EL DISCURSO PERIODÍSTICO EN EL REPORTAJE DE PRENSA

THE JOURNALISTIC DISCOURSE IN THE PRESS REPORT

Alberto HERNANDO GARCÍA-CERVIGÓN

Universidad Rey Juan Carlos
alberto.hernando@urjc.es

Resumen: En este artículo se estudia la configuración lingüística del reportaje de prensa en relación con el proceso de comunicación entre el periodista y el lector. En el análisis de la estructura del texto y de los recursos empleados en cada una de sus partes se constata que este género periodístico permite un amplio margen de libertad, sobre todo en el terreno de la sintaxis y la estilística.

Abstract: In this article the author studies the linguistic configuration of the press report in connection with the communication process between the journalist and the reader. In light of the results obtained by the analysis of the text structure and the resources used in each of its parts, it is found that the journalistic genre allows a wide margin of freedom, especially in the fields of the syntax and the stylistics.

Palabras clave: Reportaje de prensa. Comunicación. Estilística.

Key Words: Press Report. Communication. Stylistics.

1. Introducción

La unidad léxica *reportaje* aparece por primera vez en el *DRAE* como lema en la decimonovena edición (1970), en la que es definida —exactamente igual que en la vigésima (1984)— como "trabajo periodístico de carácter informativo, referente a un personaje, suceso o cualquier otro tema" (1970: *s. v.*; 1984: *s. v.*); en la vigesimoprimera (1992), habiéndose añadido el término *cinematográfico* y la forma abreviada *etc*., es descrita como "trabajo periodístico, cinematográfico, etc., referente a un personaje, suceso o cualquier otro tema" (1992: *s. v.*); y en la vigesimosegunda (2001) —la última hasta el momento—, suprimida la segunda parte de la definición, es presentada como "trabajo periodístico, cinematográfico, etc., de carácter informativo" (2001: *s. v.*).

En el contexto de la lexicografía española no académica, la voz *reportaje*, en el *Diccionario de uso del español de América y España*, coordinado por J. Lahuerta Galán, partiendo de la base común con el *DRAE*, relativa al tipo de tema sobre el que suele versar, se amplía la definición del diccionario oficial al puntualizarse que se trata de un trabajo de investigación periodística, aludir al componente visual y especificar el medio a través de que es transmitido: "Trabajo de investigación periodística que un reportero realiza acerca de un hecho, un personaje o sobre cualquier otro tema; suele ir acompañado de fotografías, imágenes, documentos, entrevistas, etc., y se publica en la prensa o se emite por televisión o por radio" (2002: *s. v.*).

Estos rasgos también son mencionados, aunque más sucintamente, en otras obras representativas de nuestra lexicografía, en las que se destaca el carácter informativo del reportaje. Tal es el caso del *Gran diccionario de uso del español actual*, dirigido y editado por A. Sánchez ("Información periodística que aparece en los medios de comunicación, de forma escrita o audiovisual[319], acerca de un suceso concreto o que estudia un tema o personaje determinados" [2001: *s. v.*]) y el *Diccionario del español actual* de M. Seco, O. Andrés y G. Ramos ("Trabajo periodístico de carácter informativo, generalmente con fotografías o filmación, sobre personajes o temas que frecuentemente se presentan en su propio ambiente" [2011: *s. v.*]), entre otros.

Dentro del ámbito de la investigación especializada en la profesión periodística, G. Martín Vivaldi caracteriza el reportaje (< lat. *reportare*) como un "relato periodístico esencialmente informativo, libre en cuanto al tema, objetivo en cuanto al modo y redactado preferentemente en estilo directo, en el que se da cuenta de un hecho o suceso de interés actual o humano" (1973: 65), añadiendo a continuación que viene a constituir "una narración informativa, de vuelo más o menos literario, concebida y realizada según la

[319] Los recursos audiovisuales, basados en el sonido y la imagen, permiten lograr una comunicación más perfecta y completa que la llevada a cabo mediante el empleo exclusivo de grafemas. Es un hecho constatado que, usados de manera adecuada, potencian las posibilidades de retención (García Aretio, 2002: 177). En las versiones *on-line* de los diarios se han difuminado los límites tradicionalmente establecidos entre los sistemas de comunicación al compatibilizarse en ellas el texto, el sonido, las imágenes, fijas o en movimiento, y los gráficos. En el canal visual, lo lingüístico casi siempre se encuentra presente, la mayoría de las veces en combinación con la imagen. Su valor a menudo es icónico, y, en ocasiones, iconográfico. También entran en liza el diseño y la tipografía, con los que numerosos mensajes, a través del dibujo, la distribución, el tamaño, el tipo de letra o el color, aportan una sobrecarga significativa. Los códigos empleados en este nuevo contexto han sido dirigidos hacia un mismo punto en el que convergen actualmente. Por ello, como ya advirtió J. L. Orihuela, "después de décadas de alfabetización televisiva, la web, como nuevo medio con aspiraciones universales, "canalizará" el lenguaje audiovisual tanto como lo permita el ancho de banda disponible. Nos movemos hacia un entorno dominado por la comunicación visual, el sonido y el movimiento, aunque paradójicamente nunca habíamos escrito y leído tanto como ahora" (2000: 49).

personalidad del escritor-periodista" (1973: 65), punto de vista que J. L. Martínez Albertos resume y a la vez amplía al apuntar que es "el relato periodístico —descriptivo o narrativo— de una cierta extensión y estilo literario muy personal en el que se intenta explicar cómo han sucedido hechos actuales o recientes, aunque estos hechos no sean noticia en un sentido riguroso del concepto" (1984: 314).

Ahondando en este último aspecto, Á. Grijelmo sostiene que el reportaje es la *re-creación de la noticia*, "un texto informativo que incluye elementos noticiosos, declaraciones de diversos personajes, ambiente, color, y que, fundamentalmente, tiene carácter descriptivo" (1997: 58). Por eso se presta en mayor grado al estilo literario que la noticia[320].

C. Maciá Barber, siguiendo a E. Ulibarri, para quien "*diversidad* es la palabra clave" (1994: 38) para designar al reportaje, lo presenta como un género periodístico interpretativo basado en la narración, descripción, análisis y explicación de hechos o acontecimientos, no necesariamente noticiosos, cuyos antecedentes, alcance y posibles consecuencias son ofrecidos por el reportero sin emitir juicios de valor con "un estilo periodístico, personal, creativo, ameno e interesante, en un texto extenso de estructura libre, ilustrado gráficamente y firmado" (2007: 40).

Teniendo en cuenta el carácter abierto y complejo del reportaje, B. Echevarría Llombart propone la siguiente definición:

> *reportaje es el texto periodístico fruto de una investigación profunda mediante el cual el periodista describe, explica, informa, relata, analiza, compara e interpreta. El reportaje va más allá del clásico Qué ha sucedido y Quién lo ha protagonizado y se fija fundamentalmente en el Cómo y Por qué se ha producido un acontecimiento. Antecedentes, contextualización, análisis, reacciones e interpretaciones son esenciales en este género. La consulta y contraste de múltiples fuentes, el empleo de diversas estructuras textuales, así como una amplia libertad de recursos expresivos, lingüísticos y formales, convierten a este género en un texto de autor, generalmente firmado. Si el lector encuentra en la noticia una fotografía de la realidad, el reportaje le aporta una radiografía de la misma, una posibilidad de diagnóstico sobre el origen y las causas de lo que ocurre y sus posibles repercusiones futuras (1998: 23; 2011: 28-29).*

En la configuración lingüística del reportaje, aunque no existe una norma fija aplicable en todo momento por tratarse de un género eminentemente libre, algunos autores proponen ciertas soluciones que no dejan de tener interés. C. Salas, por ejemplo, se muestra partidario de emplear lo que denomina *escritura visual*, consistente en "una fórmula por la cual las palabras se convierten en imágenes, y producen en la mente una hermosa sucesión de figuras en movimiento, con colores, sabores y olores" (2007: 12), para lo cual propone cambiar la forma de expresión adaptándola a los lectores, dado que, a su juicio, "las imágenes son la forma más elemental del pensamiento. Los periodistas que aprendan a dominar esta técnica usando metáforas, adjetivos y las reglas de los buenos guiones de cine tendrán más éxito a la hora de despertar la emoción de sus lectores" (2007: 32).

En la misma línea, J. F. Sánchez, debido a que desde hace algún tiempo los periódicos han redefinido el aspecto visual[321] con la introducción del color, el aumento y mejora de las

[320] Una novela entera puede escribirse con la técnica del reportaje y un reportaje convertirse en novela, como ocurre, por ejemplo, en *Noticia de un secuestro*, de Gabriel García Márquez.

[321] La forma y la función del componente visual en los procesos de expresión y comunicación han experimentado un cambio notable en los últimos tiempos. Lo que en origen fueron meras percepciones de distintos aspectos del

ilustraciones, el uso de la infografía y la creación de más puntos de entrada a la página, considera que, para competir con la información aportada por las imágenes, el sonido y el movimiento de la televisión, conviene proporcionar al destinatario "historias que respondan a hechos y acontecimientos reales, capaces de estimular la imaginación del lector, capaces de evocar en sus mentes la realidad misma como si la pudieran aprehender con sus cinco sentidos" (1996: 30). En su opinión, el lenguaje debe transmitir vitalidad. Para ello es preciso sustituir el modelo expositivo por el narrativo, aprovechar las ventajas de los nuevos formatos de diseño gráfico y expresar las ideas con claridad.

Los elementos de la estructura del reportaje, a cuyo análisis dedicaremos las páginas que siguen, son la *titulación*, el reclamo para que el lector se interese por él; la *entradilla*, en la que se intenta captar la voluntad del lector; el *párrafo clave* —opcional—, el elemento de enlace entre la entradilla y el cuerpo, en el que se suelen aportar y desarrollar elementos obtenidos durante la investigación; el *cuerpo*, en el que se fundamentan argumentos, se muestran hechos y se explican situaciones; las *transiciones*, los nexos que permiten pasar con fluidez de la entradilla o el párrafo clave al cuerpo, del cuerpo al cierre, o de un aspecto a otro de estas partes; y el *cierre*, el final, el colofón con el que se procura dejar satisfecho al lector.

entorno circunscritas en una mentalidad que tomaba como centro de gravitación la imagen se han ido refinando y sofisticando hasta constituir conjuntos lógicos con la forma actual. Estos sistemas simbólicos poseen un funcionamiento distinto al de las lenguas y la relación de sus elementos constitutivos entre sí o con la realidad que representan también es diferente. Nuestra capacidad visual es poderosa en el sentido de que en un instante percibimos y comprendemos con gran exactitud multitud de detalles y matices de aspectos diversos de la realidad que no entenderíamos en el mejor de los relatos. Como hace notar D. A. Dondis, "el nivel representacional de la inteligencia visual está gobernado intensamente por la experiencia directa que va más allá de la percepción. Aprendemos acerca de cosas que no podemos experimentar directamente, gracias a los medios visuales, a las demostraciones, a los ejemplos en forma de modelo. Aunque una descripción verbal puede ser una explicación extremadamente efectiva, el carácter de los medios visuales se diferencia mucho del lenguaje, particularmente por su naturaleza directa" (2004: 12). Los elementos básicos del sistema visual que constituyen la esencia de este tipo de comunicación son el punto, la línea, el color, el contorno, la dirección, la textura, la escala, la dimensión y el movimiento. Tales elementos se asocian en la formación de mensajes icónicos y simbólicos, que constituyen un todo unitario del mismo modo que el texto o discurso en el caso de la lengua. Sin embargo, estos mensajes poseen en muchos casos un valor significativo superior al textual y los estímulos provocan en el receptor una respuesta emotiva de mayor calado. La creación de la imagen requiere una técnica e igual que su adecuada comprensión un cierto grado de alfabetización (Hai-Jew, 2009: 16). Las normas elementales para la elaboración de un enunciado visual están condicionadas por nuestra "experiencia sensorial observacional" (Pericot, 2005) —recordemos que las imágenes son representaciones del mundo real—, así como por la "experiencia comunicativa o comprensiva" (Pericot, 2005). En el primer caso, en una fase inicial se configura el "plano de la observación" (Pericot, 2005), empírico, basado en un saber *a priori*, intuitivo, no convencional, que se produce por la analogía de la imagen (representante de la cosa) con el objeto real. En el segundo, se halla el "plano de la comprensión" (Pericot, 2005), definido por un saber categorial en el que se tienen en cuenta sus usos sociales. Este sistema posee su propia sintaxis, distinta de la lingüística. En él, al menos en el caso de la imagen estática, el mensaje se presenta con una organización que difiere de la lineal del discurso oral o escrito y su interpretación, lejos de producirse en secuencia, se realiza en bloque. Además, hemos de tener en cuenta que, si en el sistema de la lengua se da una asociación arbitraria entre el signo (más concretamente, entre su significado) y la realidad que representa, en el sistema visual de carácter icónico la relación es de analogía, similitud o proporción. Como explica D. A. Dondis, "en el lenguaje, la sintaxis significa la disposición ordenada de palabras en una forma y una ordenación apropiadas. Se definen unas reglas y lo único que hemos de hacer es aprenderlas y usarlas inteligentemente. Pero en el contexto de la alfabetidad visual, sintaxis solo puede significar la disposición ordenada de partes y sigue en pie el problema de cómo afectarán las decisiones compositivas el resultado final. No existen reglas absolutas sino cierto grado de comprensión de lo que ocurrirá en términos de significado si disponemos las partes de determinadas maneras para obtener una organización y orquestación de los medios visuales" (2004: 16).

2. La titulación como núcleo informativo del mensaje

La *titulación*, que cumple una función identificadora análoga a la del nombre propio (Núñez Ladeveze, 1995: 60-64), se halla integrada por el *antetítulo*, que precede y complementa al título y destaca alguna idea relevante no contenida en él; el *epígrafe*, que funciona como antetítulo y enmarca temática o geográficamente el texto; el *título*, el elemento esencial cuyo objetivo es captar la atención del lector; el *subtítulo*, que sigue y explica o desarrolla alguna idea fundamental del texto; los *flashes*, enunciados resaltados tipográficamente en los que se resumen los elementos importantes de la información favoreciendo el primer nivel de lectura del texto; el *sumario* —o *destacado*—, en que se llama la atención del lector sobre aspectos concretos del cuerpo informativo; el *cintillo*, con el que se unifican textos relacionados entre sí que ocupan más de una página; y los *ladillos* —o *intertítulos*—, pequeños títulos que se colocan dentro de una columna del texto para dividir una información extensa y aligerar la lectura[322].

En la titulación del reportaje, en los libros de estilo se suele poner de relieve la necesidad de conjugar dos factores, ingenio —en el título— y transmisión de información —en el antetítulo— (*El Mundo*, 1996: 24-25; *El País*, 1996: 47; Vigara, Consejo de Redacción de *ABC,* 2001: 166; *La Vanguardia*, 2004: 35). A. López Hidalgo (2001: 126) distingue tres tipos de títulos: el *informativo*, el que adelanta claramente el contenido del reportaje (*La afluencia de inmigrantes se frenó en 2009*); el *expresivo*, el que, sin informar sobre el contenido del texto, capta al lector por la estética del lenguaje (*Diez consejos para los tiempos de crisis*); y el *apelativo*, el que presenta alguna referencia temática en la que no aparecen expresamente los elementos esenciales de la información (*Los alcaldes hacen oídos sordos al ruido*)[323].

En el reportaje, donde el aspecto estilístico es esencial, a diferencia, por ejemplo, de la noticia, pueden introducirse determinadas licencias en el estilo que no suelen aplicarse en la redacción de informaciones. Como advierte C. Maciá Barber, "la tarea de titular el reportaje implica numerosas posibilidades creativas. Dado que el relato no refleja, por lo general, un acontecimiento de rabiosa actualidad, ha de rivalizar con firmeza con las restantes noticias que se publican a diario" (2007: 121). Á. Grijelmo, que ha comprobado cómo "los editores que disfrutan con la tarea de titular están deseando siempre que les lleguen reportajes" (1997: 467), indica que "un buen título de reportaje no supera las seis o siete palabras" (1997: 467) y que, por otro lado, también debe transmitir información, por lo que no sirven "frases ingeniosas que lo mismo se podrían aplicar a la materia de la que tratamos que a otros cien temas diferentes" (1997: 467)[324].

Frente a la rigidez de la titulación de la noticia, el reportaje suele estar configurado utilizando ciertos recursos estilísticos, como la paradoja (*Náufragos en tierra firme*), el doble sentido (*A Telefónica se le cruzan los cables*), la antítesis (*La caja tonta se vuelve lista*), la

[322] A estos elementos de la titulación C. Maciá Barber añade la *data* (que "indica el lugar geográfico desde donde se narran los hechos y se elabora la información" [2007: 121]), y B. Echevarría Llombart, los *pies de foto* y los *titulares de los textos de apoyo* o de los infográficos (ya que "todos ellos suponen puntos de entrada a la página" [2011: 118]).

[323] Como el lector debe conocer el tema del reportaje antes de adentrarse en él, si el título es expresivo o apelativo, el antetítulo o el subtítulo han de ser informativos. Si el título es informativo, aunque podría prescindirse del segundo elemento, este suele incluirse por haberlo establecido así por el consejo editorial del periódico.

[324] En el *Libro de estilo* de *El País* se explica que "en los reportajes, un buen título no supera las seis palabras. Debe mostrar ingenio y a la vez transmitir información. Con estas dos características, atraerá al lector hacia el texto. Cuando el contenido lo permita, el título contendrá alguna dosis de humor" (1996: 62).

metáfora (*El clima se rebela*), la antanaclasis (*Dos segundos para un primero*), la aproximación intencionada (*La devolución rusa*), la hipérbole (*Corea es un manicomio*), la interrogación (*¿Por qué ha subido el euríbor?*), la exclamación (*¡Me duele la espalda!*), la apelación (*Contra el estrés, pruebe el yoga*), la cita en estilo directo (*Ken Follet: "Mis libros son como catedrales"),* la prosopopeya (*Portugal da el salto*), la onomatopeya (*¡Shsss…! Soluciones contra el ruido*), los signos de puntuación empleados con carácter extraordinario (*Mujer. Mayor. Sola. Pobre*), los símbolos de las operaciones matemáticas (*Soldado + musulmán = sospechoso*), el neologismo (*El narcosubmarino colombiano*) o las voces extranjeras (*Alimentación. Moda y electrónica se agarran al low cost para vencer la crisis*) (Grijelmo, 1997: 467-472; Echevarría Llombart, 2011: 122-123).

En la redacción de los títulos, como es lógico, debe evitarse el recurso a la incorporación de enunciados procedentes de la literatura (*Gigi y la extraña familia*) o la cinematografía (*Los gritos del silencio*), pues, como señala Á. Grijelmo, este hecho "refleja pereza mental, poca imaginación y escaso interés por lo informativo" (1997: 473). Las expresiones desgastadas por el uso y los lugares comunes (*Érase una vez*…) tampoco encajan bien en la titulación del reportaje. También ha de evitarse en la medida de lo posible el empleo del infinitivo (*Salir del agujero*), ya que, como apunta C. Maciá Barber, "en el corazón del reportaje late lo humano" (2007: 128).

3. La entradilla y la apelación al lector

La *entradilla*, al depender fundamentalmente de ella que el lector decida seguir leyendo el texto o abandonarlo, es considerada, a tenor de este criterio, el párrafo más importante del reportaje de prensa. D. Randall (2008: 262-263), quien considera que la entradilla debe funcionar de forma independiente, aconseja no comenzar la información, salvo en casos excepcionales, con una proposición subordinada, números en dígitos, nombres de organismos oficiales o citas. Para Á. Grijelmo, el principal problema del periodista al plantearse redactar un reportaje es acertar con la entradilla al no disponer normalmente "de un elemento noticioso que lleve la carga del interés y la actualidad. Por lo común, el reportaje parte de noticias conocidas días antes que se desarrollan con una perspectiva diferente. Así que carecemos de un hecho noticioso como tal" (1997: 61)[325].

Para comenzar un reportaje, existen, en general, tres posibilidades (Ulibarri, 1994: 164-167): plantear un aspecto novedoso no divulgado antes, idear un enfoque original sobre algo conocido, o buscar la novedad y el interés mediante el detalle o el estilo. En el primer caso, en la entradilla se resume la esencia de lo nuevo, quedando relegado a un segundo plano el aspecto estético; en el segundo, lo novedoso de la entradilla no son los hechos ya conocidos, sino la conclusión de la investigación; y en el tercero, la entradilla tiene como principal finalidad llamar la atención mediante un acertado uso del lenguaje.

Basándonos en las clasificaciones propuestas por Á. Grijelmo (1997: 61-68), E. Ulibarri (1994: 169-185), D. Randall (2008: 261-276), J. del Río Reynaga (1994: 140) y B. Echevarría

[325] E. Ulibarri (1994: 163) fija los cinco objetivos, resumidos en la sigla *AIDAS*, que debe plantearse la entradilla en cualquier texto periodístico (atraer la atención del lector hacia el texto, suscitar interés por su contenido, activar el deseo de información, incitar a seguir leyendo, aportar alguna sugerencia sobre el contenido del trabajo), pero observa que, dado el carácter complejo y plural del reportaje, en este género periodístico "a menudo es casi imposible identificar el elemento más importante" (1994: 164).

Llombart (1998: 67-69; 2011: 138-142), podemos distinguir entre los principales tipos de entradilla las *de arranque humano*, en la que el redactor se centra en personas; *de envoltorio de datos*, en la que se mezclan personas y lo concerniente a ellas; *de sorpresa*, cuyo efecto se logra uniendo dos partes de la información, normalmente sus inicios y sus consecuencias; *de resumen*, en la que se presenta un avance de lo que vendrá a continuación; *de sumario*, en la que se ofrece una relación de hechos o elementos que dan idea de las facetas del reportaje; *narrativa*, en aquellos casos en los que resulta más importante saber cómo sucedió algo que lo que sucedió; y *descriptiva*, en la que el periodista se centra en cómo es algo o en los ambientes y objetos importantes.

También cabe destacar las *de contraste*, en la que se enfatiza algún cambio o se comparan diferentes situaciones; *de pregunta*, en la que el emisor se formula una pregunta como recurso retórico o se enuncia una duda que el lector no ha sido capaz de plantearse; *de apelación directa*, en la que se imagina al lector como interlocutor; *de cita*, en la que se ofrecen las palabras textuales de alguna fuente personal o documental; *deductiva*, en la que se pasa de lo general a lo particular; *de parodia*, en la que se imitan obras o estilos con tono humorístico; *de suspense*, en la que se enuncia una serie de cualidades de algo y posteriormente se identifica; y *simbólica*, en la que se recurre a figuras, imágenes, objetos o relaciones para transmitir conceptos.

En la entradilla del reportaje *Florence y el lado oscuro*, que proponemos a continuación como modelo para analizar sus rasgos lingüísticos, publicada en el diario *El País* (30/05/2010) y recogida por B. Echevarría Llombart (2011: 147-148), el periodista P. Ordaz presenta una escena en la que refleja lo que le sucedió al ir a visitar a la presa francesa Florence Cassez en el penal de mujeres de Tepepan (México):

> *Un día antes de ir a la cárcel de mujeres, el abogado de Florence Cassez me envía un correo electrónico con unas instrucciones muy precisas: "Procure no llevar nada azul, negro, beis o café. Ideal: pantalón gris, suéter verde o camisa rosa. Ni botas ni botines. Lleve zapatos normales". Un renglón abajo, Agustín Acosta incluye una frase enigmática: "Bueno, si no lleva la ropa adecuada, allí le darán la solución…". Ya en la puerta del penal de Tepepan, muy cerca de los turísticos canales de Xochimilco, un guardia me mira de arriba abajo durante unos segundos:*
>
> *—La camisa vale, pero el pantalón, no.*
>
> *—¿Y eso?*
>
> *—Mire, aquí, en México, las presas que ya tienen sentencia firme van vestidas de azul. Y las que aún están por juzgar llevan ropa beis o café. No queremos que los visitantes puedan confundirse con ellas. Y ese pantalón…*
>
> *—Entonces, ¿no puedo entrar?*
>
> *—No se apure, jefe. Acérquese a aquella garita de la esquina. Mis compañeros le rentarán unos pantalones…*
>
> *Florence Cassez va vestida de azul…*

El texto de esta entradilla, donde, como puede observarse, se combinan narración, descripción y diálogo, presenta un estilo ágil y ameno (Escavy Zamora, 2009). Por este

motivo, en el ámbito de la oración compuesta encuentra su lugar natural la yuxtaposición (*No se apure, jefe. Acérquese a aquella garita de la esquina. Mis compañeros le rentarán unos pantalones*…)[326]. Los segmentos en estilo directo aparecen situados en yuxtaposición con el resto del enunciado, precedidos de dos puntos, pero sin verbo *dicendi* o *cogitandi* introductor ("el abogado de Florence Cassez me envía un correo electrónico con unas instrucciones muy precisas: '*Procure no llevar nada azul, negro, beis o café. Ideal: pantalón gris, suéter verde o camisa rosa. Ni botas ni botines. Lleve zapatos normales*'"; "Un renglón abajo, Agustín Acosta incluye una frase enigmática: '*Bueno, si no lleva la ropa adecuada, allí le darán la solución*'…").

La forma verbal predominante, como corresponde a la naturaleza del texto, es el presente de indicativo ("el abogado de Florence Cassez me *envía* un correo electrónico"; "Agustín Acosta *incluye* una frase enigmática"; "un guardia me *mira* de arriba abajo durante unos segundos"), seguida del futuro imperfecto de indicativo ("allí le *darán* la solución…"; "Mis compañeros le *rentarán* unos pantalones…"), el imperativo ("*Procure* no llevar nada azul, negro, beis o café"; "*Lleve* zapatos normales"), el presente de subjuntivo variante del imperativo en la modalidad negativa ("*No se apure*, jefe") o en el tratamiento de *usted* ("*Acérquese* a aquella garita de la esquina") o bien en la subordinación sustantiva ("No queremos que los visitantes *puedan* confundirse con ellas"), el infinitivo en la subordinación sustantiva ("Procure no *llevar* nada azul, negro, beis o café"), en la subordinación adjetiva ("Un día antes de *ir* a la cárcel de mujeres") o en perífrasis verbales ("puedan *confundirse* con ellas"; "¿no puedo *entrar*") y el participio en perífrasis ("van *vestidas* de azul").

En el sintagma nominal se detecta una mayor presencia de los adjetivos especificativos, pospuestos al sustantivo ("unas instrucciones muy *precisas*"; "pantalón *gris*"; "suéter *verde*"; "camisa *rosa*"; "zapatos *normales*"; "una frase *enigmática*"), frente al caso único de adjetivo explicativo antepuesto al sustantivo seguido de su complemento preposicional de acuerdo con el esquema adjetivo + sustantivo + preposición + sustantivo ("los *turísticos* canales de Xochimilco").

El registro coloquial se halla representado por los marcadores discursivos ("*Bueno*, si no lleva la ropa adecuada, allí le darán la solución…"; "*Entonces*, ¿no puedo entrar?"), el imperativo de percepción sensorial *mire* ("*Mire*, aquí, en México, las presas que ya tienen sentencia firme van vestidas de azul"), la forma de tratamiento *jefe* ("No se apure, *jefe*"), la elipsis ("*Ideal*: pantalón gris, suéter verde o camisa rosa. *Ni botas ni botines*"; "La camisa vale, pero el pantalón, *no*"; "¿*Y eso*?") y los enunciados suspendidos (*Y ese pantalón*…; *Mis compañeros le rentarán unos pantalones*…; *Florence Cassez va vestida de azul*…) (Gaviño Rodríguez, 2008)[327].

[326] En el ámbito de la oración compleja se registran muestras representativas de la subordinación sustantiva ("No queremos *que los visitantes puedan confundirse con ellas*"), la subordinación de relativo adjetiva especificativa ("las presas *que ya tienen sentencia firme* van vestidas de azul"), la subordinación de relativo sustantivada ("*las que aún están por juzgar* llevan ropa beis o café") y la subordinación circunstancial ("*si no lleva la ropa adecuada*, allí le darán la solución…").

[327] *Rentar*, dentro de las variedades diatópicas de la lengua, es un mexicanismo puesto en boca del guardia del penal de Tepepan ("Mis compañeros le *rentarán* unos pantalones…"). En el *Diccionario panhispánico de dudas* se explica que "en algunos países de América, especialmente en México, está asentado en la lengua culta el uso de *rentar* con el sentido de 'ceder o tomar [algo] en alquiler', por influjo del inglés *to rent*" (2005: *s. v.*), y en el *Diccionario del español de México* dirigido por L. F. Lara se define este verbo como "pagar cierta cantidad de dinero por el uso temporal de algo" (2010: *s. v.*).

4. El cuerpo y la voluntad de estilo del periodista

El *cuerpo*, la parte central, viene a ser como la médula del reportaje, donde, como indica B. Echevarría Llombart, "el periodista proporciona los elementos del contenido, sustenta el enfoque planteado, desarrolla los argumentos, concatena las narraciones y las descripciones y aporta los principales datos, ideas e interpretaciones surgidos de la investigación" (2011: 161). En su confección, el periodista pone a prueba aspectos importantes, como el enfoque, la investigación, la selección, la habilidad estilística y el dominio de la estructura.

Los autores suelen coincidir en poner de relieve la importancia de la estructura para redactar, organizar y dar unidad al cuerpo del reportaje. Sin embargo, la pirámide invertida no es la forma más adecuada para cumplir este cometido, ya que ofrecer los datos en el orden de mayor a menor importancia puede llevar a que el lector, una vez que se sienta lo suficientemente informado, deje de leer. Todo reportaje, según Á. Grijelmo, ha de estructurarse con una intención (explicativa, biográfica, cronológica…) y "no puede yuxtaponer una sucesión de hechos. Cada párrafo ha de estar conectado sutilmente con el anterior, de modo que llevemos al lector de la mano por el camino que nosotros hemos escogido" (1997: 67).

La estructura *cronológica*, consistente en contar cosas según el orden en que han ido produciéndose en el tiempo, además de constituir un recurso habitual en la literatura, es utilizada en los reportajes en aquellos casos en los que, más que conceptos, ideas y abstracciones, se opera con personajes, hechos, ambientes y concreciones. Para narrar de acuerdo con un orden cronológico, hay que seleccionar los elementos, destacar unos sobre otros, complementar los hechos con conceptos, e incluir antecedentes y proyecciones. En la estructura cronológica *lineal*, el periodista narra los hechos de forma sucesiva, sin saltos en el tiempo, mientras que en la estructura cronológica *múltiple* juega con el tiempo —se adelanta o se retrasa con el fin de crear un clímax o cierto suspense—, intercalando con frecuencia reflexiones.

La estructura *de pregunta y respuesta* se compone de las preguntas que se hace el periodista —las que piensa que se plantearía el lector— y de las correspondientes respuestas, debidamente documentadas, que se da con vistas a la adecuada comprensión del texto. El éxito de este tipo de estructura depende de la capacidad del redactor para acertar con las cuestiones que más interesan al lector. Dada la finalidad perseguida, si fuera necesario aportar datos o explicaciones que no hubieran quedado resueltos en las respuestas, se puede incluir un texto de apoyo que no necesita mantener la misma estructura. Como advierte Á. Grijelmo, este procedimiento "resulta muy útil ante cuestiones complejas que se pretenden desentrañar mediante fórmulas extremadamente didácticas" (1997: 74).

La estructura *de perfil* se ciñe a una persona, pero, a diferencia de la entrevista del mismo nombre, no requiere conversar con el protagonista ni, por consiguiente, centrar la información en sus declaraciones, sino en las terceras personas que hablan sobre él, pudiéndose incluir, no obstante, "frases del personaje en cuestión que hayan sido pronunciadas en otros medios o en actos públicos, incluso en círculos reducidos" (Grijelmo, 1997: 74). En su redacción, lo más fácil es construir un relato cronológico, pero también se pueden repasar los acontecimientos más destacados de la biografía del personaje e incluso agruparlos por afinidades y explicarlos por orden de importancia o repercusión social. A

veces, si se descubre que un rasgo se repite constantemente, este puede ser, sin duda, un hilo útil para componer el texto.

La estructura *de bloques temáticos*, la más común, se basa en el principio de aislar las diferentes partes resultantes de la distribución de los elementos de contenido recabados de acuerdo con la relación que guarden entre sí. En palabras de B. Echevarría Llombart, esta estructura consiste "en reconocer sus principales componentes, agrupar en bloques los elementos que más se relacionan entre sí y presentarlos de acuerdo con un orden lógico mediante las transiciones" (2011: 168). Con el fin de evitar la monotonía, es recomendable no emplear siempre el mismo modelo en la organización de los diferentes bloques, sino dar variedad, con lo que el ritmo de la lectura se verá agilizado.

La estructura *de contrapunto* —o *dialéctica*— tiene como objetivo llegar a un mejor conocimiento de la realidad a través de la exploración de contradicciones. Para ello es necesario seleccionar un tema sobre el que existe diversidad de opiniones e identificar los puntos concretos en los que se basa el debate, organizando el contenido de acuerdo con las fuentes o según los aspectos del debate. El primer procedimiento le resulta más sencillo al periodista, cuya tarea se limita a resumir lo expresado por los personajes y darlo a conocer en secuencia, dejando en manos del lector la identificación de los puntos en los que discrepan o coinciden los personajes. Sin embargo, el segundo facilita más la comprensión del lector al no tener que adivinar los aspectos en los que se produce una confrontación de opiniones.

La estructura *de escenas* —o *de casos*—, bajo la influencia del cine —donde la cámara cambia de escena con facilidad al pasar de un ambiente a otro, presentando escenas o casos independientes aunque relacionados temáticamente entre sí, en medio de un juego de planos, los adelantos y las retrospecciones (*flashback*)—, según indica su nombre, está basada en la superposición de escenas o en el desarrollo de casos independientes pero vinculados entre sí como criterio organizativo. En este tipo de estructura, en la que la separación constituye una virtud, el autor marca deliberadamente la frontera entre cada escena o caso, sirviéndose a menudo de la tipografía, las líneas en blanco o las titulaciones diferentes, con la intención de hacer más perceptible su diferenciación.

La estructura *coloquial*, denominación propuesta por E. Ulibarri (1994: 247-253) para aquellos reportajes, como algunos de E. Hemingway o G. García Márquez, compuestos con un criterio libre y personal, no responde a un afán organizativo definido del periodista, sino al modo en que este ha percibido la realidad. El texto adopta la forma de diálogo, y las circunstancias, experiencias e incidencias de los hechos son los que imponen el orden que se ha de seguir en la presentación de los elementos. En la redacción de estos textos, muchas veces similar a la de la crónica, suele usarse la primera persona del singular y del plural e incorporarse recursos literarios y descripciones de detalles cotidianos. Un ejemplo de esta modalidad son los reportajes de J. J. Millás publicados en *El País Semanal* como parte de su *Proyecto Sombra*, en los que conecta al lector con diversas realidades desde su vivencia personal[328].

[328] Los párrafos, así como los componentes de estos, en el interior del cuerpo del reportaje, y, en menor grado, los elementos de la entradilla y el cierre, suelen estar enlazados entre sí por medio de las *transiciones*. Estas, como es lógico, también sirven de nexo entre la entradilla, el cuerpo y el cierre. Hay quienes sostienen que unas buenas transiciones se consiguen con el empleo de elementos léxicos del tipo de *por otra parte*, *mientras tanto*, *en otro orden de cosas*, *sin embargo*, *en relación con* o *con respecto a*, en los que el periodismo ha sido pródigo, pero que, en realidad, como observa E. Ulibarri, "llegan a convertirse en muletillas, en perniciosos tics que, con lastimosa frecuencia, tratan

En el siguiente fragmento del cuerpo del reportaje *Réquiem por el chuletón*, publicado en el cuadernillo denominado *Crónica* del diario *El Mundo* (04/02/2001) y recogido por B. Echevarría Llombart (2011: 191), la periodista I. Hernández Velasco, tras haber planteado la repercusión del miedo de los ciudadanos a la enfermedad de las vacas locas en cuatro restaurantes españoles de reconocido prestigio cuya especialidad es la carne de vacuno, aborda la cuestión del crecimiento de su consumo por entonces en el Reino Unido bajo el título *Y los británicos, ciegos de chuletones*:

> *Y mientras los españoles se ven obligados a dejar de comer chuletones, los británicos se ponen morados de costillas, lomos, cortes de espalda y demás tajadas de la ternera. Porque en el Reino Unido, que exportó al mundo el mal de las vacas locas, hace más de un año que es posible devorar una buena chuleta de res servida, como mandan los cánones, con su hueso correspondiente y acompañada del tradicional puré de patatas. Por estas tierras, la ley seca que prohibía la venta y consumo de cortes de ternera con hueso se levantó el 17 de diciembre de 1999, justo dos años después de su entrada en vigor.*
>
> *"A Dios gracias que aquellos días aciagos llegaron a su fin", dice Jim Course, un inglés que trabaja como ejecutivo en unos laboratorios farmacéuticos, mientras se dispone a hincarle el diente a unas suculentas costillas de ternera bañadas en salsa gravy y acompañadas de una guarnición de pudding de Yorkshire. Bienvenidos a The Chop House (La Casa de la Chuleta), un restaurante de comida tradicional inglesa situado en pleno centro de Londres, a orillas del Támesis.*
>
> *Por 17 libras, unas 4.600 pesetas, aquí se pueden degustar unas sabrosas costillas de vaca, y por 16,50 (cerca de 4.400 pesetas), meterse entre pecho y espalda una jugosa chuleta de ternera lechal a la parrilla servida con el hueso de rigor. Siempre o casi. "Lo sentimos, pero no nos quedan chuletas. Se nos acaban de agotar", informaba el miércoles por la noche Sean Gavin, el gerente. Así están las cosas: mientras en media Europa las vacas locas siembran el terror, en las islas Británicas se ponen morados de chuletones.*
>
> *Pero, con todo, el miedo a los elementos óseos perdura. En La Casa de la Chuleta, sin ir más lejos, aún no se atreven a servir los chuletones y costillares tipo los Picapiedra que antaño ponían. "El único plato de ternera con hueso que tenemos es la chuleta de ternera lechal, es decir, de una res de menos de un año de edad. Aunque ya no está prohibida la carne con hueso, seguimos sin servirla, y lo cierto es que nuestros clientes no se quejan", indica Sean. Algunos aún preguntan por el origen de la ternera y el riesgo de contraer encefalopatía espongiforme. "De todas maneras, no tenemos nada que ocultar: nuestra carne es británica y podemos decir que la carne de vaca británica es en estos momentos perfectamente segura. Bastante más segura que la alemana, la francesa o la española, según tengo entendido", suelta con retintín el regente.*
>
> *Rara es la noche que La Casa de la Chuleta no registra un lleno absoluto. "Tenemos muchos clientes franceses, alemanes, belgas... Incluso australianos", advierte el gerente. Jörg Zantop, por ejemplo, es un alemán que el jueves al mediodía, a eso de las 13.30, salía*

de esconder la incapacidad de un autor para lograr transiciones eficaces y naturales" (1994: 256). Para lograr unas transiciones que puedan ayudar a mejorar el ritmo de la lectura, el periodista cuenta con otros recursos, como repetir en el enunciado o párrafo que sigue una palabra o frase clave que haya aparecido previamente; reiterar un concepto en cada uno de los fragmentos que se desee relacionar utilizando diferentes sinónimos; incluir sumarios, listas o recuentos; o destacar el contraste entre los elementos que se desee vincular. Las transiciones son difíciles de planear deliberadamente. Si la estructura del reportaje es la adecuada, es preferible escribir con naturalidad, sin obsesionarse con la conexión, a no ser que se vea claramente que esta no existe.

del restaurante con un steak de ternera con patatas fritas en el estómago. "Tal y como se han puesto las cosas en Alemania, creo que voy a tener que acabar viniendo a Londres sólo a comer ternera", soltaba. "Una de dos: o me hago vegetariano o pido la nacionalidad británica".

El presente fragmento del cuerpo del texto, que mantiene a su manera el estilo ágil y ameno destacado ya en la entradilla analizada, en la sintaxis oracional presenta muestras de la oración simple ("el miedo a los elementos óseos *perdura*"), la oración compuesta por coordinación ("Por 17 libras, unas 4.600 pesetas, aquí se pueden degustar unas sabrosas costillas de vaca, *y* por 16,50 [cerca de 4.400 pesetas], meterse entre pecho y espalda una jugosa chuleta de ternera lechal a la parrilla"), la subordinación sustantiva ("lo cierto es *que nuestros clientes no se quejan*"; "podemos decir *que la carne de vaca británica es en estos momentos perfectamente segura*"; "creo *que voy a tener que acabar viniendo a Londres sólo a comer ternera*"), la subordinación de relativo adjetiva especificativa ("la ley seca *que prohibía la venta y consumo de cortes de ternera con hueso* se levantó el 17 de diciembre de 1999"; "aún no se atreven a servir los chuletones y costillares tipo los Picapiedra *que antaño ponían*"; "El único plato de ternera con hueso *que tenemos* es la chuleta de ternera lechal"; "Jörg Zantop, por ejemplo, es un alemán *que el jueves al mediodía, a eso de las 13.30, salía del restaurante con un "steak" de ternera con patatas fritas en el estómago*"; "Jim Course, un inglés *que trabaja como ejecutivo en unos laboratorios farmacéuticos*"), la subordinación de relativo adjetiva explicativa ("en el Reino Unido, *que exportó al mundo el mal de las vacas locas*, hace más de un año que es posible devorar una buena chuleta de res") y la subordinación circunstancial ("*mientras los españoles se ven obligados a dejar de comer chuletones*, los británicos se ponen morados de costillas, lomos, cortes de espalda y demás tajadas de la ternera").

Mención especial merece la subordinación oracional en estilo directo con el verbo regente pospuesto, oficio este último desempeñado sucesivamente por *decir* ("'*A Dios gracias que aquellos días aciagos llegaron a su fin*'", dice Jim Course, un inglés que trabaja como ejecutivo en unos laboratorios farmacéuticos"), *informar* ("'*Lo sentimos, pero no nos quedan chuletas. Se nos acaban de agotar*", informaba el miércoles por la noche Sean Gavin, el gerente"), *indicar* ("*El único plato de ternera con hueso que tenemos es la chuleta de ternera lechal, es decir, de una res de menos de un año de edad. Aunque ya no está prohibida la carne con hueso, seguimos sin servirla, y lo cierto es que nuestros clientes no se quejan'*, indica Sean"), *soltar con retintín* ("'*De todas maneras, no tenemos nada que ocultar: nuestra carne es británica y podemos decir que la carne de vaca británica es en estos momentos perfectamente segura. Bastante más segura que la alemana, la francesa o la española, según tengo entendido'*, suelta con retintín el regente") y *advertir* ("'*Tenemos muchos clientes franceses, alemanes, belgas... Incluso australianos*', advierte el gerente")[329] (Alarcos Llorach, 1994).

En el verbo, la forma personal que aparece con mayor frecuencia es el presente de indicativo ("mientras los españoles se *ven* obligados a dejar de comer chuletones, los británicos se *ponen* morados de costillas, lomos, cortes de espalda y demás tajadas de la ternera"; "Rara *es* la noche que 'La Casa de la Chuleta' no *registra* un lleno absoluto; "'*Tenemos* muchos clientes franceses, alemanes, belgas... Incluso australianos", *advierte* el gerente"),

[329] Al final, tras un primer fragmento en estilo directo con el verbo regente pospuesto, que en este caso es *soltar*, aparece una segunda parte, independiente de la anterior, como continuación de ella, sin el verbo regente ("'*Tal y como se han puesto las cosas en Alemania, creo que voy a tener que acabar viniendo a Londres sólo a comer ternera*', soltaba. '*Una de dos: o me hago vegetariano o pido la nacionalidad británica*'").

seguida de otros tiempos del pasado del mismo modo, el pretérito imperfecto ("la ley seca que *prohibía* la venta y consumo de cortes de ternera con hueso se levantó el 17 de diciembre de 1999"; "'Lo sentimos, pero no nos quedan chuletas. Se nos acaban de agotar', *informaba* el miércoles por la noche Sean Gavin, el gerente"; "Jörg Zantop, por ejemplo, es un alemán que el jueves al mediodía, a eso de las 13.30, *salía* del restaurante con un 'steak' de ternera con patatas fritas en el estómago") y el pretérito indefinido ("en el Reino Unido, que *exportó* al mundo el mal de las vacas locas, hace más de un año que es posible devorar una buena chuleta de res"; "la ley seca que prohibía la venta y consumo de cortes de ternera con hueso se *levantó* el 17 de diciembre de 1999"; "'A Dios gracias que aquellos días aciagos *llegaron* a su fin", dice Jim Course").

También es constante la presencia de formas no personales, principalmente del infinitivo, en perífrasis verbales ("Se nos acaban de *agotar*"; "podemos *decir* que la carne de vaca británica es en estos momentos perfectamente segura"; "creo que voy a *tener* que *acabar* viniendo a Londres sólo a comer ternera") y en la subordinación ("es posible *devorar* una buena chuleta de res"; "el riesgo de *contraer* encefalopatía espongiforme"; "no tenemos nada que *ocultar*"), y el participio, complemento del nombre ("unas suculentas costillas de ternera *bañadas* en salsa 'gravy' y *acompañadas* de una guarnición de pudding de Yorkshire"; "un restaurante de comida tradicional inglesa *situado* en pleno centro de Londres"; "una jugosa chuleta de ternera lechal a la parrilla *servida* con el hueso de rigor") y en perífrasis verbales ("mientras los españoles se ven *obligados* a dejar de comer chuletones"; "Aunque ya no está *prohibida* la carne con hueso"; "la carne de vaca británica es en estos momentos perfectamente segura. Bastante más segura que la alemana, la francesa o la española, según tengo *entendido*"). Del gerundio aparece un único ejemplo en perífrasis verbal ("creo que voy a tener que acabar *viniendo* a Londres solo a comer ternera").

En el sintagma nominal, además de la aposición explicativa ("dice Jim Course, *un inglés que trabaja como ejecutivo en unos laboratorios farmacéuticos*"; "Bienvenidos a *The Chop House* (*La Casa de la Chuleta*), *un restaurante de comida tradicional inglesa situado en pleno centro de Londres*"; "informaba el miércoles por la noche Sean Gavin, *el gerente*"), llaman la atención por el acierto con el que son tratados los adjetivos especificativos pospuestos al sustantivo ("las vacas *locas*", "la ley *seca*", "aquellos días *aciagos*", "unos laboratorios *farmacéuticos*", "los elementos *óseos*", "ternera *lechal*", "vaca *británica*", "un lleno *absoluto*"[330] y los adjetivos explicativos antepuestos al sustantivo, que se encuentra acompañado de su complemento preposicional, de acuerdo con el esquema adjetivo + sustantivo + preposición + sustantivo ("una *buena* chuleta de res", "del *tradicional* puré de patatas", "unas *suculentas* costillas de ternera", "en *pleno* centro de Londres", "unas *sabrosas* costillas de vaca", "una *jugosa* chuleta de ternera").

El colorido del texto se debe en gran medida a la incorporación de voces y expresiones coloquiales, como *ponerse ciego* ("Y los británicos, [se ponen] *ciegos* de chuletones"), *ponerse morado* ("los británicos *se ponen morados* de costillas, lomos, cortes de espalda y demás tajadas de la ternera"), *devorar* ("en el Reino Unido, que exportó al mundo el mal de las vacas locas, hace más de un año que es posible *devorar* una buena chuleta de res"), *como mandan los cánones* ("hace más de un año que es posible devorar una buena chuleta de res servida, *como mandan los cánones*, con su hueso correspondiente), *a Dios gracias* (*A Dios gracias* que

[330] También se registra la posposición de dos adjetivos especificativos al mismo sustantivo ("comida *tradicional inglesa*").

aquellos días aciagos llegaron a su fin"), *hincar el diente* ("mientras se dispone a *hincar*le *el diente* a unas suculentas costillas de ternera bañadas en salsa 'gravy'"), *meterse entre pecho y espalda* ("Por 17 libras, unas 4.600 pesetas, aquí se pueden degustar unas sabrosas costillas de vaca, y por 16,50 [cerca de 4.400 pesetas], *meterse entre pecho y espalda* una jugosa chuleta de ternera lechal a la parrilla servida con el hueso de rigor"), *sembrar el terror* ("mientras en media Europa las vacas locas *siembran el terror*, en las islas Británicas se ponen morados de chuletones"), *soltar con retintín* ("'podemos decir que la carne de vaca británica es en estos momentos perfectamente segura. Bastante más segura que la alemana, la francesa o la española, según tengo entendido', *suelta con retintín* el regente") y *salir del restaurante con un "steak" de ternera con patatas fritas en el estómago* ("Jörg Zantop, por ejemplo, es un alemán que el jueves al mediodía, a eso de las 13.30, *salía del restaurante con un 'steak' de ternera con patatas fritas en el estómago*") (Hernando Cuadrado, 2001)[331].

Las transiciones contribuyen a la cohesión natural del texto principalmente mediante la repetición de una palabra ("podemos decir que la carne de vaca británica es en estos momentos perfectamente *segura*. Bastante más *segura* que la alemana, la francesa o la española, según tengo entendido"), el empleo de un sinónimo para nombrar el mismo concepto ("en el Reino Unido, que exportó al mundo el *mal de las vacas locas*… Algunos aún preguntan por el origen de la ternera y el riesgo de contraer *encefalopatía espongiforme*"), el anuncio de lo que se va a detallar a continuación ("*Así están las cosas*: mientras en media Europa las vacas locas siembran el terror, en las islas Británicas se ponen morados de chuletones") y, sobre todo, el establecimiento de un contraste entre determinados elementos constituyentes ("*mientras los españoles* se ven obligados a dejar de comer chuletones, *los británicos* se ponen morados de costillas, lomos, cortes de espalda y demás tajadas de la ternera"; "*mientras en media Europa* las vacas locas siembran el terror, *en las islas Británicas* se ponen morados de chuletones") (Casado Velarde, 1993).

5. El cierre como reafirmación del planteamiento

El *cierre* del reportaje, al ser el último contacto del periodista con el lector, en opinión de E. Ulibarri, "debe ser eficaz, congruente con el texto que corona; debe ser el final lógico del camino que juntos emprendieron autor y lector" (1994: 260). Á. Grijelmo, que trata el tema bajo el epígrafe de *El párrafo del sabor*, comenta que la frase que cierra un reportaje —de manera similar a lo que sucede en un artículo de opinión o en una crónica— "adquiere el valor de las especias en cualquier condimento: es el sabor que permanece en el paladar unos segundos, el regusto que el lector se llevará junto con el del café" (1997: 76).

[331] En el texto, de acuerdo con el tema, se alude a la enfermedad de las *vacas locas* ("en el Reino Unido, que exportó al mundo el mal de las *vacas locas*, hace más de un año que es posible devorar una buena chuleta de res") y a su denominación técnica en medicina *encefalopatía espongiforme* ("Algunos aún preguntan por el origen de la ternera y el riesgo de contraer *encefalopatía espongiforme*"). También se incluyen términos ingleses, algunos sin traducir al español ("unas suculentas costillas de ternera bañadas en salsa 'gravy' y acompañadas de una guarnición de *pudding* de Yorkshire"; "Jörg Zantop, por ejemplo, es un alemán que el jueves al mediodía, a eso de las 13.30, salía del restaurante con un *steak* de ternera con patatas fritas en el estómago"), y, en el caso de *The Chop House*, primero acompañado de su correspondiente traducción entre paréntesis ("Bienvenidos a *The Chop House* [*La Casa de la Chuleta*], un restaurante de comida tradicional inglesa situado en pleno centro de Londres, a orillas del Támesis") y después solo en español ("Rara es la noche que *La Casa de la Chuleta* no registra un lleno absoluto"). Por lo que respecta a *pudding*, en el *Diccionario panhispánico de dudas* se remite al lector a *pudin* o *pudín*, que figuran en el *DRAE*.

Seleccionar adecuadamente el cierre del reportaje es una tarea que el periodista experimentado inicia mucho antes de aproximarse al término de la redacción e incluso antes de comenzar a escribir. En la mayor parte de los casos, el cierre aparece vinculado a la entrada, mientras que algunas veces es más autónomo. Su eficacia comunicativa se sustenta en la capacidad de transmitir el mensaje al lector con la máxima corrección, de tal manera que se produzca una concordancia exacta entre la intención del emisor y la interpretación del receptor. En el *Libro de estilo* de *El País* se pone de relieve el esmero con el que ha de ser redactado el cierre del reportaje ("el último párrafo de un reportaje debe ser escrito muy cuidadosamente. Tiene que servir como 'remate', pero sin establecer conclusiones aventuradas o absurdamente chistosas" [1996: 49]), corroborándose que "tiene que dejar cierto regusto al lector, y conectar con la idea principal" (1996: 49), por lo que en ningún caso debe ser cortado por razones de espacio.

En función de la estructura del cuerpo del reportaje, podemos distinguir seis tipos de cierre (Ulibarri, 1994: 260-268; Maciá Barber, 2007: 167-174; Echevarría Llombart, 1998: 114-115, y 2011: 211-212): *de caso*, en el que se retoma la anécdota citada en la entradilla para completar el círculo; *de conclusión* —o *de resumen*—, en el que se sintetizan los elementos esenciales del reportaje o se llega a alguna conclusión a partir de ellos; *de moraleja* —o *de instancia a la acción*—, que, si bien tiene sentido en la literatura, en el reportaje debe ser evitado por convertirse en "un recurso pernicioso" (Ulibarri, 1994: 263); *de incógnita*, que puede resultar adecuado en algunos casos en los que el propósito del reportaje haya sido poner de manifiesto las preguntas sin respuesta de un tema; *de proyección* —o *de futuro*—, en el que, en lugar de plantearse interrogantes, se presentan proyecciones o posibilidades futuras de un hecho o situación; y *anticlimático*, en el que se aminora la tensión del reportaje con algún detalle significativo o curioso.

En el cierre del reportaje titulado *¿Son seguros nuestros rascacielos?*, que lleva por subtítulo *El incendio del Windsor cuestiona la conveniencia de los edificios de mucha altura*, publicado en el diario *El País* el 20/02/2005 y recogido por C. Maciá Barber (2007: 167-168), el periodista A. Jiménez Barca escribe que:

> *El catedrático Aroca sabe que nada es infalible. Pero añade: "Es cierto que, dada su altura, los bomberos no pueden hacer gran cosa si se declara un incendio en un rascacielos, que está abandonado a su suerte, que depende de sí mismo, como un barco en alta mar que comenzara a arder. Pero por eso no vamos a prohibir barcos en alta mar".*

Aludiendo, mediante la cita de una fuente experta, la del catedrático Aroca, al dilema de la prohibición de la construcción de rascacielos en España a raíz del incendio del edificio Windsor de Madrid. En la entradilla recogía otra cita de una ciudadana anónima que, horrorizada ante el suceso, reclamaba su prohibición. Retomado el pensamiento inicial en el cierre, el reportaje presenta una estructura circular.

El párrafo, en el que, dentro de sus peculiaridades características, no se abandona el estilo ágil y ameno de las partes anteriores, se halla integrado, en primer lugar, por una oración compleja en la que aparece una subordinada sustantiva en función de complemento directo (*que nada es infalible*) dependiente del verbo *sabe*. La segunda parte, introducida por el conector discursivo adversativo *pero*, consta del verbo regente *añade* y el fragmento en estilo directo (*"Es cierto que, dada su altura, los bomberos no pueden hacer gran cosa si se declara un incendio en un rascacielos, que está abandonado a su suerte, que depende*

de sí mismo, como un barco en alta mar que comenzara a arder. Pero por eso no vamos a prohibir barcos en alta mar").

En la primera parte del fragmento en estilo directo, la oración subordinada sustantiva en función de sujeto, entre la conjunción *que* y su sujeto (*los bomberos*) lleva intercalada una construcción absoluta de participio (*dada su altura*), y a continuación contiene una subordinada circunstancial condicional (*si se declara un incendio en un rascacielos*) de cuyo núcleo del complemento circunstancial (*rascacielos*) dependen dos subordinadas de relativo adjetivas explicativas y una comparación con una de relativo adjetiva especificativa incorporada (*que está abandonado a su suerte, que depende de sí mismo, como un barco en alta mar que comenzara a arder*) dependiente de su núcleo (*barco*). La segunda parte de este fragmento en estilo directo se halla conectada con la anterior por medio del marcador discursivo adversativo *pero* (*Pero por eso no vamos a prohibir barcos en alta mar*).

En el sintagma verbal, el tiempo predominante, como en las otras partes del reportaje, es el presente de indicativo (*sabe*, *es*, *añade*, *pueden*, *declara*, *está*, *depende*, *vamos*), seguido en orden de frecuencia del infinitivo en perífrasis ("no pueden *hacer*", "comenzara a *arder*", "no vamos a *prohibir*"), el pretérito imperfecto de subjuntivo (*comenzara*) y el participio en construcción absoluta ("*dada* su altura"). En el sintagma nominal cabe destacar la aposición especificativa ("El catedrático *Aroca*"), y la anteposición del adjetivo valorativo *gran* ("los bomberos no pueden hacer *gran* cosa") y el adjetivo descriptivo *alta* en la locución sustantiva *alta mar* ("como un barco en *alta* mar que comenzara a arder").

6. Conclusiones

De lo expuesto en las páginas precedentes se desprende que el reportaje de prensa, atendiendo a su configuración lingüística, se caracteriza por gozar de un amplio margen de libertad en el uso de la lengua, dado que a la diversidad de repertorios adoptados se encuentra ligada una amplia variedad de recursos expresivos utilizados con vistas a lograr la implicación del lector, y suscitar y mantener su interés.

Ya desde el comienzo, en la titulación, con el fin de captar al lector, además de transmitir información, el redactor procura mostrar ingenio y, si el contenido lo permite, introducir una cierta dosis de humor por medio de determinados recursos estilísticos, evitando, por el contrario, las ideas ya inventadas, las expresiones desgastadas por el uso y los lugares comunes. La entradilla, el componente del que se vale el reportero para atraer eficazmente al lector y proporcionarle al menos un indicio acerca del contenido del trabajo, presenta normalmente un estilo directo, sencillo y conciso.

En el cuerpo, el núcleo del trabajo, integrado por los datos recabados en la investigación, las interpretaciones de las fuentes, el desarrollo de los argumentos, los testimonios de los personajes, la narración estructurada de los acontecimientos y las descripciones del entorno, el emisor sigue alimentando el interés del receptor mediante la estructura de globalidad y la habilidad en el manejo del lenguaje.

El cierre, presentado en el estilo ágil y ameno de las partes anteriores, tiene como misión conectar con la idea principal a manera de recordatorio y dejar al lector con buen sabor de boca, introduciéndose a veces el párrafo clave, que sirve de puente entre la

entradilla y el cuerpo, y las transiciones enlazan con fluidez las partes del texto o los diferentes aspectos de estas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALARCOS LLORACH, E. (1994). *Gramática de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, Colección Nebrija y Bello, Espasa Calpe.

CASADO VELARDE, M. (1993). *Introducción a la gramática del texto del español*. Madrid: Arco / Libros.

DONDIS, D. A. (2004). *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.

ECHEVARRÍA LLOMBART, B. (1998). *Las w's del reportaje*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU.

—(2011). *El reportaje periodístico*. Manganeses de la Lampreana (Zamora): Comunicación Social.

ESCAVY ZAMORA, R. (2009). *Pragmática y textualidad*. Murcia: Universidad de Murcia.

GARCÍA ARETIO, L. (2002). *La educación a distancia: de la teoría a la práctica*. Barcelona: Ariel.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1996). *Noticia de un secuestro*. Barcelona: Mondadori.

GAVIÑO RODRÍGUEZ, V. (2008). *Español coloquial. Pragmática de lo cotidiano*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

GRIJELMO, Á. (1997). *El estilo del periodista*. Madrid: Taurus.

HAI-JEW, Sh. (2009). *Digital imagery and informational graphics in E-learning: maximizing visual technologies*. Hershey: IGI Global.

HERNANDO CUADRADO, L. A. (2001). "El registro coloquial en *Bajarse al moro*, de J. L. Alonso de Santos". *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 26, 145-154.

LAHUERTA GALÁN, J. (coord.) (2002). *Diccionario de uso del español de América y España*. Barcelona: Spes.

LARA, L. F. (dir.) (2010). *Diccionario del español de México*. México, D. F.: El Colegio de México.

LÓPEZ HIDALGO, A. (2001). *El titular*. Sevilla: Comunicación Social.

MACIÁ BARBER, C. (2007). *El reportaje de prensa*. Madrid: Universitas.

MARTÍN VIVALDI, G. (1973). *Géneros periodísticos*. Madrid: Paraninfo.

MARTÍNEZ ALBERTOS, J. L. (1984). *Curso general de redacción periodística*. Barcelona: Mitre.

MUNDO, EL (1996). *Libro de estilo*, V. de la Serna (coord.). Madrid: Temas de Hoy.

NÚÑEZ LADEVEZE, L. (1995). *Introducción al periodismo escrito*. Barcelona: Ariel.

ORIHUELA, J. L. (2000). "Las nuevas tecnologías de la información: claves para el debate". *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte* 70, 44-50.

PAÍS, EL (1996). *Libro de estilo*. 12.ª ed. Madrid: Ediciones *El País*.

PERICOT, J. (2005). "La imagen gráfica: del significado implícito al sentido inferido". *Formats: Revista de Comunicación Audiovisual* 4 <http://www.upf.edu>.

RANDALL, D. (2008). *El periodista universal*. 2.ª ed. Madrid: Siglo XXI.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1970). *Diccionario de la lengua española*. 19.ª ed. Madrid: Espasa Calpe.

—(1984). *Diccionario de la lengua española*. 20.ª ed. Madrid: Espasa Calpe.

—(1992). *Diccionario de la lengua española*. 21.ª ed. Madrid: Espasa Calpe.

—(2001). *Diccionario de la lengua española*. 22.ª ed. Madrid: Espasa Calpe.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.

RÍO REYNAGA, J. del (1994). *Periodismo interpretativo. El reportaje*. México: Trillas.

SALAS, C. (2007). *Manual para escribir como un periodista*. Barcelona: Áltera.

SÁNCHEZ, A. (2001). *Gran diccionario de uso del español actual*. Madrid: SGEL.

SÁNCHEZ, J. F. (1996). "¿Para quién escribimos?". *Estudios de Periodística* 4, 27-46.

SECO, M., O. ANDRÉS y G. RAMOS (2011). *Diccionario del español actual*. 2.ª ed. Madrid: Aguilar.

ULIBARRI, E. (1994). *Idea y vida del reportaje*. México, D. F.: Trillas.

VANGUARDIA, LA (2004). *Libro de redacción*. Barcelona: *La Vanguardia* Ediciones y Ariel.

VIGARA, A. M.ª — CONSEJO DE REDACCIÓN DE *ABC* (2001). *Libro de estilo de ABC*. Barcelona: Ariel.

Recibido el 18 de febrero de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.