

Se presume culpable:

La construcción de personajes delincuentes en la prensa de élite*

GABRIEL ALBA GUTIÉRREZ**

I. INTRODUCCIÓN



Todo parece indicar que los seres humanos no podemos vivir sin relatos; sin historias que nos hablen de los triunfos del héroe o de las proezas de un matón sangriento, como diría Machado. Y es que cada grupo, en cada época, produce sus propios personajes, porque son la encarnación de unos sueños, deseos y temores muy profundamente arraigados en la cultura, y en la misma naturaleza humana.

Pero los héroes míticos han sido reemplazados en el mundo moderno por los deportistas, los políticos, los artistas, los científi-

Este artículo hace parte de una investigación más extensa sobre la construcción de personajes en la prensa de elite, llevada a cabo por el autor en la Universidad Autónoma de Barcelona, UAB.

Comunicador Social. Profesor del Departamento de Comunicación de la Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Pontificia Universidad Javeriana. Master en Escritura para Cine y Televisión de la Universidad Autónoma de Barcelona. Candidato al Doctorado en Ciencias de la Comunicación. En estos momentos se encuentra realizando su Tesis Doctoral sobre la Comunicación del Secreto. E.Mail: galba@javercol.javeriana.edu.co

cos y los delincuentes. Como nunca antes, los delincuentes ocupan ahora muchas páginas de los diarios de todo el mundo: terroristas, criminales, asesinos en serie, «asesinos de masas» (como ahora se les llama, y que han mojado tanto cine al estilo Tarantino), narcotraficantes, estafadores, ladrones de cuello blanco, ladronzuelos y violadores. Como si el hombre del siglo XX estuviera ávido de historias de sangre y horror, o por lo menos más que los hombres de épocas anteriores. Aunque la verdad es que hay mayor difusión de los sucesos, pero no necesariamente mayor producción de historias sangrientas.

Ahora bien, uno de los más importantes contactos de la prensa con sus lectores se ha realizado a través de la «narración» y seguimiento de las actuaciones de delincuentes y matones. *Jack el destripador* fue realmente un personaje construido por la prensa y seguido con pasión y con terror por los lectores. Y en nuestro medio, cuando Porfirio Barba Jacob fue jefe de redacción de *El Espectador*, —tal vez por allá en los años veinte, en ausencia de Gabriel Cano—, se inventó un asesino que operaba a la manera de *Jack el destripador* en las calles de Bogotá. El periódico se vendió como nunca, la gente lo buscaba diariamente para no perderse los detalles de la nueva actuación del matón, aunque más que los hechos, la gente lo que buscaba era el relato (Porfirio Barba Jacob era un gran poeta y gran fabulador). Cuando Gabriel Cano regresó y se enteró del falso matón inventado y construido por el poeta, lo echó del periódico y pidió disculpas a sus lectores, e hizo un llamado a la ética periodística, porque la prensa debe describir y no inventar.

Hoy en día, los periodistas tienen muy presente este principio de la verdad, y también de la verosimilitud. Aunque eso no quiere decir que la prensa sólo hable y describa personajes reales, de carne y hueso. También construye personajes de «ficción», aunque maquillándolos o readaptándolos a su propio discurso (para hacerlos creíbles y no traicionar su propio principio). Es más, podríamos decir que personajes de ficción y reales, sufren un mismo proceso de «realidificación» (hacerlos reales), para los medios de comunicación.

No basta que el personaje exista. Tiene que existir de acuerdo con la lógica del medio. Si no se adapta a la lógica

del medio, un personaje, por más real y vivo que esté, desaparece del mundo «mediático». Por eso los periodistas se cuidan mucho de no actuar como novelistas o inventores. Por eso sus armas son el dato, la estadística, la fotografía documental, la conversación cara a cara, el magnetófono, la comprobación. Que si bien no aseguran la verdad y la imparcialidad, —esas son cosas del periodista y de su ética y no tanto de sus herramientas para la adquisición de la información—, sí, por lo menos, son aval de una cierta realidad.

Pero hay momentos en que no se dan esas circunstancias, es decir, que no se puede tener al personaje cara a cara, y la comprobación pasa por el testimonio, el archivo, el recuerdo e incluso el rumor y la imaginación.

En esas circunstancias, el periodista decide que el caso y el personaje no son «periodísticos» —porque se escapan de los principios básicos para la construcción discursiva del medio—, o recurre a las armas de la ficción y de la investigación para llegar al fondo del personaje. A ese tipo de decisiones se enfrenta el periodista cuando el personaje es un delincuente que está huyendo de la justicia (asesino, narcotraficante, estafador) o cuando el personaje está muerto o desaparecido (víctima o villano). En ninguno de los dos casos está frente a la presencia material del personaje. En ninguno de los dos casos el personaje dice «yo» con su propia voz, refuta, duda o desmiente. En los dos casos, el personaje es construido a través de sus huellas, de los relatos que se tienen de él, de la historia que lo crea. Es pues, un personaje «mítico», es decir, que existe sólo por el relato, y en esa medida es igual a un personaje de ficción.

El objetivo de esta investigación, es descubrir cómo la prensa construye personajes de esta naturaleza, que están a medio camino entre la realidad material y la ficción. Es decir, que son personajes que tienen una materialidad concreta e histórica comprobables: tienen un cuerpo, una identidad, una historia; pero que por sus particulares condiciones de existencia —y es esa existencia la que los convierte en personajes—, no pueden pronunciarse directamente, sino que son contruidos; no hablan, sino que se habla de ellos. Frente a este tipo de personajes el lector

tiende a comportarse como lo hace frente a un relato de ficción. En estos personajes se cree mientras se lee el relato que sobre ellos se realiza, pero siempre se mantiene un grado de incertidumbre. Con estos personajes se produce un grado de creencia similar al de las leyendas y los mitos. Simultáneamente se cree en ellos y no se cree. Depende de la eficacia con que sean reconstruidos, y del relato que los narre.

Construir un personaje de esta naturaleza encierra los mismos problemas y actuaciones para quien inventa un personaje de ficción para una novela o una película. Los mejores personajes de la ficción, lo sabemos por los testimonios de los creadores, nunca salen de la nada. Son reconstruidos, recreados de una existencia concreta, y con un rigor y una profundidad que los hace vivir y actuar autónomamente, no bajo el capricho de quien los crea, por eso como lectores podemos identificarnos con ellos.

El método del periodista que investiga y del escritor que inventa, en un caso así, debería ser prácticamente el mismo. Darle vida a un personaje que no existe sino en la creencia; en y por los otros. Pero los periodistas, o no saben esto —cosa un poco absurda e improbable—, o no quieren hacerlo por temor a no ser objetivos —y eso sería un concepto bastante errado de la objetividad—, o la misma lógica del medio no se los permite, porque los obliga a pasar de un tema a otro, sin darle tiempo ni profundidad —hipótesis que creo más acertada—. Este tipo de personajes contruidos para los diarios por los periodistas, son planos, estereotipados y hasta muchas veces clichés. Mantienen, en la mayoría de los casos, formulas rígidas que no permiten profundizar en la comprensión del personaje, no tienen la libertad y el sentido del inventor que descubre la verdad más allá de las apariencias y de los propios hechos.

1. Metodología

La primera fase de investigación me llevó a revisar el significado, sentido y uso del concepto *personaje*, para tener criterios suficientes a la hora de escoger los ejemplos y de hacer el análisis. Es decir, tener una teoría preliminar del personaje en general, para luego establecer una teoría de los personajes estudiados.

Un segundo momento, me llevó a revisar la literatura existente sobre cómo se construyen personajes. Me centré en lo que dicen los creadores sobre su método, y en textos que pretenden enseñar cómo se crean personajes, más que en textos de crítica literaria que buscan hacer análisis. En esta fase me interesa más, saber cómo se crea que saber cómo se analiza. Aunque sabiendo cómo se crea, tengo más elementos a la hora de formalizar un análisis.

Seleccioné el diario *El País* de España, para analizar la construcción que hace de esta clase de personajes, porque es el diario de referencia y representa muy bien el modelo de la prensa de elite mundial (y mucho más de habla hispana).

Posteriormente, escogí un grupo de noticias, crónicas y reportajes de personajes con las características objeto de este estudio aparecidos en *El País* entre 1994 y 1996. Para este artículo, por razones de espacio, he escogido sólo a dos personajes del mundo de la delincuencia: Jon Biezobas, un terrorista de ETA, y el presunto asesino de Francisco Tomás y Valiente (ex presidente del Tribunal Constitucional de



España —la Corte Suprema de Justicia de España—); y Thomas Hamilton, el asesino de los dieciseis niños en Dunblane, Escocia.

A estos materiales (crónicas y reportajes en su gran mayoría), les aplico un análisis de corte *hermeneútico*¹. Es decir, un análisis para apropiarse del sentido, que en este caso funciona como un método de lectura y de interpretación.

No me detengo en otros aspectos del relato como ideología, punto de vista, o diferencias entre crónica y reportaje, que si bien pueden resultar interesantes, desbordan el objeto de estudio de esta investigación.

Los datos y características del personaje están extraídos del texto. Como analista sólo cuadriculo y ordeno de una manera más apropiada para el análisis, pero no agrego ni modifico nada. No se trata de crear un perfil frío y artificial fuera de lo ofrecido por el texto que lo construye, sino de tomar apartes del propio texto y ver su proceso de construcción y de valoración.

2. ¿Qué es un personaje?

Como toda palabra, la palabra personaje también es polisémica, de modo que tiene significados y sentidos distintos de acuerdo con el contexto en que se emplee.

El término *personaje* proviene de *persona*, que es un término de origen latino. A su vez, los términos persona y personaje, provienen de la misma raíz griega *ἴσχυρος*, que significa «máscara»². Tenemos entonces que tanto persona como personaje son apariencias, simulacros, y esto ya les da una carga semántica muy fuerte en el terreno de lo imaginario, y los hace especialmente cercanos al objeto de estudio de esta investigación.

Para Carlos Castilla del Pino³ en *Teoría del Personaje*, un personaje se forma por su actuación y/o por su personalidad. En el primer caso, se trata de un sujeto que, en razón de su hacer, del contexto en el que actúa, de la tolerancia de los demás —por una suerte de enigma—, perfila su identidad hasta el extremo de elevarse del más o menos ambiguo nivel en que se sitúa la identidad de los demás y adquiere la categoría de personaje.

Son sujetos bien diferenciados por actuaciones sorprendentes, incluso extravagantes, para las cuales parece regir una aceptación peculiar (son las cosas de...). Un «héroe» es «héroe» por lo que hace, no tanto por lo que piensa. Y es héroe o villano, por acciones públicas, no privadas, aunque las actuaciones públicas siempre son una huella de su vida privada, y sus actuaciones un reflejo de su pensamiento.

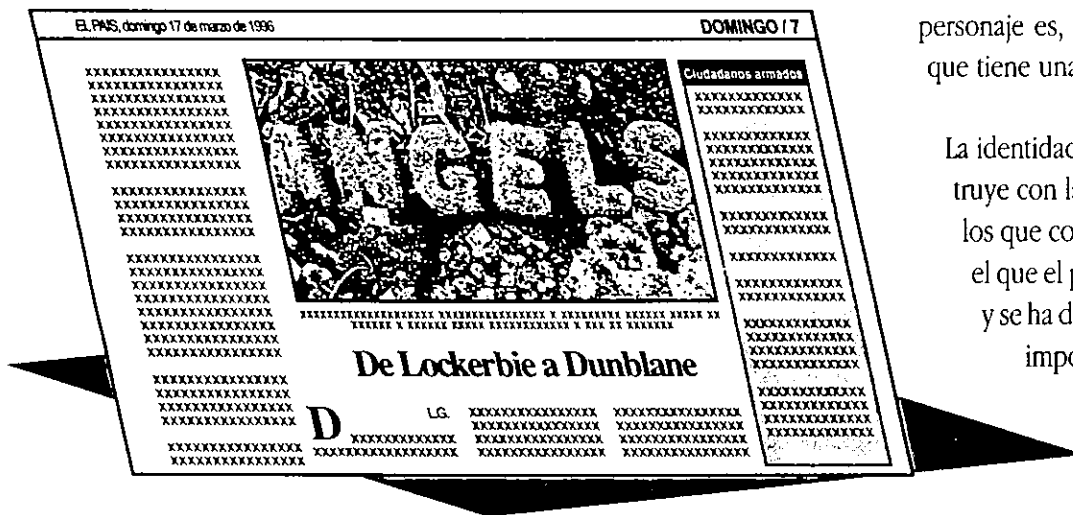
La otra forma de hacerse personaje, es la de aquellos que por una suerte de *hipertrofia* de un rasgo de su identidad, suficientemente proyectado, acaban constituidos en paradigma y símbolo ante un grupo social más o menos amplio, mediante la *sustantivación* de este rasgo adjetivo, y acaban siendo la encarnación de una virtud o de un vicio. Este es el mecanismo para la creación de arquetipos: tenemos lo dantesco, lo kafkiano, lo macondiano. Pero todo personaje necesita de un espacio y de un tiempo. Un espacio virtual en el que se constituye con su «público», su contexto, su ámbito.

El personaje necesita un escenario donde llevar a cabo su representación. ¿Representación de qué? De sí mismo, de lo que es él, de lo que los demás le hacen ser, de lo que los demás le exigen ser. Porque un personaje no se construye por sí mismo, sino que intervienen decisivamente la valoración y aceptación de los otros (no sólo aceptación en el sentido positivo, sino aceptación por ejemplo en juzgarlo como cínico, o sanguinario). Cambiado el contexto, el

¹ La hermenéutica no es más que la expresión metodológica de los procesos interpretativos exigidos por el decir, el hacer, el leer. Cfr. RUBIO, Jaime. *Interpretar la comunicación*. Santafé de Bogotá: Significantes de papel, 1992

² Cfr. VV.AA. *El personaje dramático*. Madrid: Taurus, 1985

³ Cfr. DEL PINO CASTILLA, Carlos (Comp.). *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza. 1989



personaje es, entonces, una persona que tiene una «hiperidentidad».

La identidad del personaje se construye con la complicidad de todos los que componen el contexto en el que el personaje se ha de crear y se ha de desenvolver. De ahí la importancia del testimonio,

pero especialmente del relato, o de la leyenda que lo construye.

personaje desaparece. Freud decía que los ámbitos somos nosotros mismos. Los lugares determinan lo que pasa y lo que puede pasar. Los lugares también hablan y hacen actuar al personaje, marcan sus límites y posibilidades, le dan libertad o se la quitan.

La identidad —el *self*—, es la *imagen* que ofrecemos y que los demás obtienen a través de nuestros concretos actos de conducta. La identidad no es sólo un asunto del sujeto individual, sino también de su recepción por parte de los otros. El que la identidad sea imagen, le confiere carácter de *significado*⁴, y esto la acerca cada vez más al terreno de lo imaginario (lo imaginario son las creencias de los otros como la ideología son las ideas de los otros) y nos ubica en una realidad de tres puntas: lo material, lo psíquico o individual y la cultura (el mundo de los otros). Solo en estas tres dimensiones un sujeto tiene una existencia real.

Ahora bien, en un paso más allá, Castilla del Pino recurre a la retórica para definir lo que es un personaje, y dice que si la identidad surge de la *metonimia* sobre el sujeto (la parte por el todo, a una persona se le identifica por un rasgo revelador; los bigotes de Dalí, por ejemplo), para que se de el personaje, hace falta que este se eleve a *metáfora* y, por consiguiente, en figura representativa por su singularidad (Don Quijote, por ejemplo dio nombre a una manera de ser, a un temperamento). El personaje ha de tener su excepcionalidad a través de la exageración de un rasgo que lo «hiperpeculiarice». Un

Umberto Eco en *Apocalípticos e Integrados ante la Cultura de Masas*⁵, dice que un personaje es válido cuando a través de sus gestos y su proceder, se define su personalidad, su forma de reaccionar ante las cosas y actuar sobre ellas, y su concepto del mundo. Con este concepto se pone de nuevo de manifiesto la acción del personaje y su identificación. También serían los rasgos pertinentes de su construcción.

La relación entre personaje y suceso, es otro rasgo importante para tener en cuenta. Henry James dice que un personaje es la determinación de un incidente, y que un incidente es la ilustración de un personaje. Suceso y personaje están profundamente determinados el uno por el otro. Jean-Claude Carrière piensa que los personajes actúan y padecen porque son portadores de síntomas, y que el autor intenta deducir, de esas acciones, pasiones y síntomas, el valor de un *suceso*⁶.

Pero el suceso que el escritor hace surgir y describe, nada tiene que ver con lo que los medios de comunicación, los periódicos, la televisión llaman así. El suceso no es el hecho,

⁴ El significante es empírico, es el dato observable de la actuación. El significado es mental, es la construcción connotativa que le damos al significante. Cfr. CASTILLA DEL PINO, Carlos. Op.Cit.

⁵ Cfr. ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1968

⁶ Cfr. CARRIÈRE, Jean-Claude y Pascal Bonitzer. *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1991

ni la peripecia —accidente, catástrofe, crimen, masacre—, es la *resonancia* en la representación, es decir, en la conciencia de lo que ha tenido o no lugar, inseparable del relato. Es lo que el relato produce, no solamente lo que el relato cuenta.

3. ¿Cómo se construye un personaje?

Madeline DiMaggio⁷ en *Escribir para televisión* sugiere que, para construir un personaje, hay que tener en cuenta todos los aspectos significativos de su vida que nos hagan comprender su historia y su actuación. Hay que conocer todo aquello de cierta trascendencia en su pasado, y en su presente: su *vida profesional* (de qué modo se relaciona en y con su trabajo); su *vida personal* (cómo se relaciona con su familia y amigos); y su *vida privada* (aquello que hace cuando nadie lo observa). Es otra manera de llamar a las tres dimensiones de la realidad de las que hablamos más arriba.

Linda Seger⁸, por su parte, en *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, dice que los personajes bien definidos son abiertos. Conocemos diversos aspectos de ellos. Entendemos su forma de pensar. Los vemos actuar, y somos conscientes de su estado emocional a través de sus reacciones. Los personajes estereotipados, en cambio, están definidos únicamente por su aspecto físico; son personajes unidimensionales.

Pensamientos, acciones y emociones pueden ser definidos como las tres dimensiones del personaje.

Pensar, se relaciona con las actitudes, con las creencias, y con el modo de razonar del personaje. *Actuar*, se refiere tanto a las acciones en sí, como a las decisiones que llevan a la acción y a las actitudes ante la vida (cínicas, agresivas, optimistas). Y las *emociones* incluyen tanto el carácter

sentimental del personaje como sus reacciones emocionales. Esto es un personaje tridimensional. El personaje se construye cuando todo esto funciona a la vez.

La correspondencia entre intelecto y emociones es lo que le da identidad al personaje. Como espectadores, vemos cómo piensa el personaje cuando habla, y vemos cómo siente el personaje cuando actúa. Hablar y actuar, revelan su pensamiento y su emoción.

¿Estos criterios los tienen en cuenta los periodistas a la hora de construir personajes? ¿La prensa de información general sí construye personajes o sólo describe personas? ¿La prensa de información general explora las tres dimensiones del personaje? ¿La prensa de información general explora la dimensión pasional del personaje? ¿O la prensa de información general recurre al estereotipo, a lo ya hecho, al cliché?

A través de los casos escogidos trataré de dar respuesta, o por lo menos, de acercarme, con cierto detalle, a estos interrogantes.

En cada uno de los personajes, analizo la construcción de las tres dimensiones que componen a un personaje. Trato de explorar en ambos, cómo se presenta al personaje, cuáles son sus rasgos dominantes, cómo habla, con qué calificativos se nombra, cuál es su pasado, cuáles son sus acciones, sus emociones y sus pensamientos, cómo son los otros personajes que lo rodean y cómo es el lugar dónde se desarrolla la acción. Con esta «cuadrícula», intento valorar la construcción que se hace del personaje.

II. APLICACIONES

1. JON BIENZOBAS: LAS DOS CARAS DEL ASESINO

Jon Bienzobas Arretxe, alias *Karaka*, es el supuesto asesino del ex presidente del Tribunal Constitucional de España, Francisco Tomás y Valiente, de 63 años. Tomás y Valiente fue asesinado por ETA el 14 de febrero de 1996 en su

⁷ Cfr. DIMAGGIO, Madeleine. *Escribir para televisión*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1992

⁸ Cfr. SEGER, Linda. *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Rialp, 1994

despacho de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid.

En este caso lo que se pretende es ofrecer un retrato hablado del personaje para ayudar a su reconocimiento y captura. La construcción del personaje está centrada en sus acciones delictivas. De este personaje no sabemos lo que piensa y lo que siente. Lo vemos actuar como un asesino un tanto asustadizo, pero no podemos saber qué lo motiva, sólo tenemos de él su fotografía. Además, como casi todos los personajes de la prensa, es un personaje de muy corta duración en las páginas del periódico.

Presentación del personaje

La primera noticia la tenemos al día siguiente del asesinato, —jueves 15 de febrero de 1996— y, como se espera de una noticia ya bien conocida por los lectores a través de otros medios, informa de los detalles del asesinato y de la actuación del asesino. El titular de la noticia dice: «Un etarra acribilla a Tomás y Valiente en su despacho», centrandolo todo el interés en la figura del asesino, al que presenta así:

«El criminal, identificado como el miembro del Comando Madrid, Jon Bienzobas Arretxe, alias Karaka, de 25 años, se había introducido como un alumno más en el departamento universitario. Tras esperar unos minutos en el pasillo, irrumpió en el despacho de Tomás y Valiente, donde le sorprendió sentado detrás de una mesa y hablando por teléfono. El etarra disparó tres veces a bocajarro contra el jurista y luego, pistola en mano, buyó hasta alcanzar un coche que le aguardaba en el exterior. El vehículo estallaría hora y media después en el norte de la capital, sin causar víctimas mortales.»

Lo primero a destacar es el uso del alias, ya que es la manera habitual en que la retórica de la prensa y de la policía utilizan para referirse a los delincuentes. Los delincuentes son más conocidos por su alias que por su nombre propio. Es otra manera de sacarlos de la legalidad, y de introducirlos en otro espacio, el espacio del delito. Con el nombre propio pertenecen a un mundo, y con el alias pertenecen al otro. A veces

hay casos en que coinciden alias y nombre propio, pero entonces, por una suerte de inversión, el nombre propio se convierte en el alias, con las connotaciones semánticas que esto conlleva. También hay que destacar la expresión «etarra», que está cargada semánticamente, y es sinónimo de terrorista y asesino. La noticia no habla del ciudadano Jon Bienzobas, sino del *etarra Karaka*. Esas son sus dos caras y sus dos vidas: Jon Bienzobas, un nombre; *Karaka*, un asesino. Dos personas distintas y, quizás, ninguna verdadera.

Luego nos es presentada la acción que lo convierte en protagonista:

«Las primeras versiones apuntan a que a esa hora de la mañana, el asesino ya andaba por la cuarta planta. Dos estudiantes de Derecho declararon a El País que el día anterior por la tarde habían visto en la Facultad al hombre identificado como autor del atentado. Se hallaba de pie en el pasillo, junto al despacho de Tomás y Valiente, tomando notas en un bloc (...)

La habitación, de apenas 10 metros cuadrados y con sólo una puerta, no ofrece posibilidades de huida. El catedrático, atrapado detrás de la mesa y con el auricular en la mano, vio a su asesino, de quien recibió tres tiros a bocajarro, al menos uno de ellos en la cara.

El etarra, acto seguido, volvió al pasillo, donde encañonó a alumnos y profesores. Corrió—perseguido por unos docentes, según algunas versiones— hasta alcanzar un ascensor, con el que descendió hasta la planta baja. Afuera lo esperaba un Ford Orión rojo, ocupado por dos etarras, según la policía. El vehículo, robado hace una semana en Madrid y con matrícula falsa, fue abandonado en el populoso distrito de Fuencarral (en el norte de la capital), donde estalló hora y media después del atentado con el resultado de dos heridos leves.»

Vemos que el personaje actúa: se camufla, mata a un hombre desarmado y sin la más mínima posibilidad de huir, y luego escapa con el arma homicida en la mano, no sin antes cometer la torpeza de subirse a un ascensor. No es la acción de un asesino profesional que mata sin dejarse ver,

sin exponerse. No, este da la cara y huye por los pasillos repletos de estudiantes, con el arma en la mano. Actúa con torpeza, con alevosía, con temor. Este no es un asesino de sangre fría, es más bien un asesino desesperado. Acribilla a su víctima con tres tiros, a bocajarro, uno de ellos en la cara, en un espacio tan reducido que no había posibilidad de fallar. Además se deja ver por la víctima. Sin duda alguna no actúa como un profesional, por lo menos, no como creemos que actúan los profesionales. Es un burdo y vulgar asesino, tal vez de poco sueldo.

Hay que destacar, también, las interrupciones en el «relato» por parte del periodista para aclarar sus fuentes: «según algunas versiones», «según la policía». Con las interrupciones nos dice que no es testigo, sino que recoge versiones; con las acotaciones, pretende mostrar su objetividad, su imparcialidad, para lograr un «relato» más objetivo y más veraz, pero también le quita ritmo al relato, lo mediatiza. No como esos relatos que parecen contarse solos; que parece que las cosas estuvieran pasando en el momento en que las leemos, sin intervención de las fuentes, sin interrupción del narrador. Un relato fluido y que logre este efecto, no es patrimonio exclusivo de la ficción, sino que responde a competencias propias del saber narrativo, que el periodismo parece no conocer, o no practicar.

El domingo 18 de febrero, 4 días después del atentado, *El País* publica un reportaje en la sección *Domingo* bajo el título «Las dos caras del asesino» donde es presentado así:

«Cuando el asesino estampó tres tiros en la cabeza de Francisco Tomás y Valiente quiso acallar pistola en mano la voz y la mirada de los alumnos. Hoy toda España mira a los ojos de Jon Biezobas Arretxe y ni los vecinos que más le apreciaban de pequeño callan sus insultos. Asesino o hijo de puta, son dos de los eufemismos más suaves que se murmuran en su barrio de Galdakao (Vizcaya).»

Aquí no solamente se repite la acción narrada anteriormente, sino que se interpreta. El periodista se mete en los pensamientos del asesino y deduce que quiso acallar, pistola en mano, la voz y la mirada de los alumnos, ¿sí? De un acontecimiento ya narrado, se deduce un pensamiento, y se valora, porque

se escogen los calificativos más ofensivos de los entrevistados para nombrarlo, agregando que son dos de los eufemismos más suaves. ¿Qué puede ser más duro que asesino o *hijo de puta*?

Su aspecto físico

Es, junto a la acción anterior, lo que hiperpeculiariza a este personaje. Aquí los rasgos físicos son una y otra vez resaltados para construir un retrato del personaje. Pero no sólo un retrato que permita reconocerlo, sino además valorarlo como el asesino que supuestamente es.

Pero su aspecto físico no tiene nada destacable: ni la gran cicatriz, ni el parche en el ojo, ni nada. Esto lo hace especialmente útil para el tipo de historia que protagoniza. Tiene un aspecto juvenil, porque es joven, y por eso puede camuflarse con el grupo de estudiantes sin ser percibido como diferente.

«Se trata, según los testigos, de un joven de mediana estatura, de pelo rizado y con gafas (en las fotos figura con pelo liso y flequillo).»

En todas las informaciones del caso, se hace referencia a su aspecto físico.

«La fisonomía actual de Karaka, de 25 años y 1.74 de estatura, es similar a como aparece en los carteles de interior.»

En, «Las dos caras del asesino», el periodista parte de la descripción física, único dato hasta ahora conocido del personaje, e interpreta la fotografía desde el punto de vista del estereotipo del asesino.

«Detrás de esa nariz ancha y puntiaguda a la vez, detrás de esa ceja derecha más levantada que la izquierda y de ese labio superior extrafino, detrás de todo ese rostro de presunto etarra homicida, hace 10 años se escondía un buen chico, según los mismos amigos que hoy le repudian.»

Detrás de la foto está el hombre, pero lo que se nos muestra no es precisamente lo que está detrás sino lo que está en

frente, e interpretado, porque no sólo se describe un rostro, sino que se lo intenta caracterizar. La ceja derecha más elevada que la izquierda, no es un detalle que llame la atención en la fotografía, sino al que el periodista se acoge, para adicionarle algo siniestro a un rostro tan común y corriente. El labio superior extrafino, no sólo describe, sino que, en algunas creencias populares, representa a personas hipócritas. ¿Y qué es un rostro de presunto etarra homicida? ¿La versión hablada de la foto policial que no existe —curiosamente la foto que se publica es una foto de carnet porque tal vez el acusado no tiene antecedentes policiales—, y en la que cualquiera saldría con cara de criminal?

Más adelante, otra alusión al rostro nos revela el origen del alias y cierra el círculo alias-cara, que es el que se pretende construir en este relato para identificar a un personaje sin pasado policial, que no ha dejado de ser mediocre, pero que ahora tiene un arma en la mano.

«En las tabernas donde acuden los parroquianos afines a ETA se le apodaba el 'Caraculo', por el grosor de los cristales de sus gafas, semejantes al culo de una botella. Cuando Caraculo saltó al monte, el apodo cobró dureza y se quedó en Karaka».

Calificativos con los que se nombra

El calificativo que más se menciona, y que es el que caracteriza al personaje, es el de «etarra», con sus diferentes combinaciones: «etarra asesino», «etarra homicida», que funcionan como tautologías. También funcionan como tautologías «asesino», «hijo de puta», y «caraculo».

La relación de identidad nombre-rostro, se presenta así:

Caraculo = Karaka = Etarra = Asesino

El pasado del personaje

Esta historia comienza en el presente, cuando el personaje es el supuesto asesino de Tomás y Valiente. No tiene futuro, o su futuro es la cárcel o la muerte. Pero sí tiene un pasado mediocre y nada especial, hasta cumplir los 17 años, momento en que se une a ETA.

«Jon Bienzobas Arretxe, fue el hijo de unos inmigrantes navarros que prefieren no ver los telediarios de estos días, un estudiante mediocre, poco o nada familiarizado con el trabajo, ex novio de una empleada de los supermercados Eroski, aprendiz de euskera, sano y apacible».

Era un chico común, tenía una novia empleada y era aprendiz de euskera, pero era poco dado al trabajo. Aquí se planta una semilla ética: su poca propensión al trabajo lo hace susceptible a actividades fuera de la ley. Poco trabajo, dinero fácil, son las relaciones que se establecen, para explicar la génesis de un delincuente. También aparece el mundo femenino en la fi-



gura de su ex novia. Las relaciones hombre-mujer, en este tipo de historias de delinquentes, se centran generalmente en la relación amorosa (novia o amante), o en la relación filial (madre). La mujer en estos «relatos», o es cómplice, o sufre con el hecho de que el hombre sea delincuente. Aquí, la chica es trabajadora y él no, seguramente es ella la que invita, y por lo tanto es ella la que decide, ¿en qué puede terminar una relación así?

El lugar y su impacto

«¿Qué lo hizo echarse al monte?», se pregunta el periodista. «Sus amistades de Basuari», responden los vecinos, que, seguramente, no quieren cargar con la culpa de haber contribuido a la formación de un asesino, sino que culpan a sus malas compañías del barrio vecino, más grande y más moderno. El periodista le da aquí un giro a la historia, describe el lugar donde habitaba Biezobas antes de volverse asesino.

«El barrio de Aperrabai, en la localidad de Galdakao (a 10 minutos en coche de Bilbao), es una isleta de cuestras, coches y cemento con menos de 3.000 personas, en su mayoría inmigrantes, unida al mundo por una pasarela de hormigón que empalma con el barrio de Basuari (50.000 habitantes).

Para tomar copas, para comprar ropa, para estudiar en un instituto, para vivir, los jóvenes y los viejos recorren los diez minutos de cemento y cuestras que separan Aperrabai de Basuari. Allí encontró Jon a su amigo Martín Carmona.

El ambiente en el que vive lo lanza al barrio vecino. Su barrio es una «isleta», unida al «mundo» por una pasarela de hormigón. Pero esa pasarela no es sólo el contacto con la modernidad: comprar ropa, tomar copas, estudiar, vivir (¿no se puede vivir de otra forma?), sino que, en el caso de nuestro personaje, es el camino a la delincuencia, al terrorismo, al crimen. La pasarela no sólo es un lugar físico de contacto de un barrio con el otro, sino el paso de un mundo a otro: de la marginación a la figuración (así sea tristemente célebre).

«Jon Biezobas creció en ETA a la sombra de José Luis Martín Carmona, Koldo, el liberado del comando Vizcaya que le introdujo en la organización terrorista. Basuari fue el lugar de encuentro de ambos activistas.»

La pasarela también es temporal. «Jon Biezobas creció en ETA», antes de cruzar la pasarela era un niño, o un adolescente, después creció, pero a la sombra de otro, de un terrorista. Aquí se introduce la metáfora lumínica que se utilizará a lo largo del «relato». A la sombra, en un mundo donde le fue negada la luz, pero no sólo para protegerlo sino también para eclipsarlo. Aquí se construye una relación más:

Jon Biezobas = Sombra

«Tenía 17 años recién cumplidos, había roto con su novia y un año después se licenciaría en la Escuela Militar de Educación Física de Toledo.

El terreno estaba más que abonado, pero no hay duda de que la iniciativa partió, en gran parte, de su amigo Carmona. Ambos fueron uña y carne en el comando Vizcaya de ETA, hasta septiembre de 1991. En agosto de 1990 fueron sorprendidos por una patrulla de la Policía Municipal en Leioa (Vizcaya) y un miedo tal se apoderó de ambos que en la huida abandonaron la pistola, una granada de mano y otro revólver.»

La ruptura con la novia era previsible por su poca predisposición al trabajo. Al parecer era el único contacto con la legalidad —y la escuela, que la terminó pero más adelante veremos que no le importaba de veras— que le quedaba. Una chica trabajadora, luego, portadora de todas las cualidades atribuidas al trabajo. Pero al romper (¿rompió él, rompió ella? Algo me dice, no hay pruebas en la información, pero algo hay en el ambiente de la narración, que fue ella quien rompió), «el terreno estaba más que abonado», para su vinculación a ETA. Aunque no fue, realmente, una decisión suya. Este personaje no decide, sino que se deja llevar por las circunstancias. Por eso es posible que haya sido su novia la que haya decidido romper. Ahora Carmona decide vincularlo a ETA, y se hacen «uña y carne», metáfora

6 / DOMINGO

EL PAIS, domingo 18 de febrero de 1996

ESTRATEGIA ASESINA



Las dos caras del asesino

Las muertes y la vida de Bienzobas, el etarra más buscado por los españoles tras el crimen de Tomás y Valiente

C FRANCISCO PEREGLI
 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

muy ilustrativa para hablar de la amistad. Una amistad que los lleva a ser iguales y a cometer los mismos errores. Aquí vuelve a estar presente el susto del personaje, se asusta por la presencia de la policía y abandona sus armas. Otra vez podemos ver que no es un delincuente profesional, es más bien un «idiota útil», parece «jugar» a la guerra, pero cuando está frente al enemigo, se acobarda, igual que hizo cuando huyó luego de asesinar a Tomás y Valiente.

«Al adentrarse en los círculos abertzales de Basuari el chico noble de Galdakao fue muriendo para dejar paso a un etarra en blanco y negro con una ceja más alta que la otra».

Vemos la metáfora de la vida y la muerte ahora en el propio personaje. «El chico noble de Galdakao fue muriendo — pero antes decía que los habitantes de ese barrio tenían que desplazarse hasta Basuari para vivir—, para dejar paso a un etarra en blanco y negro». De nuevo la metáfora lumínica: «etarra en blanco y negro», claro, la referencia que parece ser al mundo de ETA, realmente es a la fotografía —en blanco y negro— que se tiene de él. Por eso la alusión a la ceja más alta que la otra, pero en el contexto de la frase parece el rompimiento con el pasado y su nueva fisonomía en su nuevo mundo. También es blanco y negro, sin matices,

porque creció a la sombra, no a la luz.

«En Aterribai los chavales de 15 o 20 años no saben nada de Bienzobas. Se fue hace ocho años, cuando tenía 17, sin tiempo para forjarse una leyenda en el barrio».

Su pasado no dice nada, no cuenta para nadie como personaje. Comienza su «vida pública» cuando se hace miembro de ETA y se marcha del barrio.

«Todas las policías lo recuerdan como aquel joven del comando Vizcaya que se estrenó asesinando ‘por error’ y de tres tiros en la cabeza a Rafael San Sebastián, hermano del secretario general de Iberduero».

Se estréna matando torpemente. Esta es una característica de este personaje, el error, que no sería tan fatal si no se tratara de la muerte, ¿matar por error?, cruel destino. Podemos ver que siempre dispara tres tiros a la cabeza a sus víctimas. Primero dispara y después pregunta. Aquí se construye otra relación:

Bienzobas = Karaka = Bruto

«En el colegio Aterribai, cinco minutos cuesta arriba de su casa, apenas quedan maestros que le recuerdan. No era problemático, ni excesivamente listo. Aprobó el graduado escolar en junio de 1984 con un bien de nota media, lo mismo que el 50% o 60% de los 400 alumnos con que contaba el colegio entonces».

Desde que aprobó en junio de 1984, Karaka no volvió a pisar el colegio. Dos años después, el 18 de

abril de 1986, su madre recogía el título. Participó mientras pudo, eso sí en todos los actos públicos que podía, se aficionó pronto a las pancartas y a los botes de aerosol.

Su vestimenta cuando salió del colegio era la de un buen borroka (peleón), estilo jarrai: jersey largo casi por las rodillas, fular al cuello, vaqueros y zapatillas. Entre sus aficiones, el monte y las manifestaciones (proetarras y antidrogas); entre sus vicios, ninguno conocido.

Aquí encontramos varios elementos para la caracterización de su personalidad y de su manera de pensar: no era problemático ni excesivamente listo (eufemismo que reemplaza el término «bruto», que sería muy fuerte); era un estudiante mediocre y no le importaba —su madre es quien recoge el título— (actitud frente a la legalidad, cierto carácter rebelde); pero tiene ideología (pensamiento, ideas) y la hace pública con sus actos en las manifestaciones, y con sus ropas. Cree en el nacionalismo y rechaza la droga; no se le conocen vicios (su vida privada).

Podemos enumerar el conjunto de los rasgos de su personalidad en el pasado, y algunas huellas de su forma de pensar, pero sólo tenemos un dato de sus emociones.

PERSONALIDAD	PENSAMIENTO	EMOCION
Poco listo	Rebelde	Miedoso
No problemático	Anti-drogas	
Estudiante mediocre	Pro ETA	
Poco dado al trabajo		

También tenemos algunos elementos para construir su retrato del pasado y del presente:

PASADO	PRESENTE
Jersey largo, casi a las rodillas	Nariz ancha y puntiaguda
Fular al cuello	Labio superior extrafino
Vaqueros y zapatillas	Ceja derecha más levantada que la izquierda

Puede apreciarse que en el pasado importaban sus ropas y su apariencia en general, en cambio en el presente sólo importa su rostro.

Los otros personajes

Lo importante de los otros personajes es lo que piensan del protagonista. Aquí los personajes no actúan, sólo el asesino y su maestro, Carmona, los otros sólo opinan.

La familia

Compuesta por un padre que vive de una pensión baja, la madre, enferma de los nervios, y dos hermanos, uno representante de ventas de una compañía de carnes y casado, y el otro soltero. Eso es todo lo que se nos dice de la familia, no sus relaciones con Jon, ni sus pensamientos, ni sus emociones. Solo que no quieren ver lo informativos en esos días. Son personajes más planos que el propio Bienzobas.

Miguel Bienzobas, el padre...

«es un pensionista de los talleres de San Miguel, una calderería próxima al barrio. La pensión según los vecinos, no es ni mejor ni peor que las que se ven por el barrio, o sea más bien baja. Begoña Arretxe, la madre, es una navarra de unos sesenta años que padece de los nervios.»

«Más de una vez ha sido ingresada», declara una amiga suya: «desde que el hijo se fue, ha empeorado bastante. Los padres siempre han estado en contra de que él se fuera, pero te sale un hijo así y es como si te saliera drogadicto».

Conocemos el pensamiento de los padres de segunda mano, por los amigos. La emoción recae sobre la madre, que es la que sufre de los nervios.

De los dos hermanos tenemos también unas pocas referencias.

«Para Fermin Bienzobas, el representante barbudo de la Compañía Oscar Mayer, la imagen de bestia que pueda tener la gente de su hermano se debe en buena parte a la labor de la prensa.»

Sabemos un dato físico: es barbudo (¿qué tiene eso de particular para destacarse? ¿Se le quiere dar un toque de

rebeldía?). Uno de actividad: es representante de una multinacional, es decir, trabaja y está en la legalidad del capital. Y un dato de forma de pensar: cree que la figura de bestia que tiene su hermano se debe a la prensa, pero él tampoco muestra la otra cara de su hermano, eso lo hace el periodista y tampoco ahí sale muy bien librado.

Del otro hermano, se nos informa que tiene 28 años, que es soltero y que vive con los padres, pero no conocemos ni siquiera su nombre. Podemos deducir, por este dato, que Jon Bienzobas es el hijo menor.

•Hace tres años la Ertzaintza acordonó el bloque donde viven Miguel, Begoña y el hermano soltero de Jon, de unos 28 años•.

La familia ya está marcada y vigilada por la policía.

Los conocidos

Resultan más expresivos los conocidos que los familiares. Y es lógico, porque están menos implicados, y también porque, tal vez, el periodista no tuvo acceso directo a los familiares —tal vez estos se negaron a hablar— y tuvo que reconstruirlos a partir de los testimonios de los vecinos y conocidos, eso se puede ver con claridad en el texto.

•Es un asesino hijo de puta —dice una vecina—, pero yo he jugado con él, me he ido de excursión por ahí y puedo decir que entonces era noblote•.

•Puede ser un asesino hijo de puta ahora, pero a mí eso no me importa mucho, porque yo a quien conocí y con quien salí fue con un chico noble•, parece ser el sentido de las palabras de la testigo. El testigo siempre establece el grado de relación que tiene con el personaje y esta testigo es aquí del pasado, del otro Bienzobas, del noble, no del de ahora. Como si pasado y presente no tuvieran una relación de continuidad. Pero en el fondo esa ruptura es la que trata de construir el relato.

•Desde pequeño se ve quién es un cacho de pan y este chaval en un momento dado tenías que defenderlo; y otras veces sacaba la cara por tí, cuenta una chica rubia de unos 25 años•.

Llama la atención que el periodista se detenga en un dato tan poco significativo, como el color del cabello de la testigo. Parece como si quisiera llenar los vacíos de su propio desconocimiento del personaje, con un mar de irrelevancia.

Se explora, aunque de manera bastante superficial, la dimensión temporal del personaje. No se ofrecen elementos de continuidad al lector para conectar pasado y presente, a no ser los detalles de un cierto perfil sociológico. Cierta grado de marginalidad de su barrio, padres inmigrantes y de condición económica modesta, mediocridad académica, adolescencia, inestabilidad en sus relaciones sentimentales, y ambiente predispuesto a la influencia de ETA, primero con actos simbólicos (pintadas, manifestaciones), y después con un trabajo de vinculación directa (Carmona y el ingreso en ETA).

Se construye, un cierto perfil sociológico, sin la rigurosidad de la ciencia, pero está muy lejos de poder ofrecerse un perfil humano, en toda su complejidad. Primero, porque no se establecen relaciones entre acciones, pensamientos y emociones. Las emociones están prácticamente ausentes. Y porque la condición humana reclama una complejidad que no se reduce a la mera descripción de una personalidad, sino que hace falta la comprensión de la acción que siempre está más allá de los hechos, y que es su resonancia.

2. THOMAS HAMILTON: LA CONSTRUCCIÓN DEL MONSTRUO-VÍCTIMA

Thomas Hamilton fue el hombre que asesinó a dieciseis niños entre 5 y 6 años y a su profesora, en una escuela de Dunblane (Escocia), el 13 de marzo de 1996.

El País del 15 de marzo de 1996, presenta en primera página y páginas interiores, bajo el rótulo •La matanza de los inocentes•, varias crónicas y reportajes sobre el suceso.

Presentación del personaje

En primera página, y bajo el título •Dunblane, el paraíso que rompió un monstruo•, se presenta al personaje con una

fuerte carga semántica, y con muchos adjetivos que complementan el de «monstruo», del titular.

«Thomas Hamilton, un cuarentón soltero y experto en armas, se sentía perseguido por sus vecinos, que le impedían acercarse a los niños. Era el arquetipo del resentido».

Es destacable el adjetivo «cuarentón soltero» para nombrarlo. Si el personaje hubiera sido una mujer, tal vez no se le diría «cuarentona soltera», haciendo énfasis primero en la edad y luego en su estado civil, sino «solterona», poniendo el énfasis en su estado civil y de paso en su edad. Pero hay que adicionarle el «y experto en armas», que lo ubica, no en la categoría vulgar de los cuarentones solteros —y tal vez solitarios—, sino en la de los peligrosos. La relación construida parecer dar la siguiente ecuación:

cuarentón soltero + experto en armas
= bomba de tiempo

Vemos también, que Hamilton ya es visto como un personaje al colocársele la etiqueta de «arquetipo del resentido», como queriendo inaugurar el arquetipo, para que en el futuro a un hombre resentido se le diga un Hamilton, o un comportamiento resentido sea hamiltoniano. Las noticias de esos días, no exaltan ni recuerdan a las víctimas, sino que buscan explorar la personalidad del asesino para tratar de encontrar una respuesta a su acto. Esta vez no se trataría de un perfil sociológico, como en el caso de Bienzobas, sino de un perfil psicológico.

Pero el personaje no actúa, y no podemos, como lectores, ver esa acción y decir que es un monstruo (excepto, claro, por la matanza, que será narrada con discreción como lo ordena el decoro), sino que el periodista llena su figura de calificativos al más patético estilo *kitsch*.

«Hamilton se sentía acorralado ante la pequeña comunidad que, según él, le impedía ser un ciudadano normal».

Los calificativos abundan en las descripciones, pero no se profundiza en la personalidad «perturbada».

«Siniestro personaje a la luz de las fotografías publicadas ayer en los tabloides británicos bajo el título de monstruo. Un tipo sin empleo conocido, inquilino de una pequeña casa propiedad del Ayuntamiento de Stirling en Kent Road, Hamilton había pasado los últimos meses obsesionado con el rechazo que producía su presencia en Dunblane».

Vemos el efecto posmoderno del «relato» periodístico con la cita. Es siniestro, a la luz de las fotografías publicadas. El periodista interpreta a partir de otros medios, ya no de su conocimiento directo del personaje. El hecho periodístico ya está mediado, «contaminado» por otros medios, por otras visiones, por otros discursos, que profundizan la superficialidad. El periodista ya no es como el historiador antiguo que ausculta directamente el hecho, es más bien como un sociólogo moderno que no sale de su despacho.

De otro lado, al repetitivo calificativo de monstruo, que no explica nada, también empieza a tejerse el de víctima. Hace recordar al Frankenstein de Mary Scheller, monstruo y víctima a la vez (y también británico).

«La impresión de que el horrible verdugo de los niños de Dunblane era también una víctima, se percibe escuchando las declaraciones descalificadoras contra Hamilton prácticamente unánimes en el pueblo».

«En Stirling, donde vivía, los vecinos le acusaban sin pruebas, de tener los muros de la casa tapizados con fotografías de jóvenes semidesnudos, y en Callender, a unos 20 kilómetros de distancia, la gente le cerró el paso cuando quiso ingresar al club de tiro».

Es destacable el rechazo del pueblo por motivos sexuales, que hace notar el periodista: un hombre soltero de cuarenta años al que le gustan los niños. Horror, perversión. ¿Ese mismo razonamiento se haría si fuera una mujer? ¿Es pervertida una mujer soltera de 40 años que le gustan los niños y de la que no hay pruebas de abuso?

Aquí el «relato» nos presenta un rasgo sexista interesante. Porque la historia de pederasta de este asesino, solo se basa en especulaciones y no en hechos concretos. Y la presen-

tación de las reacciones de los habitantes del pueblo, nos hace sentir alguna compasión hacia el «monstruo».

la contraria busca provocar una respuesta en el interlocutor, y no es de sorprender que sea agresiva.

Rasgos físicos

Calificativos con los que se le nombra

Apenas se describen, ya que, en este caso, el aspecto físico es secundario porque el personaje está muerto y enterrado. Lo que interesa aquí son los rasgos de su personalidad y el ambiente en que vivió para ofrecer una suerte de explicación de su acción.

Son abundantes y caen en la repetición de la figura de monstruo, sin aportar mayor información ni psíquica, ni emocional: «cuarentón soltero», «arquetipo del resentido», «experto en armas», «monstruo», «perturbado vengador», «inclinado hacia los jóvenes», «siniestro personaje», «tipo sin empleo conocido», «horrible verdugo», «asesino», «mal, encarado», «hombre horrible», «retraído», «tipo solitario», «pervertido», «venido del infierno», «perseguido por sus vecinos», «acorralado», «extraño monitor».

Aquí están mezclados los calificativos que usa el periodista y los que usan los testigos, pero lo curioso es que los dos conducen hacia el mismo lado.

Los del periodista son: «cuarentón soltero», «arquetipo del resentido», «experto en armas», «tipo sin empleo conocido», «retraído», «perseguido por sus vecinos», «acorralado», «extraño monitor».

Puede apreciarse que los calificativos que usa el periodista son, digámoslo así, más descriptivos y con una menor carga valorativa. Aunque no se puede decir que no tengan carga valorativa, ya que todo enunciado —a pesar de Wittgenstein— encierra una carga valorativa.

El pasado del personaje

Se conoce y explora poco, a pesar de que este personaje sólo tiene pasado. No tiene ni presente, ni futuro, ni acción, ni deseo, porque está muerto. Todo es recuerdo.

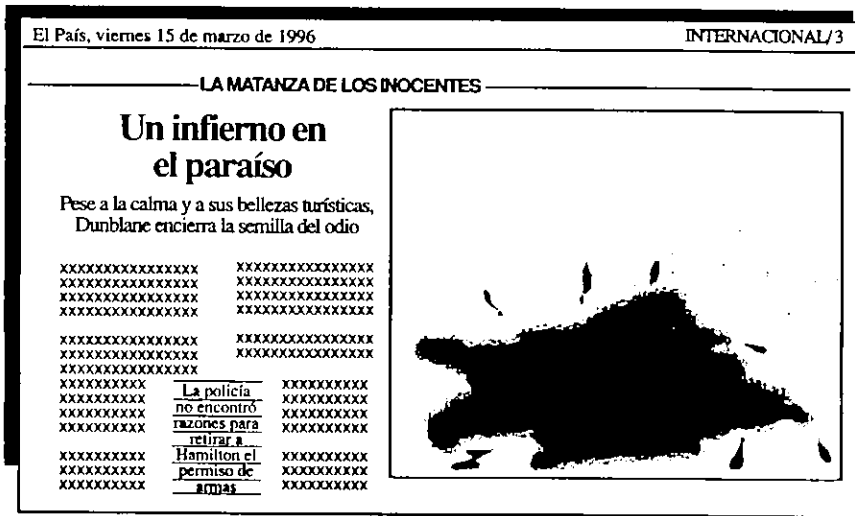
«Tipo solitario que se crió con sus abuelos, Jim y Kate Hamilton, convencido de que su madre, Agnes — abandonada por su padre Thomas Waat— era su hermana mayor».

«Alto, con gafas, una mirada inquietante que nunca le atrajo simpatía».

¿Cómo es una mirada inquietante? ¿Qué significa tener una mirada inquietante? ¿Es sinónimo de intimidadora y perversa? ¿Cómo se representaría esa mirada? Aquí tenemos una mirada interpretada. El punto de vista del receptor, de quien supuestamente es interpelado, cosa que no lo fue el periodista. La voz chillona completa el cuadro físico del personaje.

«Tenía una voz chillona, era irascible cuando le llevaban la contraria».

Llevar la contraria no es lo mismo que no estar de acuerdo. Llevar la contraria es una actitud más que un pensamiento. Y es una actitud, por lo general provocadora. Quien lleva



Este dato nos coloca en el corazón de la historia, que no deja de tener ribetes melodramáticos. Un niño que crece engañado acerca de su origen, hijo de una madre abandonada, que tampoco lo reconoce como propio. Ahí comienza la desgracia y el resentimiento del personaje, parece decimos el «relato». Un dato que sirve de génesis de un acontecimiento que ya conocemos.

El otro dato importante de su pasado es su expulsión como monitor Scout.

«Nadie sabe muy bien lo que ocurrió aquel fin de semana de 1974, en Avimore, una deprimente zona turística próxima a Dunblane. Pero hubo quejas de los padres contra el monitor de la Asociación de Scouts que obligó a sus hijos a dormir ateridos en una caravana, cuando todos estaban convencidos de que habían sido reservadas habitaciones en un motel próximo. Ese monitor no era otro que un juvenil Thomas Hamilton. Robert Deuchars, de 65 años, que era entonces responsable de los Scouts, recibió algunas quejas y optó por echarle de la organización, sin saber que la medida destrozaría la seguridad y la autoestima de aquel joven y extraño monitor para siempre.»

Sin exaltar los rasgos melodramáticos del relato, «...destruía la autoestima de aquel joven y extraño monitor para siempre», puede verse que este hecho, no sólo marcó a Hamilton, sino que operó como catalizador para el rechazo general de la gente del pueblo hacia él, según la información. El periodista recoge dos momentos del pasado y los coloca como los momentos claves para la formación del carácter vengativo de Hamilton: su conflicto de identidad y la pérdida del trabajo. Son en realidad dos componentes de autoestima, y que se convierten en armas para el melodrama.

«Sin que se sepa muy bien por qué, la falta de Hamilton quedó archivada en la memoria colectiva como ligada al mundo de las perversiones sexuales.»

Nuevamente la pregunta, ¿si no hubiera sido un hombre sino una mujer la que hace dormir a los niños «ateridos», por ese hecho se le vincularía con el mundo de las perversiones sexuales? Aquí, por supuesto, la pregunta no es para el periodista sino para la cultura.

El antagonista

En este caso tenemos dos historias. La historia del asesinato, que tiene a los niños como protagonistas y víctimas, y a Hamilton como antagonista-verdugo. Y la historia de Hamilton como víctima —y asesino a la vez— y la gente del pueblo como antagonista. La gente lo rechaza porque lo ve peligroso, y se vuelve peligroso, porque la gente lo rechaza. Es la típica cinta de Moebius.

«Le gustaban mucho los chicos. Yo mandé a mi hijo a uno de sus campos de vacaciones, hace ya tiempo—mi hijo tiene ahora 22 años—, y el chico vino diciendo: Mamá, este hombre no me gusta, es muy raro», explicaba ayer Kristen, una taxista local.»

Es uno de los pocos momentos en el reportaje, en que se citan testimonios de primera mano. Lo curioso es que sea de una taxista. ¿Quién no habla con los taxistas cuando va en el taxi? Para eso no se necesita ser periodista. Lo que hay que abonar es que la periodista habla con quien se le cruza para tratar de encontrar las huellas del personaje.



«En 1989, una vecina de Dunblane, Doreen Hagger, de 40 años, lo denunció a la policía de Strathgylde por conducta impropia con los niños. La señora Hagger, armada de una cámara fotográfica y de la paciencia suficiente como para espiar a Hamilton y a los chicos a él confiados— entre ellos el pequeño Hagger— durante cuatro semanas, concluyó que era un perverso. A su alrededor los chavales andaban semidesnudos, e incluso untaban crema solar en la espalda de Hamilton con total complacencia por su parte. La policía revisó los cargos y no tomó en consideración su denuncia, pero esta llegó a oídos de Hamilton. ‘Un día me paró a la puerta de mi casa. Me dijo que sabía que había ido a la policía. Le contesté que era un perverso y que no se le debía dejar al cuidado de los chicos. Entonces sacó una pistola y me amenazó con ella’, ha contado ahora Doreen Hagger».

Se nos informa que el personaje actuaba con violencia. Pero el uso de ese «ahora», cuando se cierra el párrafo pone en duda a la testigo, ¿por qué lo cuenta hasta ahora, cuando ya está todo consumado? Aunque, puede apreciarse que la testigo tampoco es muy apta para calificar o descalificar a un mirón perverso, porque ella pone a su propio hijo como carnada, y también actúa como una mirona. Este es otro punto clave, en la construcción de este personaje. Calificado como horrible por la comunidad, pero vemos que el comportamiento de quienes lo rechazan es igualmente violento y horrible. Un puritanismo hipócrita se nos revela en el juicio de la comunidad, y sirve para la construcción de víctima del personaje.

«Hamilton estaba convencido de que todas las habladurías habían terminado por arruinar su pequeño negocio de muebles de cocina, abierto 14 años atrás en Stirling. Intentó dedicarse a la fotografía, dicen que para poder fotografiar a los chavales a sus anchas. Pero lo cierto es que en la tienda local se negaron incluso a revelar las películas. Hamilton repelía. Probablemente él mismo compartía esa repugnancia general por su persona».

Se cierra el círculo. El rechazo parecer calar tan profundo en la conciencia del personaje, que el periodista se atreve a

tejer la hipótesis de que al personaje le repugnaba su propia persona. La visión de la comunidad se convierte en su propia visión y se aniquila, no sin antes tomar venganza.

Podemos apreciar el desplazamiento que se produce. De la imagen de monstruo cuando comienza el reportaje, al de víctima que tenemos ahora (sin nunca haber dejado la de asesino).

Monstruo - Asesino - Resentido - Rechazado -
Estigmatizado - Víctima

El lugar

Es descrito como lo presentaría una típica película británica de terror, es decir, un lugar hermoso.

«El destino había sido generoso con Dunblane. Una pequeña joya estética entre pueblos anodinos (...). Poblado por 9.000 ciudadanos de clase media, muchos de ellos ingleses, posee una hermosa catedral gótica del siglo XIII, un bello río, el Allan Water, un conjunto armonioso de casitas de piedra y unos alrededores poblados de chalés unifamiliares que huelen a placidez burguesa».

En el momento de la masacre el paisaje se transforma:

«Edificios grises, árboles invernales y un cielo cargado le acompañaron en el último y fatídico viaje de su vida. El viaje hacia la autoeliminación tras cometer uno de los asesinatos más atroces que han visto los ojos, hartos de horrores, del mundo civilizado».

«Último y fatídico viaje de su vida», pero dicho desde el punto de vista de quien ya lo sabe todo, pero no desde quien hasta ahora parte, sin saberse exactamente con qué estado de ánimo, con qué pensamientos en la cabeza.

¿Qué conocemos del pensamiento, de las acciones, y de las emociones de Hamilton? Sabemos que pensaba que la comunidad era injusta y que por su culpa era mal juzgado y había caído en la ruina. Que actúa con violencia amena-

zando y asesinando. Y de sus emociones sabemos que era irascible y que se sentía perseguido.

ACCION	PENSAMIENTO	EMOCION
Violencia	Juzgado con injusticia	Ira

¿Cómo habla el personaje?

Como en todos los casos anteriores, este personaje no habla, sino que se habla de él. Y no habla, no porque no pueda reconstruirse su manera de hablar, sino porque el periodista cree que esta forma narrativa es más propia de la ficción que del periodismo, y que el «relato» periodístico «debe» ser verídico, y que el lector pueda juzgarlo como «objetivo».

Hamilton no habla pero escribe:

«A lo largo de 20 años había escrito decenas de cartas dirigidas a periodistas locales, a políticos, concejales, incluso siete días antes de la masacre, a la Reina de Inglaterra. La letanía era siempre la misma. 'Me siento acusado, señalado con el dedo por todos (...)'. 'Se trata de un moderno sistema de caza de brujas (...)'. 'Hasta caminar por la calle me resulta embarazoso(...)».

El relato fragmentado, típico del periodismo, nos impide conocer cómo habla, cómo piensa, cómo se expresa. Estos párrafos escogidos, solo ahondan la figura obsesiva del personaje, que es, a fin de cuentas, el rasgo más hiperpeculiarizado de su personalidad. De monstruo se convierte en víctima y ahora se revela como obsesivo. ¿Veinte años insistiendo con el mismo tipo de cartas sin respuesta y sin marcharse de ese lugar?

Monstruo (asesina a 16 niños inocentes) - *Víctima* (es estigmatizado por el pueblo) - *Obsesivo* (mantiene por más de 20 años esa lucha desigual con el pueblo)

Tenemos, pues, un cierto perfil psicológico —por supuesto sin todo el rigor de la ciencia—, pero estamos lejos de un perfil verdaderamente humano con toda su complejidad.

III. PARCIALES CONCLUSIONES

El mundo de la delincuencia, siempre ha sido un mundo rico en información para la prensa. El centro del punto de vista periodístico es el suceso, pero un suceso, como hemos visto, siempre es la representación de un personaje. De manera que no hay delito, sino delincuentes, que se construyen y representan socialmente a través de la prensa.

El cine y la literatura también han tenido una especial fascinación por el mundo del delito. Pero más que por los grandes delincuentes, por los grandes policías (en el cine, más que en la literatura, el delincuente siempre pierde, a menos que sea Robin Hood), que son los auténticos héroes de la historia. Y tal vez, porque los autores y realizadores creen en la teoría de la «proyección» e «identificación», del lector o espectador, con el héroe de la historia. Entonces el héroe debe ser simpático, valiente y bueno, y no un asesino.

Para la prensa, es más «figura», el delincuente que el policía. Hay más despliegue del acto criminal, que del acto policial, por el concepto mismo de noticia que se maneja y de lo noticiable. La noticia es el hecho en sí, la peripecia — accidente, catástrofe, crimen, masacre— y no su resonancia. Con la información periodística no nos identificamos y/o proyectamos en y con el personaje, porque el personaje no está construido para actuar. El personaje es un elemento más del hecho, un dato más, y no el eje de la historia, como lo es en la ficción. No hay que comprenderlo sino exponerlo (de ahí la dificultad para reconocer las tres dimensiones del personaje), el periodista no narra sino informa, esa es tal vez la principal diferencia entre el periodismo y la ficción. El periodista no narra, la información periodística no es un relato. Así haya un tiempo, un espacio, un suceso y unos personajes, la información periodística no es una narración. Y no lo es, por encima de otras cosas, porque la información periodística no lleva tiempo, el relato sí. El receptor de la prensa es como el niño que quiere saberlo todo de una vez, sin esperar descubrirlo en la narración, de modo que el periodista cuenta todo de una vez y no narra.

Narrar y matar, narrar y morir, aparecen a menudo relacionados. ¿Por qué Scheherazade cambia sus mil y un cuentos por la muerte? Sin duda porque la muerte equivale al fin de la historia (porque hay una equivalencia entre historia y vida), pero también porque narrar es a la vez matar y vencer a la muerte, matar al que tiene que matarnos cuando la historia deje de complacerlo, matar al niño estéril, impaciente y jugador —mal jugador— que quiere saberlo todo enseguida, que no soporta el tiempo —como el periodista, como el lector de prensa—, matar a ese niño que el narrador ha sido y que, al narrar —porque narrar conlleva también una sabiduría—, ya no existe.

En el periodismo no hay narrador, entre otras porque el periodista tiene negado el decir yo, luego nadie narra. Hay testigos, pero no narradores. El narrador, en la literatura, es esa figura intermedia, equívoca, entre el personaje y el autor. Ciertos relatos aprovechan este equívoco que da falsamente al narrador, en cuanto personaje, un estatuto aparte, parcialmente preservado, a priori, de los extravíos de los demás protagonistas, puesto que se supone que posee el saber o la sabiduría que les falta, y que a él le hace escribir. Que esto es una ilusión del lector es lo que demuestra una novela como *El asesinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, en la que se sabe que el narrador es el asesino buscado.

Se dirá que se trata de un artificio puramente literario, que apenas interesa al periodismo. La cuestión del narrador remite, pues, a ésta: ¿qué diferencia al autor, por esencia, de los personajes que pone en escena? No solamente que él existe realmente y que ellos son ficticios. Esta diferencia cuenta, sin duda, pero es insuficiente. Los personajes actúan, padecen, son portadores de síntoma. El autor intenta deducir, de esas acciones, pasiones, síntomas, el valor del suceso. Como dice Carrière, narrar es desarrollar el suceso.

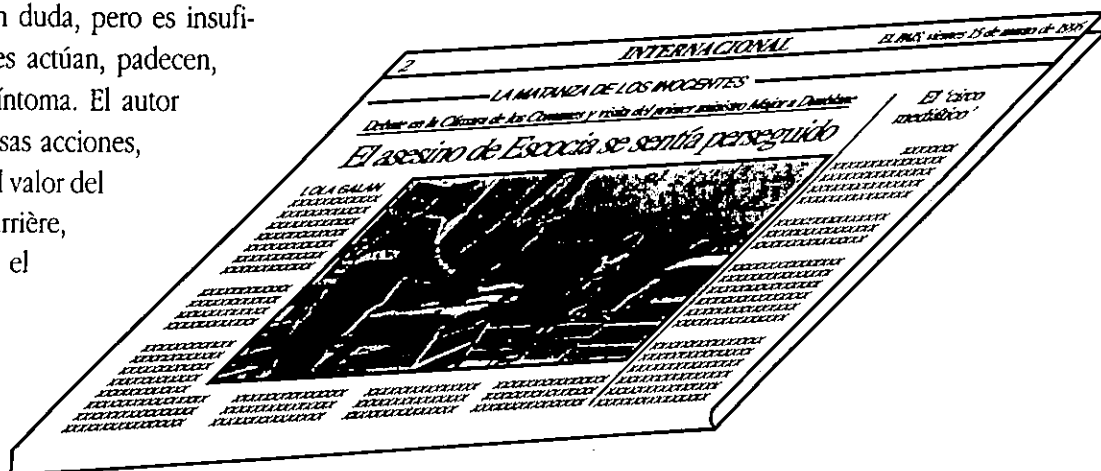
Esto debería recordarlo el periodista,

que no es un autor, pero que busca comprender la resonancia implícita en el suceso. El periodista existe, pero también pone en escena —pone en discurso— a unos personajes que también existen, y eso conlleva un acto de comprensión implícito.

El periodista debería tender a la novela, en el sentido que representa para Deleuze⁹, es decir, en «pasar de la superficie física en la que se producen los síntomas y se deciden las realizaciones a la superficie metafísica en la que se dibuja, en la que se produce el suceso puro». ¿Será pedir demasiado?

Descubrir la lógica de lo que parecerá ante el público, ante el lector, como contradictorio o absurdo, desarrollar esta lógica, llevarla hasta su culminación, debería ser la esencia misma del trabajo periodístico. Eso requiere imaginación, sin duda, pero observación ante todo. Con un personaje no se hace lo que se quiere —así sea ficticio, y más aún cuando no lo es—. No se tiene la opción de comprometerlo en una aventura cualquiera. Los grandes novelistas, por ejemplo, se conforman con observar. No inventan, descubren. ¿Pedirle esto al periodismo será pedirle demasiado?

⁹ Cfr. DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. París: Editions de Minuit, s/a. p. 276



Bibliografía

CARRIÈRE, Jean Claude y Pascal Bonitzer. **Práctica del guión cinematográfico**. Barcelona: Paidós, 1991.

DELEUZE, G.. **Logique du sens**. París: Editions de Minuit, s/a

DEL PINO, Carlos (Comp). **Teoría del personaje**. Madrid: Alianza, 1989

DIMAGGIO, Madeline. **Escribir para televisión**. Barcelona: Paidós, 1992

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados ante la Cultura de Masas**. Barcelona: Lumen, 1968

Revista El País Semanal 20 años Nº 1023. Ediciones El País, mayo 5 de 1996

Diario **El País**, Edición Cataluña. 1994-1995-1996

Revista **El Viejo Topo** Nº 72. Barcelona, 1994

RUBIO, Jaime. **Comprender la comunicación**. Bogotá: Significantes de Papel, 1992

SEGER, Linda. **Cómo convertir un buen guión en un guión excelente**. Madrid: Rialp, 1994

VEYNE, Paul. **¿Creyeron los griegos en sus mitos?** Barcelona: Granica, 1987

VV.AA. **El personaje dramático**. Madrid: Taurus, 1985

