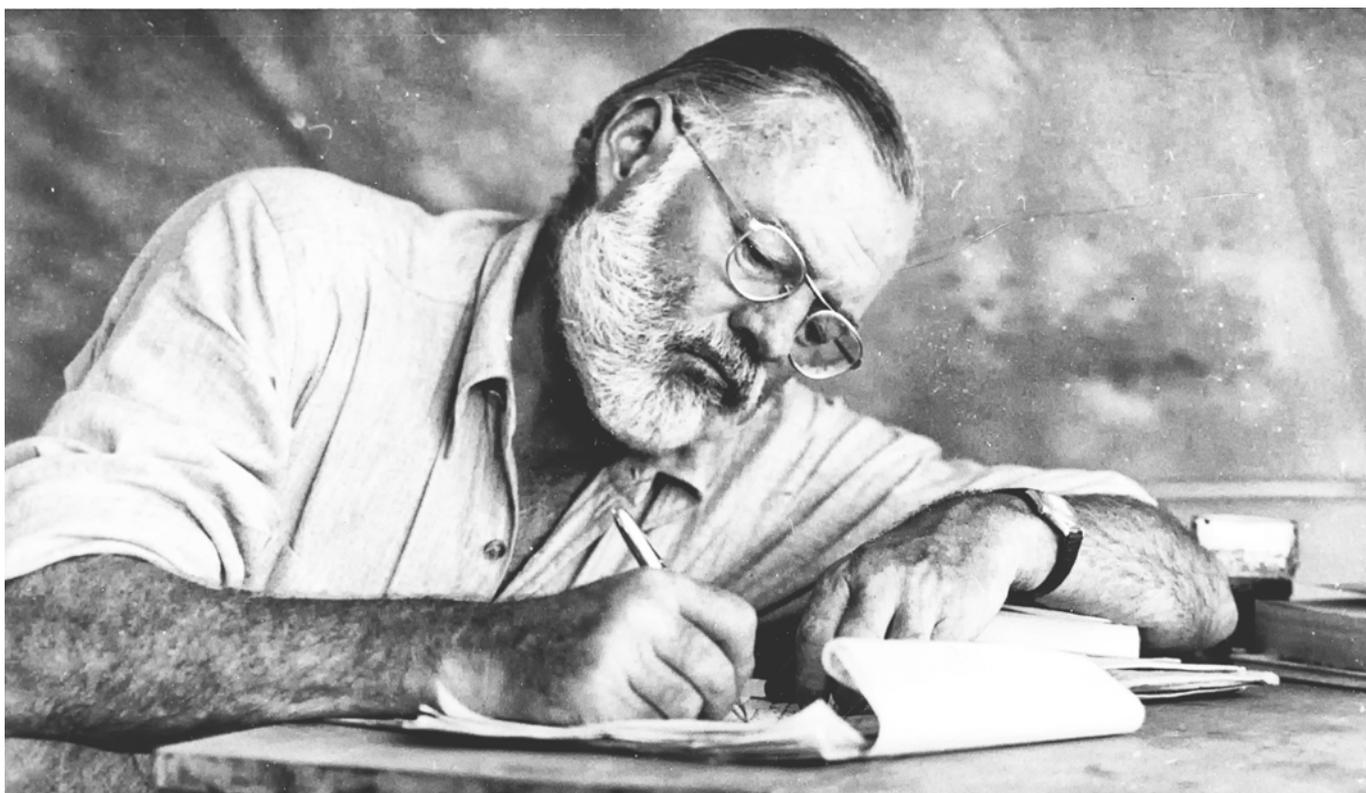


MEMORIAL

sociedad y cultura

RADICALES LIBRES

ERNEST HEMINGWAY



MICHEL PORCHERON

NO SE PODÍA CONTAR CON ÉL PARA HABLAR DE LITERATURA O REUNIRSE CON ESCRITORES

La literatura estadounidense contemporánea nació en el edificio número 74 de la Rue du Cardinal Lemoine, cerca de la Place de la Contrescarpe, en el célebre Quartier Latin de París. Allí vivieron, en los años veinte, el joven Ernest Miller Hemingway y Hadley Richardson, su primera esposa.

Eso afirma Charles D'Ambrosio (1960), quien estuvo recientemente en París en ocasión del lanzamiento de su libro *Le Cap* (Ediciones Gallimard). "Es nuestro Flaubert. Con él cambió nuestra manera de ver la prosa. Al quitar los adornos, cambió

el lugar de todo lo demás. Ya no se lee la realidad. Se lee la lengua que expresa las percepciones de la realidad y uno lo sabe al leerlo. Fue en París donde se produjo esa toma de conciencia", declaró D'Ambrosio al periodista Philippe Lancon, del diario francés *Libération*.

Cuenta Philippe Lancon que hoy en día "hay transeúntes que quitan pedazos de la pintura azul de la puerta para llevársela como reliquia. A la izquierda se puede ver una placa: 'Así era el París de nuestra juventud, cuando éramos muy pobres y muy felices'", cita de *París era una fiesta* (A Moveable Feast), obra publicada póstumamente, en 1964, y que Hemingway terminó en la Finca Vigía, su residencia de Cuba, donde vivió durante 21 años antes de partir para Key West y Ketchum, sin pasaje de vuelta a la Isla.

D'Ambrosio aprovechó la ocasión para subrayar una clara influencia de James Joyce en el uso de la conjunción y "para hacer largas frases manteniendo una simplicidad esencial, frases en las que y es una señal de igualdad entre las cosas, un vaso y una taza y una mesa, pero separándolas una de otra, porque Hemingway presta siempre mucha atención, hasta al menor detalle, a lo que es importante y a lo que no lo es". Sobre James Joyce, *Hem* se limitó a decir, en 1958, que "el último libro del que yo pudiera decir que me haya abierto horizontes fue el *Ulises* de Joyce. Así y todo, su influencia no fue más que indirecta. Su obra lo cambió todo. Naturalmente, no se podía contar con él para hablar de su trabajo". Lo mismo sucedía con el propio Hemingway. Nunca hablaba de lo que estaba escribiendo ni tampoco de sus obras anteriores o futuras.

LOS ESCRITORES NO

Siempre se ha dicho que a Ernest Hemingway no le gustaba hablar de literatura, ni de la suya ni de la de los demás. Es totalmente cierto. Era un tema que nunca abordaba. Incluso vivió toda su vida evitando la compañía de sus colegas escritores, ya fuesen estadounidenses o de otras nacionalidades. Esa regla sólo tuvo dos importantes excepciones: John Dos Passos y Francis Scott Fitzgerald, por quienes sentía una gran amistad, aunque también tuvo con ellos conflictos no menos profundos.

Cuando el o los periodistas, generalmente estadounidenses, se hacían demasiado insistentes, Hemingway aceptaba responder, aunque de forma evasiva o irónica y generalmente por escrito. La ocasión más espectacular en que aceptó hacerlo fue la célebre entrevista que concedió en 1958, también por escrito, a George Plimpton, para *The Paris Review*, y que se convirtió en la referencia histórica de sus muy contadas declaraciones sobre la literatura y otros temas derivados.

Si bien la entrevista concedida a Plimpton –entrevista que los conocedores, verdaderos o falsos, han exprimido ya más que una naranja– sigue considerándose desde hace más de 52 años como un texto fundamental, Hem también se expresó por voluntad propia, aunque muy raramente, sobre el oficio de escritor en general y las técnicas de escritura e incluso llegó a dar algunos consejos al respecto.

Muchos estiman que la excepción que confirma la regla sobre su poca inclinación a expresarse sobre la literatura, la escritura y los escritores es la ya mencionada *París era una fiesta*, cuya primera versión fue objeto de un trabajo de “limpieza” por parte de su viuda Mary Welsh y de su editor.

Esos recuerdos inéditos de su vida en el París de los años 1921 a 1926, recuerdos cuya escritura retomó Hemingway a partir de 1957, presentan al lector un verdadero desfile de “estrellas” de la literatura de la época, como Scott Fitzgerald, Zelda Sayre, Ezra Pound, Gertrude Stein, James Joyce, Ford Madox Ford, Sylvia Beach, etc., en una recreación de “una cortante nitidez”, según Felipe Cunill. Los retratos que hace Hemingway de esas míticas figuras de la literatura son particularmente corrosivos. Anthony Burgess habla incluso de “ejercicio de demolición”. Joyce es el único que sale indemne, al igual que París, que goza de todo el afecto de Hemingway.

Hay que decir, sin embargo, que en *París era una fiesta* Hemingway no escribe sobre la literatura y los escritores, sino que habla de los personajes que conformaron la Generación Perdida, basándose

se para ello en las libretas de notas que él mismo había dejado en dos maletas olvidadas, en 1928, en el famoso hotel Ritz de París. Muchos años más tarde, dos empleados del hotel encontraron por casualidad las dos maletas del escritor, que le fueron entregadas en octubre de 1956 en ocasión de su paso por París, proveniente de España.

UN MONÓLOGO POCO CONOCIDO

Sin embargo, en una crónica redactada en 1935 para la publicación estadounidense *Esquire* y titulada “Monólogo para el Maestro: una carta de alta mar”, un texto de 12 páginas que ni siquiera figura entre los más conocidos de Hemingway y al que raramente se hace referencia, el propio Hem, identificándose a sí mismo ante los lectores como “Su Corresponsal”, cuenta con malicia, humor e ironía su encuentro con un joven de Minnesota, al que identifica como Mice o Maestro, que alberga la ambición de convertirse en escritor. Este joven participa, como marinero, en plan de pesca con Hem a bordo del Pilar, frente a las costas de Cuba. Pero lo interesante no es la historia en sí, sino lo que dice y escribe “Nuestro Corresponsal”, 23 años antes de la famosa entrevista que concedería a Plimpton.

Después de finalizar la pesca y después de decir que “no pasará otro verano en la costa cubana, ni en ninguna otra, con preguntas y respuestas sobre el oficio de escritor” y que si “nuevos escritores aprendices vuelven a subir a bordo del Pilar, tendrán que ser mujeres, bonitas y traer champán”. El “Corresponsal” declara, de plano y por voluntad propia: Su corresponsal considera el oficio de escritor una cosa muy seria, pero le desagrada profundamente hablar de dicho asunto con casi todo el mundo en este planeta. Habiéndose visto obligado a hablar sobre muchos de sus aspectos durante un periodo de ciento diez días con este buen Maestro..., les presenta aquí las notas escritas de algunas de esas declaraciones...

Mice: ¿Qué entiende usted por escribir bien, por oposición a escribir mal?

Su Corresponsal (SC): Escribir bien es escribir con la verdad. Si un hombre inventa una historia, ésta será verdadera en función de su grado de conocimiento de la vida y de conciencia, de tal manera que, cuando inventa algo, ese algo se parece a lo que sería en la realidad. Si ignora cómo actúa mucha gente en pensamiento y actos, su buena estrella puede permitirle salir del paso durante algún tiempo o puede escribir obras fantásticas. Pero si sigue escribiendo sobre lo que no conoce, se sorprenderá a sí mismo haciendo trampa. Después de haber hecho trampa algunas veces, ya no

puede seguir escribiendo honestamente.

Mice: ¿Y la imaginación, entonces?

SC: Con excepción de la honestidad, es lo esencial que debe saber un escritor, mientras más aprende por experiencia más puede imaginar con verdad. Si llega a poder imaginar con suficiente verdad, la gente pensará que las cosas que cuenta realmente sucedieron y que él no hace más que relatarlas... ¿Entiendes?”

Mice: ¿Qué libros debería leer un escritor?

SC: Debería haber leído todo. Así sabría lo que tiene que hacer mejor. Digo que debería. Por supuesto que no puede.”

Mice: Entonces, ¿cuáles son los libros necesarios?

SC: Debería haber leído *Guerra y Paz* y *Ana Karénina*, de Tolstói; *Midshipman Easy*, *Frank Mildmay* y *Peter Simple*, del capitán Marrayat; *Madame Bovary* y *La educación sentimental*, de Flaubert; *Los Buddenbrooks*, de Thomas Mann; *Portrait of the Artist* y *Ulises*, de Joyce; *Tom Jones* y *Joseph Andrews*, de Fielding; *Rojo y Negro* y *La cartuja de Parma*, de Stendhal; *Los hermanos Karamazov* y otros dos de Dostoyevski; *Huckleberry Finn*, de Mark Twain; *The Open Boat* y *The Blue Hotel*, de Stephen Crane; *Hail and Farewell*, de George Moore; *Autobiographies*, de Yeats; todo lo bueno de Maupassant, todo lo bueno de Kipling, todo Turgueniev; *Far away and long ago*, de W.H. Hudson; todas las noveletas de Henry James, sobre todo *Madame de Mauves*, y *The Turn of the Screw*, *The Portrait of a Lady*, *The American*...”

Mice: No puedo anotarlos tan rápido... ¿hay más?

SC: Los demás te los digo otro día. Son por lo menos tres veces más.

Mice: ¿Un escritor debería haber leído todos esos libros?

SC: Todos esos y muchos más. Si no, no sabe lo que tiene que mejorar... y en ese caso, es inútil escribir. Mejorar lo que hicieron los muertos, rivalizar con ellos. La mayoría de los escritores vivos no existen...

Mice: ¿Cómo puede un escritor formarse a sí mismo?

SC: Observa lo que sucede... Como escritor, tú no debes juzgar y mantenerte en esa posición... y escucha bien. Cuando la gente habla, escucha atentamente. La mayoría de la gente nunca escucha, tampoco observa. Hay mil maneras de entrenarse y piensa siempre en los demás.

Mice: Gracias.

SC: No hay de qué, Mice. ¿Y si habláramos de otra cosa?

Mice: ¿De qué otra cosa?

SC: De cualquier otra, Mice. De cualquier otra cosa.

Mice: Está bien, pero...

SC: No hay pero que valga. Se acabó. Se acabó la conversación sobre el arte de escribir. No hay más. Se acabó todo por hoy. Tienda cerrada. El dueño se fue para su casa.

En este diálogo con un joven interlocutor, Hemingway dice más sobre su manera de escribir y sus "trucos" de escritor que en sus respuestas a George Plimpton. En 1935, ya tiene escritas las novelas *The Torrents of Springs* (1925), *The Sun Also Rises* (1926), *A Farewell to Arms* (1929) y *Death in the Afternoon* (1932). Así que, cuando se dirige al joven Mice, Hem sabe perfectamente de qué está hablando y los "consejos" que menciona no son otra cosa que los principios que él mismo aplicará a lo largo de toda su carrera como escritor.

TAUROMAQUIA: "ÉL SABÍA DE LO QUE HABLABA"

El ejemplo de la tauromaquia es especialmente revelador. Hemingway asiste a su primera corrida de toros en Madrid, en julio de 1923, después de oír en París los excelentes y explícitos relatos de Gertrude Stein. Ya en aquel entonces, el escritor recibía regularmente, como suscriptor, dos revistas taurinas francesas. Al principio de su novela *The Sun Also Rises*, Jack Barnes regresa a su casa, en el parisino Boulevard Saint-Michel. La portera le entrega su correspondencia, incluyendo los periódicos. Ya en su apartamento, Jack Barnes describe su rutina: "Me puse mi pijama y me acosté. Tenía mis periódicos sobre tauromaquia y rasgué las bandas. Uno era de color naranja, el otro amarillo. *Le Toril* era el mejor. Lo leí de cabo a rabo."

Según el autor francés Pierre Dupuy, "Ernest conservó un recuerdo muy vivo de 'la hoja amarilla' tolosana y no cabe duda que encontró en ella la fuente de los conocimientos que demuestra en todos sus escritos sobre la tauromaquia".

En sólo 9 años (de 1923 a 1932), Hemingway logró convertirse en un gran conocedor de la

tauromaquia, en un apasionado y a la vez más que experto "aficionado". Casi 80 años después, todo "aficionado a los toros" que se respete tiene probablemente entre sus libros de cabecera *Fiesta y Muerte en la tarde*.

En *The Best Times, An Informal Memoir* (1966), publicada en español como *Años Inolvidables* (Nota del Traductor), John Dos Passos escribe sobre Hemingway: "Se dedicaba en cuerpo y alma a lo



que le interesaba. Ya fuese los Seis Días de París, los toros, el esquí o la pesca de la trucha, él tenía que llevarlo a su máxima expresión. Se aferraba como una sanguijuela hasta que tenía en la sangre hasta el más pequeño detalle del asunto. Se ganaba la confianza de los profesionales locales y absorbía todo hasta la saciedad. Jamás vi tanta facultad de succión, a no ser en algunos científicos a los que vi inmersos en difíciles experimentos. A

esa cualidad debe Hemingway algunas de sus mejores páginas... Él sabía de qué hablaba".

Ernest Hemingway siempre escribió sobre la tauromaquia como un verdadero profesional, más allá de la pasión que le había embargado incluso antes de haber visto su primera corrida de toros, subyugado por lo que le contaba Gertrude Stein. Pierre Dupuy habla de una "receptividad más que aguda" en Hem, "a tal punto que el periodista que nunca había puesto un pie en una plaza de toros se puso a escribir una viñeta de manera tan precisa como sugestiva". Dupuy se refiere en ese caso a un texto de unas 15 líneas que Hemingway envió a la *Little Revue*, durante la primavera de 1923.

"Sanguijuela", absorción "hasta la saciedad", "succión", los términos que selecciona Dos Passos lo subrayan. Hemingway siempre se alimentó de la realidad. Su obra no es fruto de la imaginación, de una imaginación pura y simple o delirante, y mucho menos de la fantasía, palabra que siempre ha aborrecido Gabriel García Márquez, otro escritor que, al igual que Hemingway, siempre ha partido de imágenes visuales y nunca de una idea o de un concepto. Para estos dos premios Nobel, la imaginación no es más que un instrumento de elaboración de la realidad. "A fin de cuentas, la fuente de la creación es siempre la realidad", declara García Márquez en sus *Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, en 1993.

EL ICEBERG

De Hemingway, el "Gabo" retiene lo siguiente: "un cuento, como el iceberg, debe estar sustentado en la parte que no se ve: en el estudio, la reflexión, el material

reunido y no utilizado directamente en la historia. Hemingway enseña a uno muchas cosas, inclusive a saber cómo un gato dobla una esquina." García Márquez habla incluso de "sabiduría oculta".

Ante la gastada pregunta de "¿cuáles son sus influencias literarias?", el escritor —que por naturaleza es y fue un gran lector— a menudo recurre a una respuesta convencional, de carácter esencialmente anecdótico. Pero si se le pregunta cuáles son los que

más le han enseñado o influido verdaderamente en su vida y su obra, las respuestas –cuando existen– son mucho más instructivas. Si bien Hemingway, al ser interrogado por Plimpton, “se mantendrá mudo sobre lo esencial, su trabajo, su obra, convencido de que ciertas verdades, que se sienten en lo profundo, nada ganarían con ser reveladas”, las muy poco frecuentes “confidencias” del escritor estadounidense alcanzarán gran resonancia, ya que dicha entrevista, realizada por un prestigioso “entrevistador”, aparece, con el título “El arte del novelista: Ernest Hemingway”, en una no menos prestigiosa revista. Pocos saben que Hemingway a menudo retoma en ella sus palabras de 1935 a Mice.

En la entrevista declara, efectivamente: “Cuando un escritor descuida lo que no conoce, esas lagunas dejan en su obra espacios de sombra y de silencio”.

“La sensibilidad de un escritor puede compararse con un pozo. Nadie sabe exactamente lo que contiene, ni siquiera él. Es como una enorme reserva de fantasmas. Hay que saber esperar que los ingredientes de la futura obra vuelvan a la superficie.”

“Escribir resulta de por sí bastante difícil como para que haya que estar dando además explicaciones sobre lo que se ha querido decir... Así que lean lo que escribo por el mero placer de la lectura. Por lo demás, encontrarán ahí lo que ustedes mismos pongan... Yo sigo pensando que nada gana el escritor con entregar las llaves de su trabajo. Él escribe para que lo lean. Todo comentario, toda explicación, me parecen superfluos”.

La célebre referencia al iceberg –palabra clave en Hemingway y que contribuirá a dar celebridad a la entrevista de Plimpton– aparece en una de sus respuestas (escritas) a Plimpton, cuando este último le pregunta: “¿Está usted siempre a la expectativa, listo a tomar lo que se pone a su alcance?”

Hemingway: “Creo que sí. No hay esperanza para el escritor que deja de permanecer vigilante. Pero esa atención constante no debe convertirse en una obsesión. No es cuestión de rentabilizar todo lo que uno ve, como hacen algunos debutantes febriles. Las observaciones alimentan posteriormente, de forma natural, el ‘pozo’ del que hablábamos. Para tomar otra metáfora, sepa usted que yo trabajo un poco según el principio del iceberg cuya masa se encuentra, en proporción de siete octavos, por debajo del agua. La suma de las experiencias cotidianas constituye el enorme volumen invisible que sirve de base al poderío de la novela. Si, por ignorancia, un escritor no recurre a esa reserva, la parte invisible del iceberg presentará una falla.”

En la continuación de su respuesta, el escritor diserta extensamente sobre *El Viejo y el Mar*, que “hubiese podido tener mil páginas”. El autor eliminó todo lo que hubiese podido parecer como “acumulaciones”, todo lo que no era necesario, así como “anécdotas, testimonios o relatos que aportaron mis amigos, los habitantes del pueblo de pescadores”.

“Ese saber está sin embargo presente, aunque de manera difusa. Se pasea por las páginas, de la primera a la última. Es la parte sumergida del iceberg”.

EL OLFATO DEL PERRO DE CAZA

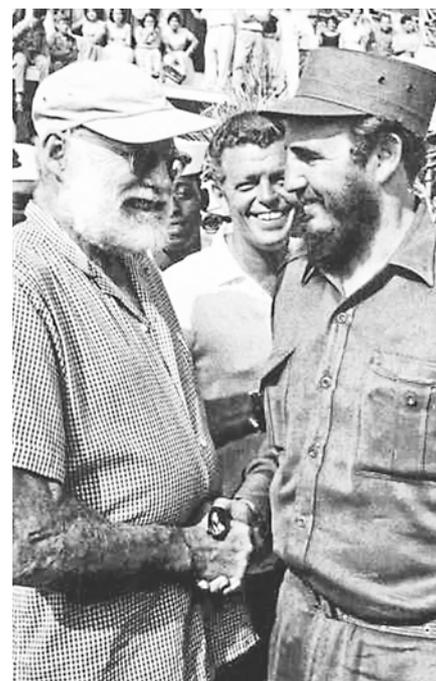
Es por lo tanto importante saber que, en Hemingway, el valor de la obra está determinado tanto por lo que está escrito como por lo que a primera vista parece invisible, oculto, sumergido. Hay en él algo que recuerda al escultor Giacometti (el “esqueleto en el espacio”, la distancia necesaria para toda mirada y la subsiguiente disolución de la forma. Más que reproducir la realidad se trata de realizar la sensación que dicha realidad puede producir, de hacer real la visión que de ella se tiene).

Si a esas experiencias vividas, más o menos vividas, “llegando a inspirarse en tal o más cual episodio de la propia vida o de la vida de otra persona”, se agregan el olfato del perro de caza o del viejo zorro, el sexto sentido de la paloma mensajera, la santa ingenuidad del instinto o los reflejos genéticos de la urraca ladrona, el lector obtendrá a fin de cuentas unas cuantas claves para penetrar en el mundo del escritor Hemingway.

Plimpton: La pregunta de las preguntas, para terminar. Escribir novelas, ¿para qué? Una representación de la realidad en vez de la realidad misma, ¿por qué?

Hemingway: Al contrario, ¿por qué asombrarse de ello? A partir de los hechos que le han sucedido, de cosas que existen y que usted conoce y de otras de las que usted nada sabe, usted construye algo según su propia idea y que, lejos de ser una imagen de ese mundo, es en sí más real que todo lo que existe; usted trata entonces de convertir eso en algo vivo y, si lo logra, le confiere además una especie de inmortalidad. Es para eso que escribimos, y nada más que para eso. En todo caso, si hay otras razones, nadie tiene cómo saberlo.”

En la presentación de *En ligne*, el único libro en francés que reúne parte de la obra periodística de Ernest Hemingway, William White escribe que Hemingway “se impregna como una esponja de los seres, de los lugares, de la vida. Todo eso conformaría los materiales de sus noveletas y sus novelas. El uso que dio a esos materiales lo diferencia de los demás escritores creadores... Sus escritos



traducen las impresiones que él mismo sentía ante lo que veía. La imagen de conjunto –cargada del choque emocional de los acontecimientos sobre los individuos– era clara, objetiva y completa”.

“UN LIBRO DEBE SER LA EXPRESIÓN SIN RESERVAS DE LO QUE UNO SABE”

En su prólogo, Philip Young comenta el trabajo de Hemingway de la siguiente manera: “Su visión era original y muy personal. Él veía lo que miraba (para parafrasearlo) más que lo que se suponía que viese o lo que realmente había sucedido”.

Entra entonces en juego el prisma Hemingway. Robert Manning recoge, en agosto de 1965 y para el *Atlantic Monthly*, las siguientes palabras de Hemingway: “La experiencia es el vivero donde el novelista debe buscar la inspiración si quiere comunicar a su obra un tono de verdad.” Señala Hemingway que “Un libro debe ser la expresión sincera, sin reservas, de lo que uno sabe, de aquello de lo que uno ha sido testigo, etc. El escritor debería escuchar siempre la voz interior que le indica que no debe encaminarse en tal o cual dirección. La intuición le indicará rápidamente lo que no le conviene. Lo más difícil es delimitar su propio territorio”.

“ÉL SACABA LAS UÑAS”

Anteriormente, las primeras palabras de la entrevista habían sido: “Yo siento el más profundo respeto por la literatura. Un poco menos por los autores, a no ser que los considere como simples instrumentos, los instrumentos que usa la literatura”.

Maning comenta: "Si bien Hemingway podía manifestar hacia los jóvenes escritores un interés, una generosidad que también prodigaba a algunos de sus antecesores, tenía la detestable costumbre de emprenderla con sus contemporáneos, como puede comprobarse a través de la lectura de *París era una fiesta*. No se podían pronunciar en su presencia los nombres de Gertrude Stein, Sherwood Anderson, T. S. Elliot, Scott Fitzgerald, Tom Wolfe, Ford Madox Ford, James Gould Cozzens y de otros muchos, sin que él se creyera obligado a sacar las uñas. Tampoco tenía contemplaciones con los críticos". Malcolm Cowley era la excepción.

Se sabe además que el Hemingway parisino de los años veinte no trató de acercarse a la cultura literaria francesa, de la que además nada parece haber sacado.

Durante sus numerosas estancias en España, Hemingway no se destacó por buscar la compañía de otros escritores. Sólo aparece, en 1956, el conocido episodio de su visita, en Madrid y en compañía del joven autor José Luis Castillo-

Puche, al novelista Pío Baroja (1872-1956) poco antes de la muerte de este último. Según Edward F. Stanton, "por primera y última vez en su vida, Hemingway rindió homenaje a un escritor vivo" un escritor español.

Incluso estuvo presente en el entierro de Baroja al que sólo asistió un reducido grupo de personas. El escritor estadounidense había leído las obras de Pío Baroja en los años veinte. Lo admiraba más que a ningún otro escritor español de su época. Admitía incluso ser "su discípulo" y haber aprendido mucho tanto del escritor como del hombre que fue Baroja.

Sobre las relaciones que el escritor nacido en 1899 en Oak Park, cerca de Chicago, en el Estado de Illinois, mantuvo con algunos de sus contemporáneos, empezando por sus colegas estadounidenses, se han escrito al menos dos libros monográficos especialmente significativos: *Hemingway vs Fitzgerald*, de Scott Donaldson (The Overlook Press, Nueva York, 1999), y *L'encre et le sang. Histoire d'une trahison*, de Ignacio Martínez de Pisón (Marcus Heller, 2009).

"SE ENEMISTÓ CON TODO EL MUNDO"

Se trata de dos amistades que dejaron de serlo, por razones que nada tienen que ver con la literatura. Hemingway "puso fin a todas sus relaciones con los escritores, a menudo de forma extremadamente cruel", escribe Scott Donaldson. Un antiguo amigo, Donald Orden, es categórico al respecto: "Poco a poco se enemistó con sus mejores amigos. Así fue con Scott Fitzgerald, así fue con Dos Passos, así fue con todo el mundo".

¿Y en Cuba, entre 1932 y 1960? El periodista estadounidense Milt Machlin, quien viajó a Cuba y específicamente a Cojimar, escribió en septiembre de 1958 para la publicación *US Argosy*: "Me di cuenta de que ninguno de sus amigos, cubanos casi todos, tenía, a primera vista, el menor vínculo con la literatura ni con ninguna actividad artística. Papa es un gran escritor, un lector bulímico, eso está claro, pero no cuenten con él para codearse con el mundillo de las artes y las letras." **M**

Fuente: *Cubarte*. Traducción: Hugo Vidal.

LIBROS

LA AGUDA MIRADA CRÍTICA DE UN PERIODISTA CRÍTICO

RESEÑA DE UN LIBRO DE PASCUAL SERRANO

SALVADOR LÓPEZ ARNAL

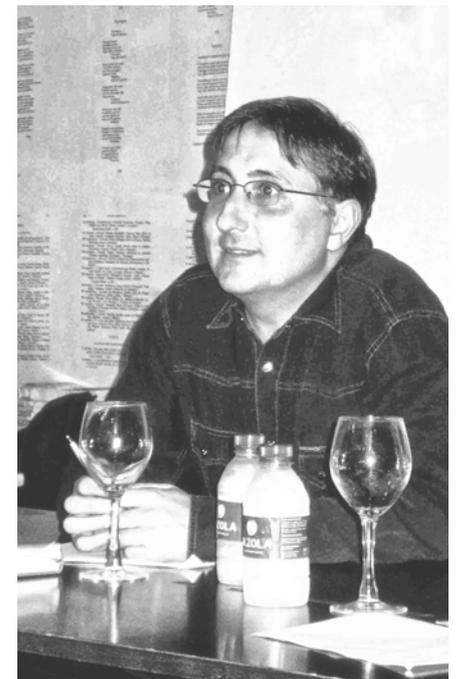
Componen *El periodismo es noticia* una introducción y ocho capítulos, algunos de ellos publicados en revistas especializadas como *Utopías* o *Éxodo* y otros que han servido como material para conferencias del autor, un periodista e intelectual comprometido, de amplio currículum y que lleva, como se señala en la solapa del volumen, unos veinte años trabajando en la búsqueda, sin término pero con éxitos, de otro periodismo.

Éstos son los temas desarrollados en el ensayo: "La crisis en los medios, los medios en crisis", "Política y periodismo", "Los observatorios de medios, ocho años después", "La red, ¿libres o enredados?", "Movimientos sociales y medios alternativos", "El periodista, la objetividad y el com-

promiso", "Medios públicos y privados, rompiendo tópicos" y "Una luz de esperanza. El nuevo modelo de información para el ALBA".

El autor de *Desinformación* explica en la introducción algunas de las finalidades centrales de su nuevo trabajo. "Este libro pretende ser un alto en el camino, ese momento en que el viajero para a beber agua, se sienta en la senda y comienza a pensar lo que ha dejado atrás, hacia dónde va, por qué se dirige allí y si de verdad quiere ir en esa dirección" (p. 7). De no obrar así de forma regular, advierte razonablemente, caminaremos por senderos diseñados previamente por otros.

La mayoría de los asuntos que se abordan en el libro, sostiene Pascual Serrano, han podido afectar seguramente a la gran mayoría de los lectores. Sin embargo la mayoría de nosotros no nos hemos parado a analizarlos ni siquiera,



en algunos casos, los hemos vislumbrado. El que fuera asesor editorial del canal internacional Telesur pretende "obligarnos a parar un instante y pensar sobre diversas cuestiones relacionadas con los medios de comunicación pero que, casualmente, no suelen ser abordadas por esos mismos medios" (p. 7).