «mentir»
- Una mentira es de hecho una falsa enunciación, señor Buckley. Siento que tenga usted semejante dificultad.
- Bien, veamos, veamos, veamos...
- Yo puedo tratar de darle a usted la definición de la palabra «mentir»
- Verá, eso no es tan fácil. He leído el libro de Sissela Bok sobre la mentira y créame que no es una cuestión tan fácil [...]
- Simplemente le pregunto si es uso y práctica en el campo literario que los autores mientan a las personas entrevistadas para obtener más información de ellas.
- Realmente, eso dependería de la situación [...]

– ¿De manera que si se le presenta la ocasión va usted a beber un poco de cerveza con el hombre para conseguir más información, no es así?

– Sí, así es.

– Y si tiene usted que decirle algo en lo que realmente no cree a fin de obtener más información de esa persona, lo hace ¿no es así?

– Sí, dentro del contexto es lo correcto”.

El interrogatorio a Wambaugh, ex policía y autor de *best-sellers*, discurrió por derroteros semejantes. Wambaugh declaró que mentir a los entrevistados era una *necesidad*: “Al escribir *Campo de cebollas* [...] uno de los asesinos me preguntó si yo le creía cuando dijo que no había disparado contra el policía (y en aquel momento yo ya había entrevistado a muchos testigos [...] de manera que no le creía), pero le dije que sí, que le creía porque deseaba que el hombre continuara hablando, porque mi responsabilidad última no era con esa persona, *mi responsabilidad era con el libro*” (Wambaugh, en Malcolm, 2004: 90).

En su alegato final, el abogado del asesino argumentó:

“Los expertos declararon que es perfectamente correcto decirle al hombre entrevistado algo en lo que ellos no creen, mientras obtengan más información de esa persona a los efectos del proyecto literario. Estuve escuchando todo esto durante dos horas y media, pasmado de que se expusiera en la sala de un tribunal una especie de principio que debía guiar a autores [...] No podemos hacer cualquier cosa porque es necesario. Tenemos que hacer lo que es correcto” (Bostwick, en Malcolm 2004: 93).

2.2 Dos fases de un mismo trabajo

El escritor Joe McGinniss se había referido al trabajo de recoger información y a la fase de redactar como si fueran fases que no tuviera que ver la una con la otra. Casi como si recoger información y escribir fueran tareas realizadas por diferentes personas. La diferencia entre la entrevista (como) suceso y la entrevista (como) relato ha sido puesta de manifiesto por, entre otros autores, Francisca Robles quien aborda teóricamente la falla existente entre los dos trabajos (Robles, 2001: 66-77).

En el caso que nos ocupa, el escritor explicó a Malcolm que había llegado a poner en “compartimentos estanco” sus conflictivas actitudes frente a MacDonald. Así, recuerda que la primera carta que recibió del convicto, escrita 18 horas después de su condena, “me arrancó lágrimas de los ojos y me sentí genuinamente apenado. Jeff decía: «Todo cuanto deseo saber es que usted es todavía mi amigo y que cree en mí». ¿Cuál debía ser mi respuesta apropiada? ¿Enviarle una carta para decirle «me reservo el derecho para guardar mis propias opiniones y le recuerdo que yo soy el autor y usted es el objeto de mi libro, de modo que debemos mantener las cosas en ese nivel?» ¿O debería responderle: «Es terrible lo que me dice, la prisión debe ser espantosa; realmente me abruma su situación?» Éstos eran mis genuinos sentimientos en aquella

época. No eran una mentira pero ya estaba separando las dos actitudes” (McGuinniss, en Malcolm, 2004: 63).

Esta confesión –asegura la periodista de *The New Yorker*– es en realidad una “descripción exacta” del periodismo en general. En palabras de Malcolm, “hay un abismo entre la experiencia del periodista de salir al mundo y hablar con gente y su experiencia de estar solo en el cuarto donde escribe” (2004: 63). Casi un siglo antes, en 1906, Thomas Mann había reflexionado sobre esta misma cuestión. Con una retórica vehemente, el escritor alemán se refería al inevitable sufrimiento provocado por la sensibilidad de la observación y el vigor crítico necesario para caracterizar las situaciones, los personajes (Mann, 1975: 24).

Los personajes de la vida, temía Mann, acabarán siempre recriminando al autor: “¿Es así como nos ha visto, con tanta frialdad y hostilidad burlona, con ojos tan faltos de amor? Y el autor les responderá: “¡Por favor, callad! ¡Intentad hallar en vosotros un poco de respeto hacia algo más austero, más disciplinado, más profundo que aquello que, en vuestra blandenguería sentimental, llamáis “amor”!” (Ibidem)

Una de las realidades a las que se enfrenta el periodista desde sus primeros trabajos es que personas no se presentan a los escritores como personajes literarios, “generalmente les ofrecen muy poco a su labor y después del impacto de la primera impresión no les prestan prácticamente ninguna ayuda. La mayor parte de las personas (comenzando por el propio novelista, su familia y todos cuantos conoce) carecen absolutamente de originalidad, y el trabajo del novelista consiste precisamente en mostrarlos originales. No es tarea fácil” (Roth, en Malcolm, 2004: 113).

Aquí radica precisamente la diferencia entre periodismo y literatura en lo que se refiere al personaje. No podemos dejar de afirmar con Malcolm que “cuando un novelista topa con alguien como Henry («ingenuo y carente de interés, perfectamente corriente»), así es como lo describe Zuckerman) todo lo que podría hacer el periodista – puesto que su trabajo es informar, no inventar– es apartarse del individuo con la esperanza de encontrar pronto un tema más conveniente”. Por el contrario, el novelista puede elegir para crear su personaje todos los aspectos de la naturaleza humana. En esa especie de manifiesto sobre la creación literaria que es el ensayo *Bilse y yo*, su autor, tras afirmar que los personajes de una novela no son más que “expresiones del artista” concluye: “Sólo ella [la libertad] le permite [al artista] construir la obra que os gusta y apreciáis y sin la cual no sería más que un sirviente inútil” (1975: 25). Esa es la condición del periodista: sirviente de la realidad, lo cual nunca resulta una tarea inútil.

Para poder contrarrestar los testimonios de los escritores que defendían la legitimidad del engaño, el abogado del asesino llamó a declarar a Jeffrey Elliot, profesor en la Universidad Central de Carolina del Norte, así como autor de numerosas entrevistas. En su declaración, Elliot afirmó que los profesionales que decían a sus entrevistadores algo en lo que en realidad no creían para obtener más información de ellos actuaban de forma *extremadamente irregular y antiprofesional*. Y añadió: “Yo nunca lo he hecho ni lo haría. Y la mayor parte de los autores [...] a quienes conozco, con quienes trabajo no engañaría, ni mentiría ni diría falsedades [...] a fin de manipular a las personas entrevistadas” (Elliot, en Malcolm, 2004: 129).

En su turno de preguntas, la defensa del periodista preguntó a Elliot si cuando entrevistó a Fidel Castro le dijo que estaba en contra de su revolución o que era un asesino de masas. Elliot respondió negativamente a ambas cuestiones. El diálogo prosiguió así:

- “En realidad ¿trataba usted de manifestarse sensible y comprensivo sobre el particular punto de vista de Castro?”
- “Sensible, comprensivo y dispuesto a escuchar”
- “Muy bien, usted no se mostraba opositor” [...]
- “Sí, manifesté mi oposición”, replicó Elliot, “hubo muchos puntos en los que me manifesté así y si usted lee la entrevista publicada en *Playboy* lo comprobará”
- ¿Y eso formaba parte de su proceder como persona sensible y comprensiva?”
- Elliot replicó: “Hay veces en que es menester hacer una determinada pregunta y, resulte ello cómodo o no, la verdad exige que usted la haga” (Kornstein y Elliot, en Malcolm, 2004: (130-131)

En opinión de Elliot, la duplicidad del periodista que miente a su fuente engendra siempre graves dudas sobre lo que se escribe: “decirle a la señora MacDonald por teléfono «No descansaré hasta que su hijo salga absuelto» y luego escribir ese libro..., aquí hay algo que es verdaderamente nauseabundo” (Elliot, en Malcolm, 2004: 135). Nos preguntamos si la actitud que denuncia Elliot no acerca el periodismo a las técnicas policiales de obtención de información.

Por último, conviene señalar que el litigio concluyó con un acuerdo en virtud del cual el escritor debía pagar 325.000 dólares al protagonista de su historia. Lo cierto es que el jurado fue incapaz de emitir un veredicto. Después de tres días de deliberaciones, el jurado tuvo que reconocer que no podía hacerlo. Así, parece probable que el vapuleo al que fue sometido el periodista y la perspectiva de un alargamiento del pleito, provocaran que se alcanzara el acuerdo económico con el asesino.

3. A modo de conclusión

La visión de Malcolm sobre la relación entre los periodistas y sus entrevistados es profunda –y sorprendentemente– negativa. La obra que hemos traído a estas líneas se abre con un párrafo que sostiene que el periodismo es moralmente indefendible. La mirada es desconcertante –sobre todo si tenemos en cuenta que procede de una periodista conocida por su meticulosidad^{xiii}– y ha sido profusamente criticada. En cualquier caso, lo cierto es que en la relación autor-sujeto puede desarrollarse lo que la autora ha llamado, con acierto, cáncer del periodismo.

Esta enfermedad, entendemos, está relacionada con la impostura y el fingimiento, ese simular *ponerse del lado de la fuente*, hacerle creer que ha encontrado a un defensor de su causa mientras se le entrevista y, posteriormente, escribir un texto en el que se le

lapide. Como se ha visto, esta forma de actuar es defendida por un número no despreciable de periodistas. El argumento de más peso se refiere al compromiso del informador con la verdad de la historia, con los lectores. Sin duda, ese compromiso existe y ha de guiar la práctica profesional, pero, entendemos, no ha de justificar la impostura, el engaño durante la entrevista. Además, la mayoría de las veces, éste no logra justificarse con los resultados. Es sólo una hipótesis, pero tal vez la utilización de las estrategias de cortesía, esas destinadas a mitigar la amenaza o la agresión que se anida en la pregunta puedan servir de profilaxis para el “cáncer del periodismo”.

En cualquier caso, la cuestión no es precisamente sencilla. Arcadi Espada, por ejemplo, a las preguntas ¿Es legítimo que un periodista engañe a alguien para obtener la verdad? ¿Es legítimo que un periodista convenza a alguien de que cree lo contrario de lo que va a escribir sobre él, a fin de poder escribirlo? Responde “un rotundo Sí. No hace falta insistir que a condición de que lo que escriba sea verdadero. La argumentación es la siguiente: el periodismo no habla de hombres sino de los hechos que realizan los hombres: “La única obligación ética del periodista es mostrarse como tal ante sus interlocutores. Como un traidor. Que, por lo tanto, no traiciona” (Espada, 30/06/2004).

La presente investigación ha mostrado dos formas diferentes de entender la entrevista y, por ende, el periodismo. En el fondo, se halla la inveterada cuestión de los fines y los medios y si los segundos justifican a los primeros. En tiempos de crisis de la palabra y de triunfo del pragmatismo, a veces no resulta una tarea fácil defender en foros como las aulas universitarias que los compromisos *off the record* no se rompen, que el periodista debe identificarse como tal ante su fuente o que las estrategias de cortesía lingüística (y no lingüística) no tienen por qué ser sinónimo de impostura.

4. Bibliografía

BALSEBRE, A; MATEU M.; VIDAL, D. (1998) *La entrevista en radio, televisión y prensa*. Cátedra. Madrid.

BARTHES, R. (2005) *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Siglo XXI. Buenos Aires.

BOSCH, J. (1989) *Conferencia sobre periodismo y literatura*, en Textos culturales y literarios. Alfa y Omega, Santo Domingo.

CANTAVELLA, J. (2002) *Historia de la entrevista en prensa*, Universitas, Madrid.

CHILLÓN, A. (1999) *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de publicacions, Barcelona.

ECHEBARRÍA LLOMBART. B. (2002). *Las w's de la entrevista*. Universidad Cardenal Herrera-CEU. Valencia.

ESPADA, ARCADI (2004) *Diarios*, disponible en <http://www.arcadiespada.es/2004/06/30/30-de-junio-de-2004/>

GONZÁLEZ DE LA ALEJA, M. (1990) *El nuevo periodismo norteamericano*, Diputación de Albacete, Albacete.

HALPERÍN, J. (2002) *La entrevista periodística. Intimidades de la conversación pública*. Paidós. Buenos Aires.

JOHNSON BARELLA, D. (2005) *La literalidad en el uso de las citas directas en las noticias*, Comunicación y sociedad, Vol. XVIII. Universidad de Navarra, Pamplona.

LÓPEZ HIDALGO, A. (1999) *Las entrevistas periodísticas de José María Carretero*. Diputación de Córdoba. Córdoba.

LÓPEZ PAN, F. (2002) *Las citas en el periodismo escrito. Literalidad y objetividad a la luz de los estudios lingüísticos*. Comunicación y Sociedad, vol. XV. Universidad de Navarra. Pamplona.

MAINAR, R. (2005) *El arte del periodista*. Destino. Barcelona.

MALCOLM, J. (2004) *El periodista y el asesino*. Gedisa. Barcelona.

MANN, T. (1975) *El artista y la sociedad*, Guadarrama, 1975, Madrid.

MCGUINNIS, J. (1999) *Fatal Vision*. New american library, New York.

MONTERO, R. (1996) *Entrevistas*. El País/Aguilar. Madrid.

ROBLES, F. (2001) *El proceder narrativo en la entrevista periodística. Del suceso al relato*. Revista mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, mayo-diciembre. No 182-183, Universidad Nacional Autónoma de México. México.

SÁNCHEZ, J. F. (1997) *La entrevista periodística: introducción práctica*. Eunsa. Pamplona.