



Universidad de Valladolid

CURSO 2016-2017

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Periodismo

**El periodismo literario en España:
características y tendencias actuales**

Alumna: Sandra Fernández Lombardía

Tutora: María Monjas Eleta

Convocatoria: 6 de junio de 2017

ÍNDICE:

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación3

1.2 Objetivos, hipótesis y preguntas de investigación4

1.3 Metodología6

2. MARCO TEÓRICO

**2.1 El origen común del Periodismo y la Literatura y la creación de un
género híbrido11**

2.2 El Nuevo Periodismo norteamericano: antiguas y nuevas leyendas13

2.3 La crónica latinoamericana19

2.4 El periodismo literario en España: origen y evolución21

2.5 Características generales del periodismo literario24

3. ANÁLISIS31

4. CONCLUSIONES47

5. BIBLIOGRAFÍA49

6. ANEXOS51

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación

El periodismo literario, junto al resto de publicaciones periodísticas de formato más lento y de reflexión, parece, a día de hoy, un necesario contraste frente a la inmediatez informativa que arrasa en los medios. Las nuevas herramientas tecnológicas, en especial las redes sociales, han supuesto toda una revolución en la transmisión de información. Esto provoca que, en la actualidad, el público general no necesite comprar un periódico para enterarse de las últimas noticias —la prensa escrita ya no aspira a imprimir la última hora, pero la propia radio y televisión, que hasta ahora parecían alzarse con la primicia de la exclusiva, parecen haber sucumbido a la inmediatez de Twitter y el hashtag—.

Esta nueva forma de información ha favorecido a la normalización de un estilo de redacción rápido e inconcluso. Las frases breves que encajen en 140 caracteres, los titulares fáciles, la prosa sencilla. Frente a este formato periodístico, el estilo propio del periodismo literario se alza como un contraste de enfoque. Entre toda esta vorágine de datos y noticias, a veces, sin contrastar —los bulos difundidos por la redes como la pólvora no hacen más que reforzar la falta de credibilidad periodística—, recurrir a una gran crónica novelada de un periodista de confianza, a una pieza que cuide tanto los datos aportados como el estilo con el que los plasma, puede ser una buena forma de combatir la agilidad difusiva de las redes sociales, que puede ganar la batalla en la rapidez de publicación a los reporteros experimentados, pero no en la de su calidad expresiva.

Son muchos los periodistas que trabajaron este género y pasaron a los anales de la historia de la profesión. Es el caso de Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh, Truman Capote o Tom Wolfe. A día de hoy, grandes profesionales como Leila Guerriero, Martín Caparrós o Javier Cercas cultivan también este estilo, que se nutre de la veracidad y honestidad periodística pero que bebe, según la experiencia personal de cada plumilla, de las grandes técnicas y recursos de la literatura.

Estudiar cómo se manifiesta este fenómeno en España a día de hoy resulta, por un lado, necesario, ya que no existen demasiadas investigaciones recientes que indaguen en este aspecto —aunque destaca la aportación de expertos como Chillón (2014) o Rebollo Sánchez (2011) y las recopilaciones de largas crónicas y reportajes como las elaboradas por Carrión (2012) o María Angulo (2014). Pero, por otro, se convierte también, por este

mismo motivo, en un riesgo importante, ya que la falta de líneas investigativas fijas y fiables hace que esta investigación navegue por cursos de agua diversos. No obstante, parece obvia la necesidad de buscar cuáles son los periodistas que optan por las historias y no por los titulares, cuál es su estilo, cómo publican y qué similitudes y diferencias presentan respecto al resto de publicaciones que el periodismo literario despliega por el resto del mundo, así como cuáles son los medios de referencia que apuestan por un formato de periodismo más lento y literario y la publicación de grandes piezas especializadas.

1.2. Objetivos, hipótesis y preguntas de investigación

El objetivo principal de este trabajo es averiguar cuáles son las características que definen al periodismo literario y qué rasgos lo diferencian del periodismo tradicional. Para ello, se analizarán las técnicas empleadas por los periodistas literarios más aclamados y se hará un balance de sus propias recomendaciones y definiciones del movimiento.

En relación con el objetivo principal existe otro objetivo destacado: reflexionar sobre las similitudes y diferencias de la diversidad de términos con que se menciona el periodismo literario que van desde el término Nuevo Periodismo y *new journalism* —referente, por lo general, al periodismo literario de Estados Unidos—, periodismo narrativo, o reportajes y crónicas de largo aliento —términos comúnmente empleados para definir al periodismo literario latinoamericano—.

Por otro lado, este trabajo se plantea como un tercer objetivo encontrar las características concretas del periodismo literario en España y averiguar, en caso de que existan, qué aspectos lo diferencian de las pautas establecidas por los referentes estadounidenses y latinoamericanos que lo popularizaron.

Además, como cuarto objetivo, se averiguará si en España se puede hablar de una “generación de periodistas literarios” o si, por el contrario, la cantera periodística española carece de redactores que trabajen de forma continuada este estilo.

Para ello, se analizarán los medios *CTXT*, *Gatopardo* y *Fronterad*, tres medios conocidos por trabajar un estilo periodístico más literario y que cuentan con firmas de colaboradores españoles y una amplia difusión en el país. De esta forma, un análisis de contenido

definirá los rasgos característicos de los periodistas literarios españoles, así como su posible uniformidad estilística o su cohesión como generación periodística con un peso similar a las generaciones estadounidenses y latinoamericanas.

A partir de los objetivos propuestos, se plantean una serie de hipótesis que el análisis desarrollado en el trabajo permitirá verificar o refutar.

La primera hipótesis predice que los periodistas literarios españoles utilizarán técnicas propias de la literatura y empleadas por los nuevos periodistas estadounidenses y latinoamericanos, como la inclusión de diálogos a lo largo del texto o una mayor libertad a la hora de describir el ambiente y perfilar a sus personajes.

La segunda hipótesis pronostica que los periodistas literarios utilizarán mayoritariamente fuentes y testimonios personales, dotando a sus personajes de un mayor protagonismo y dejando en un plano menos protagonista las versiones y fuentes oficiales.

La tercera hipótesis predice que, gracias al empleo herramientas propias de la literatura, los periodistas literarios utilizarán con frecuencia la primera persona y narrarán sus historias desde un punto de vista personal, con una visión subjetiva del conflicto y un gran peso del “yo” personal del autor.

Por último, la cuarta hipótesis pronostica que en la muestra de publicaciones extraída de *CTXT*, *Gatopardo* y *Fronterad* no se encuentre un catálogo de autores que se repita y permita considerarlos una generación similar a la estadounidense o latinoamericana. Por el contrario, se espera que las firmas de las piezas pertenezcan a autores no demasiado conocidos en su profesión.

Para verificar o refutar las hipótesis planteadas, el presente trabajo parte de algunas cuestiones investigativas:

- ¿Qué rasgos presenta el periodismo literario en España?
- ¿Se puede diferenciar con un estilo propio respecto al periodismo literario estadounidense o de las grandes crónicas latinoamericanas?
- ¿Existen autores nacionales de referencia al estilo de Truman Capote o Martín Caparrós? O, por el contrario, ¿se trata más bien de un catálogo amplio y heterogéneo de autores sin una trayectoria tan reconocida?

- ¿Qué camino ha recorrido el periodismo literario en España a lo largo de su historia? ¿Dónde y cómo surge?
- ¿Cómo se refleja el periodismo literario en los medios *CTXT*, *Fronterad* y *Gatopardo*? ¿Existen diferencias entre ellos o mantienen una unión temática y estilística?

1.3. Metodología

La comprobación o refutación de las hipótesis propuestas se llevará a cabo mediante el análisis de contenido de una muestra compuesta por un total de treinta piezas periodísticas extraídas de tres medios de comunicación, conocidos éstos por difundir contenidos enmarcados en el estilo del periodismo narrativo: *Gatopardo*, *Fronterad* y *CTXT*.

Los redactores de *Gatopardo* definen su medio como “un referente del periodismo narrativo”, dedicado a publicar “crónicas y reportajes sobre temas de interés público, social y cultural que afectan la vida cotidiana de América Latina”. Con sede en la Ciudad de México, la revista lleva 17 años publicando piezas periodísticas de un amplio catálogo de colaboradores, destacados, según ellos mismos, por ser algunos de “los mejores de su profesión” y de distintas nacionalidades.

Su versión web dispone de varias secciones: por un lado, “Atelier” contiene las piezas dedicadas a la gastronomía, arquitectura o estilo de vida; por otro, “Portafolio” incluye los contenidos relacionados con las “obras y figuras clave en el desarrollo del arte internacional”; la sección de “Opinión” contiene todas las columnas y artículos reflexivos y, por último, la sección “Reportajes” incluye piezas de una gran variedad temática y mezcla —pese a su título— todos los géneros periodísticos tradicionales. Es, precisamente, esta última sección la que servirá para el análisis en este trabajo.

La muestra, para ajustarse a los objetivos propuestos, recoge los diez artículos más recientes publicados a lo largo del mes de mayo de 2017, que se corresponde con la edición número 181 de la revista. Cabe destacar que, aunque se trate de un medio de origen mexicano, su catálogo de autores está compuesto por autores de nacionalidades tanto españolas como latinoamericanas y su agenda mediática, aunque se base en crónicas o reportajes de interés para ciudadanos mexicanos, se nutre de corresponsales provenientes de numerosos países.

El segundo medio analizado, *Fronterad*, es definido por Rodríguez Rodríguez y Albalad Aiguabella en *Crónica y Mirada* (2014) como un medio que sobrevive gracias al “altruismo” de sus creadores y colaboradores, que trabajan de forma gratuita —excepto el webmaster y el comercial, que se llevarían “una pequeña comisión por anunciantes conseguidos”— al creer “en el potencial del periodismo literario”. Los autores destacan también que la financiación del medio, cuyos ingresos por publicidad son insuficientes para mantenerse, recibió un impulso gracias a un sistema de mecenazgo lanzado en 2013 en el que pidieron la ayuda económica de sus lectores para poder sacar adelante nuevos proyectos.

La muestra seleccionada de este medio recoge las diez publicaciones más recientes de su apartado de “Reportajes”, ya que el medio publica también columnas de opinión o contenidos de sociedad y esta sección era la que más se acercaba al objeto de estudio. En cuanto al factor temporal, la muestra abarca contenidos publicados desde el 20 de enero hasta el 19 de mayo de 2017.

CTXT nace en enero de 2015 de la mano de 14 periodistas procedentes de “grandes diarios europeos como *El País*, *El Mundo* y la *Repubblica*”, que buscaban, tal y como ellos afirman, trabajar en un medio español que les permitiese una “plena libertad” de trabajo, sin sucumbir a los “intereses políticos, editoriales o empresariales”. Bajo la dirección actual del periodista Miguel Mora, los creadores de *CTXT* justifican su existencia como medio de comunicación reflexivo debido a que:

“(…) hace falta un medio que ofrezca periodismo reposado y analítico y solo publique información de primera mano, elaborada sobre el terreno, bien escrita y cuidadosamente editada y verificada. Por eso solemos decir que estamos orgullosos de llegar los últimos a las últimas noticias” (*CXTX*: 2015).

La muestra de *CTXT* se divide en dos secciones, ya que el medio tiene dos categorías que encajan con las características del periodismo narrativo que definiremos más adelante. Por ello, se han recogido las cinco piezas de publicación más reciente pertenecientes a la categoría de “Crónicas” en el momento de la selección de la muestra, correspondientes a los meses de abril y mayo de 2017. Las otras cinco piezas seleccionadas pertenecen a la categoría de “Grandes reportajes”, una sección con un nivel de publicación menor, por lo que recoge cuatro publicaciones de 2017 y una de abril de 2016. Todas las piezas

analizadas se incluyen en una tabla de autores en el apartado de Anexos al final del presente trabajo.

Para el análisis de contenido de la muestra, se ha elaborado una ficha de análisis a partir de las características aportada, principalmente, por Albert Chillón (2017), Roberto Herrscher (2012), Boynton (2005) y Tom Wolfe (1976), desarrolladas en el quinto apartado del marco teórico, centrado en las características del periodismo narrativo.

La ficha que analizará las 30 piezas seleccionadas para la muestra recoge, por un lado, los datos básicos del texto: fecha de publicación, autor, titular y medio de comunicación al que pertenece. Después, recoge un total de 10 categorías referentes a la temática, fuentes seleccionadas, género periodístico, estilo, tiempo, persona y tipo de narrador, inclusión de diálogos y descripciones, referencias literarias a lo largo del texto y tipo de personajes. Por último, se incluye un apartado de observaciones que facilite la extracción de conclusiones y aclare cualquier duda que pueda surgir durante el análisis.

Los temas propuestos en la ficha son cuatro: viajes o lugares, bélico o crimen, personal y político. Esta selección surge a partir de la recomendación de Chillón, que asegura que el nuevo periodismo estadounidense utilizaba “procedimientos propios del relato de viajes”, así como crónicas de “sociedad” y “de enviado especial”, lo que explicaría las primeras tres opciones (2005:316).

La adición de una cuarta casilla referente a la temática política se debe a que Boynton (2005) destaca la “dimensión activista” y la mayor implicación política de la generación sucesora de los nuevos periodistas estadounidenses de los años sesenta.

La temática elaborada a partir de estos dos autores sirve también para explicar los cuatro géneros periodísticos seleccionados: reportaje, entrevista, crónica y retrato o semblanza. La entrevista y el retrato serían las opciones más comunes a la hora de tratar temas de sociedad, mientras que el reportaje y la crónica son los géneros más comúnmente empleados desde el origen del periodismo narrativo con la publicación del reportaje de Truman Capote, *A sangre fría*, o la crónica *Dispatches* de Michael Herr, dos de los ejemplos destacados por Chillón y que considera como referentes para las generaciones que les siguieron.

Las fuentes a analizar en los textos serán: oficiales, documentales, expertas y personales. Esta selección se corresponde con la ficha de análisis empleada en un estudio sobre fuentes periodísticas en la prensa española (Pérez Curiel et al, 2015).

Por otro lado, la ficha de análisis del presente trabajo analizará también si en los textos se emplea un estilo directo o indirecto, la inclusión o no de diálogos, el uso de tercera o primera persona en la redacción y el tipo de narrador empleado, que según Chillón (2014) puede ser omnisciente neutral o editorial —dependiendo si el narrador conoce o no los sentimientos personales de sus personajes— y observador —si se limita a recoger la información como mero testigo—. En esta última categoría, además, se ha incluido una cuarta opción denominada “otro”, que podría resultar necesaria en el caso de que las propuestas del autor no representen todos los tipos de narrador que incluya la muestra.

Siguiendo la propuesta teórica de Chillón, la ficha recoge tres tipos de personajes: héroe, antihéroe y poliédrico, que dependerá del grado de humanización con la que el periodista profile a sus personajes. El autor considera que el personaje antihéroe es el más empleado en las piezas del periodismo narrativo, ya que muestra a un personaje con rasgos humanizados, cercanos al lector. No obstante, la ficha recoge una cuarta opción en esta categoría, la del personaje antagonista, en caso de que el periodista decida enfatizar únicamente en los aspectos negativos del protagonista de su historia.

El análisis del tiempo lineal o ambiguo comprobará si la tesis de Wolfe (1976), que defendía que al utilizar las armas de la literatura para contar historias periodísticas los autores contaban con una mayor libertad estilística. De esta forma, el empleo de elipsis o saltos temporales a lo largo de la pieza será considerado como ambiguo, mientras que las piezas que respeten la pirámide invertida o una cronología ordenada entrarán en la categoría de tiempo línea.

Por último, la ficha recoge también la inclusión, o no, de descripciones y referencias literarias, que servirá para analizar las diferencias estilísticas del periodismo narrativo frente al periodismo tradicional.

Tabla 1. Ficha de análisis

| | | | | | | | |
|-----------------------------------|------------------------|--|--------------------|---------------------|--------------------------|--|-----------------------|
| FECHA: | | | | PUBLICACIÓN: | | | |
| AUTOR: | | | | | | | |
| TÍTULO: | | | | | | | |
| TEMAS | VIAJES/ LUGARES | | BÉLICOS/ CRIMEN | | PERSONAL | | POLÍTICO |
| FUENTES | OFICIALES | | DOCUMENTAL | | EXPERTAS | | PERSONALES |
| GÉNERO | REPORTAJE | | ENTREVISTA | | CRÓNICA | | RETRATO/ SEMBLANZA |
| ESTILO | DIRECTO | | | INDIRECTO | | | |
| TIEMPO | LINEAL | | | AMBIGUO | | | |
| PERSONA | 1ª PERSONA | | | 3ª PERSONA | | | |
| NARRADOR | OMNISCIENTE NEUTRAL | | OBSERVADOR | | OMNISCIENTE EDITORIAL | | OTRO |
| DIÁLOGOS | | | | | | | |
| DESCRIPCIÓN | | | | | | | |
| REFERENCIAS LITERARIAS | | | | | | | |
| PERSONAJES | HÉROE | | ANTIHERO | | POLIÉDRICO | | ANTAGÓNICO |
| OBSERVACIONES | | | | | | | |

Fuente: Elaboración propia a partir de Chillón, 2017; Herrscher, 2012; Boynton, 2005 y Wolfe, 1973

Los datos obtenidos a partir del análisis de contenido a través de la aplicación de la ficha de análisis a los 30 textos de la muestra se reflejarán en el apartado 3 de este Trabajo Fin de Grado.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 El origen común del Periodismo y la Literatura y la creación de un género híbrido

Muchos expertos encuentran el origen del Nuevo Periodismo en la literatura de no ficción norteamericana de los años sesenta. Robert S. Boynton explica que esta corriente fue un “movimiento verdaderamente vanguardista que expandió el alcance retórico y literario del periodismo al colocar al autor en el centro de la historia, canalizar los pensamientos de un personaje, utilizar una puntuación no convencional y hacer saltar por los aires las formas narrativas tradicionales” (2005:16).

No obstante, a día de hoy parece que otros muchos críticos han desistido en encontrar en el Nuevo Periodismo la estela de los grandes novelistas del siglo XIX. Albert Chillón habla de la mutua influencia entre escritores y periodistas a lo largo de los años:

“Dicho sea sin ambages: aun cuando antaño —entre los que me cuento— incurrimos en el error de detectar en el periodismo de nuestros días el recurso a técnicas de composición y estilo exclusivamente fraguadas en el yunque literario, hoy parece mucho más atinado observar que, con harta frecuencia, tales procedimientos y proceder no pertenecen a la literatura de ficción ni a ninguna otra especie discursiva en concreto, sino más bien al feraz patrimonio de los relatos del mundo” (2014: 22-23).

La relación entre Periodismo y Literatura puede retrotraerse tan atrás como se pueda imaginar. Desde las noticias que juglares y trovadores llevaban de ciudad en ciudad revestidas de adornos retóricos para facilitar su memorización hasta los pliegos sueltos que, según Félix Rebollo Sánchez (2011), “eran verdaderos textos literarios, histórico-literarios o periodísticos-literarios que fueron pregonados por truhanes y mendigos en las ferias y los mercados”, una práctica definida por la investigadora María Rosa de Malkiel como “periodismo versificado”. Rebollo Sánchez resalta el ejemplo del *Poema de Mío Cid* como un “reportaje eminentemente realista”, debido a la inclusión de anécdotas cotidianas que ubicarían al lector en su contexto, igual que en cualquier crónica periodística moderna. Ejemplos similares serían la *Ilíada* de Homero o *El Quijote* de Cervantes, que aportan, más allá de su línea argumental ficticia, toda una serie de detalles verídicos de la situación social de la época.

Rebollo Sánchez sitúa el verdadero origen de los términos Literatura y Periodismo en el siglo XVIII, con la aparición del *Daily Courant* en Inglaterra, en 1702. “De aquí parte esa irrupción periodística-literaria, que con el tiempo recibirá el apelativo de ‘edad dorada inglesa’ del periodismo, cuya cabecera la componen Joseph Addison Daniel Defoe, Richard Steele y Jonathan Swith”. Un ejemplo claro sería la publicación en 1722 de “A journal of the Plague Year”, un reportaje novelado escrito por Defoe. Rebollo Sánchez sitúa aquí el origen del ensayo periodístico y del “sustrato para fomentar la lectura de libros”; de que el lector de prensa disfrute también de historias relatadas de forma más literaria. El siglo XVIII se saldó como la época por excelencia de “gran cantidad de publicaciones especializadas en literatura”, en la que la prensa tuvo un carácter predominantemente “crítico, poético y literario más que informativo” (2011:12).

En la misma línea se sitúa Andrés Puerta, que considera que, junto a Defoe, destaca también la obra de Gabriel García Márquez y la de José Martí, que trabajaron un tipo de periodismo que utiliza “técnicas similares a las de la literatura, como contar el relato escena por escena; el manejo del tiempo y la tensión para crear atmósferas y dar cuenta de los hechos que los ocupan”. Además, según Puerta, ambas profesiones comparten su relación con el lenguaje, por lo que su hibridación, el periodismo literario, tendría “el compromiso con la información, pero, además, con el componente estético” (2011:49).

A día de hoy, la existencia de un periodismo literario como género parece incuestionable pese a la escasez de investigaciones llevadas a cabo desde un enfoque multidisciplinar, tal y como aseguran López Pan y Rodríguez Rodríguez, que ven este fenómeno como un “macrogénero que agrupa textos que son al mismo tiempo Periodismo y Literatura”. Como resultado de esta simbiosis, las composiciones aúnan “el rigor del periodismo” y “la calidad estética del relato” para crear piezas periodísticas igual de eficaces que las más tradicionales pero que destacan por su “gran calidad literaria” (2006:224).

Este factor literario dentro del trabajo periodístico no se trata de un recurso únicamente estético que busca la belleza de lo narrado, sino que, “al detenerse en los detalles que el periodista tradicional y estandarizado ignora, alcanza una dimensión más humana y, por tanto, más real de la historia” (Rodríguez Rodríguez y Angulo Egea, 2010:12).

En definitiva, aunque el Nuevo Periodismo estadounidense es considerado por algunos expertos —destacando sobre todo la versión que Wolfe tenía de la generación de reporteros a la que pertenecía— el origen del periodismo literario y la literatura de no

ficción, lo cierto es que otros muchos encuentran entre el periodismo y la literatura una relación intrínseca a su evolución, y consideran que el periodismo fue siempre, en mayor o menor medida, literario, en el sentido de que para contar una historia cualquier reportero recurre a herramientas literarias y cuida y pule el lenguaje utilizado.

Cabe destacar, no obstante, que este género o estilo de periodismo se encuentra —en parte debido a la ausencia de líneas investigativas comentada anteriormente— en un dilema terminológico y los expertos se refieren a él como “periodismo literario”, “periodismo narrativo”, “new journalism” o Nuevo Periodismo” o, incluso, “crónicas”, este último término empleado sobre todo en Latinoamérica.

En el presente trabajo, se adoptará el término “periodismo literario” siguiendo la recomendación de Chillón, que considera que hablar de un periodismo narrativo resulta un tanto ambiguo debido a que, en realidad, cualquier tipo de periodismo narra, y que hablar de este género como algo “nuevo” tampoco resulta demasiado preciso, de la misma forma que no se puede denominar como “crónica” a las piezas publicadas por un género que, en realidad, se puede manifestar en cualquier género periodístico (2014:33).

No obstante, sí que se respetará el término “Nuevo Periodismo” para hablar del periodismo literario estadounidense y el concepto de “crónicas” para referirse a las piezas periodísticas literarias publicadas en Latinoamérica para respetar también la denominación que los propios periodistas acuñan a su obra.

2.2 El Nuevo Periodismo norteamericano: antiguas y nuevas leyendas

Tom Wolfe, uno de los principales exponentes del Nuevo Periodismo en Estados Unidos, explicaba que, hacia los años 50, “la Novela se había convertido en un torneo de amplitud nacional”, en lo que parecía la nueva era dorada de la literatura después de la Segunda Guerra Mundial. En esta época, los periodistas y novelistas estaban claramente diferenciados en la escala social y, según el autor, un periodista que quisiese aspirar al verdadero éxito tenía que dejar de lado su trabajo en la redacción:

“No había sitio para el periodista, a menos que asumiese el papel de aspirante-a-escritor o de simple cortesano de los grandes. No existía el periodista literario que trabajase para revistas populares o diarios. Si un periodista aspiraba al rango literario... mejor que tuviese el sentido común y el valor de abandonar la prensa popular e intentar subir a primera división” (1979:17).

Sin embargo, los años inmediatamente posteriores reflejaron un cambio, según Wolfe, en el quehacer periodístico, en la forma en la que se escribían los grandes reportajes. Con este nuevo cambio de estilo, el periodista considera que los reporteros consiguieron destronar, sin darse cuenta, a los grandes novelistas contemporáneos jugando en su propio terreno: escribiendo un tipo de periodismo “que se leyera igual que una novela”. Al principio, Wolfe considera que los reporteros adoptaban este estilo como “la más sincera fórmula de homenaje a la Novela”, y que jamás se habrían imaginado que en la década siguiente los periodistas iban a “destronar a la novela como máximo exponente literario” (1979:13-14).

Wolfe encontró en Gay Talese el primer indicio de que algo estaba cambiando en el periodismo de su época. La lectura de uno de los reportajes del periodista publicados en el *Esquire*, incluía diálogos del deportista que lo protagonizaba inmersos en un estilo alejado del que comúnmente se categorizaba como periodismo. Esto hizo que Wolfe se diese cuenta de que el artículo de Talese, en realidad, “podía leerse como un relato breve” con tan solo un par de retoques. Las escenas y pasajes del reportaje hizo que Wolfe notase un “carácter realmente único”, un estilo literario que no había visto hasta entonces, y que hacía que Talese se diferenciase de los autores de relatos por el “tipo de información que manejaba”, su carácter de reportero, pero también del periodismo tradicional de la época (1979:16).

El tipo de información al que se refiere Wolfe es el meramente periodístico. Las escenas y diálogos que Talese incluía en sus reportajes, aunque con un estilo y forma literarios, distaban de la invención novelesca. Esta nueva técnica, contar historias reales revestidas de un estilo más elaborado, hizo que, según Wolfe, el Nuevo Periodismo fuese tachado de “mentiroso” durante años.

Conforme el movimiento empezó a despegar, Wolfe notó que sus artículos aumentaban en extensión, que esa nueva forma de escribir invitaba al reportero a extenderse con más comodidad y a recrearse en las escenas que le pareciesen importantes. Junto a este cambio en el número de palabras, Wolfe se percató también de que el Nuevo Periodismo traía también nuevos puntos de vista y reconocía que en sus textos, en vez de presentarse “como el locutor radiofónico que describe la gran parada”, se metía en la mirada de los personajes de su artículo y jugaba con el punto de vista, que podría cambiar en mitad de cualquier frase o párrafo, algo, hasta entonces, impensable (1979:28).

El periodista norteamericano notó además como sus compañeros de profesión, los que se embarcaban con él en esta nueva forma de reportear, pasaban más tiempo en la calle y con los protagonistas de su historia que el resto de periodistas de la redacción, ya que se veían obligados a recoger la información que necesitaría cualquier redactor para elaborar su pieza para, después, “ir más allá todavía”:

“Parecía primordial estar allí cuando tenían lugar escenas dramáticas, para captar el diálogo, los gestos, las expresiones faciales, los detalles del ambiente. La idea consistía en ofrecer una descripción objetiva completa, más algo que los lectores siempre tenían que buscar en las novelas o los relatos breves: esto es, la vida subjetiva o emocional de los personajes” (1979:32).

No tardaron, según Wolfe, en aparecer las voces críticas. El periodista comenzó a notar que sus nuevas fórmulas de escritura levantaban ampollas entre los redactores más clásicos y entre los grandes novelistas de la época, que veían amenazados, respectivamente, su hueco en el mundo del reporterismo y en el de la literatura de no-ficción. Muchos de estos nuevos reportajes fueron duramente criticados por su estilo crudo, casi visceral, por los atrevimientos que se tomaban los periodistas a la hora de escribir.

Wolfe consideraba que muchos contemporáneos esperaban que esta nueva corriente fuera algo pasajero, pero todo cambió cuando Truman Capote publicó su aclamado *A sangre fría* (1966). Esta historia, que apareció por fascículos en *The New Yorker* en 1965 y que se publicó posteriormente en forma de libro, fue, según Wolfe, “un golpe terrible para todos aquéllos que confiaban en que el execrable Nuevo Periodismo o Paraperiodismo se extinguiese por sí solo como una bengala” (1979:40).

A lo largo *El Nuevo Periodismo*, Wolfe destaca también los nombres de Rex Reed o Joan Didion. Leticia García Rojo explica en *Crónica y mirada* (2014) que, junto a otros nombres femeninos como Sara Davidson o Susan Sontag, Didion aportó desde los inicios del Nuevo Periodismo un trabajo basado en “investigaciones rigurosas y minuciosas” y en un reporterismo complementado con técnicas de inmersión, pero que después, “en el proceso de transmutación a la narración”, acudía a herramientas literarias para contar sus historias con una clara “finalidad estética” (2014:181).

Otro gran exponente fue Norman Mailer, con la publicación de *Los ejércitos de la noche* en 1968. Según Wolfe, Mailer llevaba un par de años de decadencia estilística, tras la publicación de un par de novelas “ineptas” que le habían llevado a ser considerado periodista —y no escritor— en el sentido más peyorativo de la palabra. La publicación de esta pieza periodística le permitió recuperar su trono de escritor valorado y, aunque no recibió la aclamación popular de *A sangre fría*, se le situó a la altura de Capote en las esferas periodísticas y literarias.

No obstante, Chillón (2014) destaca que el concepto de *new journalism* encuentra su origen “a final de la década de 1880 por el crítico y poeta inglés Matthew Arnold”, que utilizó este término para designar “las espectaculares transformaciones que empezaba a experimentar la prensa escrita británica y estadounidense” de la época:

“Ochenta años después de ser propuesta por el influyente Arnold, hacia 1965, la etiqueta *New Journalism* —esta vez con mayúsculas— volvió a hacer oír con fuerza en el medio periodístico estadounidense, en parte gracias al resonante éxito obtenido por *In Cold Blood*, pero sobre todo a causa de la creciente proliferación en los periódicos y *magazines* de trabajos periodísticos escritos mediante técnicas tomadas de la literatura de ficción” (2014:295).

El autor destaca la elección temática del movimiento, que apostó por “tratar hechos, situaciones y temas candentes, en unos años caracterizados justamente por las convulsiones y las rápidas transformaciones que estaban experimentando la sociedad (...) y los medios de comunicación de masas en los Estados Unidos” (2014:302).

Este carácter conformista y superficial de los medios de masas hizo que los periodísticas más jóvenes se volvieran conscientes de que desempeñar su profesión de forma tradicional, “basado en el dogma de la objetividad”, les hacía cómplices “de un discurso periodístico mistificador y falaz”. De esta forma, en esta época de cambios, Chillón destaca la convivencia del *New Journalism* con otras corrientes subversivas, como la contracultura, la prensa *underground* o el periodismo *gonzo* de Hunter S. Thompson, todos ellos basados en tratar temas más controvertidos y rebeldes que jamás tendrían cabida en las páginas de las cabeceras tradicionales, relacionadas con la denominada “escuela New Yorker” y basada en la redacción aséptica y objetivista:

“En lugar de elaborar relatos informativos de epidermis presuntamente aséptica, neutral y objetiva, estos periodistas reivindicaban y hacían explícita la inevitable naturaleza subjetiva de su tarea de reporteros. Cultivaban, en fin, un periodismo que se podría llamar subjetivista, claramente opuesto al reporterismo objetivista característico de la denominada escuela New Yorker” (2014:306-307).

Por último, Chillón destaca otro aspecto unitario en el *new journalism*: la temática. De esta forma, el periodismo estadounidense subversivo de la época señaló los errores cometidos durante “la intervención de los Estados Unidos en Vietnam”, entre las que destacaría la publicación de *Dispatches (Despachos de guerra, 1977)* de Michael Herr, definida como “una crónica lúcida y amarga contra la guerra”. El conflicto de Vietnam fue también seguido por autores de renombre como John Sack o Norman Mailer.

El autor destaca “la cultura de la droga” como otro “aspecto clave de la época”, en el que destacaría la aportación de Terry Southern con *Red Dirt Marijuana and Other Tastes (Sucia marihuana roja y otros sabores, 1968)* o la de Tom Wolfe con *The Electric Kool Aid Acid Test (Gaseosa de ácido eléctrico, 1968)*. Asimismo, “el crimen y sus alrededores” habrían sido, según Chillón, “otro tema de preferencia para los nuevos periodistas, sobre todo para los más veteranos”, que contó con las conocidas aportaciones de Truman Capote, Tom Wolfe o Norman Mailer (2014:308-311).

Décadas después de que el *New Journalism* estadounidense crease a toda una cantera de nuevos periodistas que extenderían después su estilo y temática por Europa, Robert S. Boynton (2005) publicó *El nuevo Nuevo Periodismo: Conversaciones sobre el oficio* con los mejores escritores estadounidenses de no ficción, que recoge los testimonios de las sucesores actuales de la estela de Capote y Mailer. Estos nuevos periodistas contemporáneos han sabido distinguirse, según Boynton, de sus predecesores al crear una nueva forma de trabajo:

“Al contrario de los ‘nuevos periodistas’, esta nueva generación experimenta más con la forma en que uno percibe la historia. Con este fin, ha desarrollado estrategias innovadoras de inmersión (Ted Conover trabajó como guardia carcelario para *Novato* y vivió como un vagabundo para *Rolling Nowhere*) y dilatado el tiempo dedicado a reportear (Leon Dash siguió a los personajes de Rosa Lee durante cinco años; Adrian LeBlanc reportó para *Random Family*

durante casi una década; *Demanda civil* de Jonathan Harr requirió casi el mismo tiempo)” (2005:17).

No obstante, estas innovaciones se suelen limitar, según el autor, a la forma de “reporteo” y no al estilo ni el lenguaje que lo forman, con las excepciones de Richard Ben Cramer o Michael Lewis, los pocos “estilistas literarios notables” que se han atrevido a experimentar también en este campo.

Boynton destaca también lo “irónico” de las afirmaciones de Wolfe que, en su día, marcó como límites diferenciadores entre la novela y el periodismo, que tendrían que ver con los límites legales en la intromisión de la vida privada de los personajes, y que acabaría por convertirse en otro de los grandes pilares diferenciadores de sus sucesores. Destacarían, precisamente, por profundizar tanto en la vida de sus personajes “hasta el punto de que la separación entre lo público y lo privado básicamente desaparecería”. De esta forma, Boynton resume este cambio generacional asegurando que “Wolfe se adentró en la mente de sus personajes; los ‘nuevos nuevos periodistas’ se convirtieron en parte de sus vidas” (2005:17).

Boynton va más allá y califica el trabajo de Wolfe y sus contemporáneos de “superficial”, alejado del activismo propio de sus sucesores y de un concepto del estatus más desarrollado:

“(…) la noción del estatus de Wolfe no incluía análisis de raza ni de clase (...) que a menudo son el eje del trabajo de los ‘nuevos nuevos periodistas’. Las subculturas en general, y las subculturas empobrecidas en particular, proporcionan material a escritores como Ted Conover, William Finnegan, Leon Dash, Adrian LeBlanc, Alex Kotlowitz y Eric Schlosser, quienes ven a aquellos que han sido privados de sus derechos no como tribus exóticas, sino como personas cuyos problemas son sintomáticos de los dilemas que atenazan los Estados Unidos. Hay una dimensión activista en gran parte del nuevo Nuevo Periodismo, un componente de denuncia y revelación de trapos sucios (...)” (2005:18).

Por último, el otro gran aspecto que Boynton destaca como diferencia entre los nuevos periodistas de la época de Wolfe y los nuevos reporteros contemporáneos es la selección temática de sus historias, en la que estos últimos apostarían por reportear los asuntos más cotidianos.

Esta apuesta por contar historias corrientes y huir de grandes aventuras idealizadas se encontraría, según el autor, más cerca del legado de Talese que del de Wolfe, siendo las tramas de este último “extravagantes” y llenas de “fabulosos personajes” llamativos. Por el contrario, el nuevo Nuevo Periodismo del que habla Boynton iría en dirección contraria, “taladrando en lecho rocoso de la experiencia ordinaria” propia de Talese y basando su trabajo en “el reporte sobre las minucias de lo común” (2005:19).

2.3 La crónica latinoamericana

Muchos expertos consideran que hablar del periodismo literario o narrativo es hablar de la historia de Latinoamérica y de las figuras de Gabriel García Márquez o Tomás Eloy Martínez. Andrés Puerta (2011), explica en el resumen de su investigación sobre el periodismo narrativo americano que los cronistas tuvieron una función imprescindible a la hora de narrar la historia del nuevo continente:

“En la función de retratar la historia [latinoamericana], el principal exponente ha sido la crónica, uno de los géneros que más ha aportado al desarrollo de la narrativa en Colombia y América Latina. Desde los Cronistas de Indias hasta los Nuevos Cronistas de Indias ha habido un intercambio entre la literatura y el periodismo (...). En nuestros días se ha recibido un impulso con un grupo de escritores que intentan reflejar la realidad de nuestro continente con la búsqueda de una voz personal que deja testimonio de una época” (2011: 47).

Este mismo autor destaca el formato de la crónica como el género estrella del periodismo narrativo latinoamericano y del periodismo literario en general, desterrando las teorías que sitúan su origen en Norteamérica y en los años sesenta. Fuerte define la crónica como un género latinoamericano “con fuerte acento colombiano”, aunque su origen no está del todo claro —ya que algunos lo ubicarían en la Biblia o en la civilización de Mesopotamia—.

Siguiendo esta teoría, los principales exponentes de este movimiento dejarían de ser Wolfe o Capote. Puerta destaca, sobre todo, la figura del Rodolfo Walsh como el verdadero creador del periodismo literario gracias a su novela *Operación masacre* (1957) sobre el “contra-golpe militar fallido de la dictadura” (2011:58).

Es también en Latinoamérica donde, según Albert Chillón, se acuña el término “crónica” para designar casi cualquier tipo de publicación periodística-literaria partiendo de la aportación de la académica Susana Rotker:

“(…) quiero precisar que no constato en ellos [sobre los acentos propios del periodismo latinoamericano] ninguna diferencia cualitativa respecto de los periodismos literarios producidos en Estados Unidos y en Europa. Y también, sobre todo, que no suscribo en absoluto en término ‘crónica’ para designar textos que son, hablando con propiedad, reportajes, o entrevistas, o ensayos, o retratos, o artículos, o crónicas en sentido propio” (2014:408).

Por su parte, Martín Caparrós (2015) acuña, en esta complejidad terminológica, el concepto de “lacrónica” para designar las piezas periodísticas del periodismo literario que se producen a día de hoy en Latinoamérica y en resto del mundo, precisamente por el uso erróneo de “crónica” tan generalizado dentro de este fenómeno.

Al hablar de este tipo de redacción, Caparrós coincide en que el verdadero origen del periodismo literario no se encuentra en Estados Unidos, sino que se trata de “un género sudaca” (2015: 473). Para el periodista, este género periodístico no se entiende sin recorrer la trayectoria literaria y periodística de América Latina donde, gracias a la Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, el autor comenzó a ver su tierra natal de una forma distinta y comprobó que, salvando las distancias propias que conllevan las identidades particulares de cada zona, todos los países del continente publicaban piezas similares o, al menos, “conectadas” (2015:479).

De esta forma, la amplia trayectoria del periodismo literario en Latinoamérica ha creado su propio catálogo de autores de referencia que, de forma similar al *new journalism* norteamericano, sentó los precedentes de un movimiento que más adelante se extendería y uniría por el resto del mundo.

2.4 El periodismo literario en España: origen y evolución

Rebollo Sánchez considera que en el siglo XVIII la prensa española presentaba dos corrientes fundamentales: por un lado, la de los “Diarios noticiosos y de avisos” y, por

otro, la que servía como vehículo de divulgación de las ideas dieciochescas de la Ilustración, con una intención más crítica que informativa.

Ejemplo de esta segunda corriente sería la publicación de *Diario de los literatos de España*, una revista trimestral que vio la luz por vez primera en abril de 1737. Según Sánchez, “su modalidad era la literaria-erudita, de ahí que le quepa ser el primero que propagó las nuevas ideas y gustos literarios; es más, sus artículos sirvieron de modelo a generaciones posteriores”, con el propósito de reseñar los libros más influyentes publicados dentro y fuera de España. Aunque solo se llegaron a publicar siete números, esta revista es considerada por el autor “la veta literaria que se incorpora al Periodismo”. A este título se incorporan otros muchos, que provocarán “el desarrollo de una prensa literaria”, como *Correo literario de Europa*, *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa*, *La Espigadera* o el vallisoletano *Diario Pinciano*, que seguía el modelo de periódico literario al aportar la visión de la ciudad y el teatro que se representaba sobre sus tablas (2011:13).

No obstante, Rebollo Sánchez considera que el Periodismo “adquiere razón de ser” en el siglo XIX, ya que la difusión de la literatura a través del libro dejó de ser tan popular y la prensa fue el verdadero nido de escritores y poetas de alto nivel. En su primera mitad, destacan las publicaciones de opinión y de vinculación política, sustituidas por una divulgación más informativa en la segunda mitad del siglo, con la aparición de los anuncios y la concepción del periodismo como un negocio monetario rentable.

Destacan tres nombres: Larra, Clarín y Pérez Galdós. Al primero se le atribuye el haber consagrado el artículo periodístico como género literario; por su parte, Pérez Galdós, considerado “el más grande novelista que vieron los siglos después de Cervantes”, se dedicó, en sus comienzos, al periodismo, para posteriormente publicar parte de sus grandes cuentos y novelas en las publicaciones periodísticas de su época, como en *La Nación*. Leopoldo Aria Clarín sería, según el autor, “uno de los mejores críticos” de su época, que mantuvo en vilo a sus lectores con sus publicaciones periodísticas —marcadas por su toque estilístico personal— en medios como *La España Moderna* o *El Porvenir*.

Mención aparte merece la publicación *El Imparcial*, cuna de escritores consagrados gracias a su suplemento *Los lunes de El Imparcial*, que desde su nacimiento en 1874 favoreció la unión y surgimiento de la aclamada “Generación del 98”. En las páginas de

este medio también se encontraron las líneas de Emilia Pardo Bazán, otra de las grandes plumas que elevaron al periodismo a la altura literaria (2011: 19).

También es necesario señalar el *Semanario Pintoresco Español*, la revista literaria y popular de Mesonero Romanos, nacida en 1836 con el objetivo, según Rebollo Sánchez, de “generalizar la lectura y el conocimiento de los usos y las costumbres del pueblo”. De esta forma, Mesonero fue capaz de “combinar el artículo y la novela de costumbres” porque ya entonces tenía claro que “para ser periodista, había que saber escribir” (2011: 20).

La Ilustración Española y Americana (1869), por su parte, también destacó por dejar a un lado lo político y centrar en difundir un contenido en que “la actualidad, la elegancia, e estilo sobrio, la diversidad en las artes es lo que prima”. En estos años se sucedieron publicaciones similares.

El siglo XIX fue también testigo de una importante transformación periodística. La prensa, que comenzó a depender más del público y de su número de lectores que de las subvenciones o encargos de los partidos políticos, comenzó a difundir un tipo de periodismo más literario.

La publicación estrella de esta época fue el denominado “folletín-novela”, según Rebollo Sánchez, “el paradigma de la Prensa”. Esta publicación de novelas por entregas dentro de los propios periódicos se convertiría “en el motor de la difusión y la interrelación entre Periodismo y Literatura”. España estaba, por tanto, en la denominada “época de oro del folletín en la Prensa”, en la que el mundo periodístico en papel contaba con la colaboración de grandes escritores que “complementaban la labor de creación con el periodismo” (2011:22).

La difusión de novelas por entregas, en los periódicos del siglo XIX, solían incorporarse en la banda inferior de sus páginas, lo que hacía que fuese sencillo recortar cada entrega y coleccionarlas. Un ejemplo serían las *Cartas marruecas* de José Cadalso, publicadas en *El Correo de Madrid*. El éxito de estas entregas es considerada por Rebollo Sánchez como una de las principales revoluciones periodísticas de la época, que acabó por crear una corriente literaria dentro del periodismo. Los lectores comenzaron a reclamar menos contenido informativo y más contenido de entretenimiento, la venta de periódicos se incrementó y los editores encontraron en la literatura un nuevo hueco de negocio:

“La prensa literaria se alimentaba de colecciones de cuento, artículos de cuadros sociales; al público le interesaba menos la información; quería también entretenimiento; por eso, muchos escritores publicaron parte de sus obras en la prensa: novelas cortas, capítulos de novelas más largas, novelas por entregas”. Revistas como “El Museo Universal, Crónica de ambos mundos, La América, La Ilustración de Madrid, La Ilustración Española y Americana” (2011:23).

El siglo XX fue, por su parte, “la simbiosis de la literatura-periodismo”. Rebollo Sánchez cita como ejemplos las aportaciones de Pío Baroja o de Miguel de Unamuno, que fueron seguidos por autores como Javier Marías, Antonio Muñoz Molina o Manuel Rivas, entre muchos otros. Rebollo Sánchez considera que “el mejor periodismo siempre ha estado vetado de lo literario”, pero que en España “el Periodismo es más literario que en otras partes”, ya que en la mayoría de periódicos destaca la pluma de un gran escritor. El autor destaca como exponente a Camilo José Cela, quien publicó los cuentos ‘El juego de los tres madroños’ en el *ABC* entre 1980 y 1982, o el trabajo de Torrente Ballester en el periódico *Informaciones*” (2011:33).

En los años sesenta, además, se traducen al castellano las obras norteamericanas del Nuevo Periodismo comienzan a publicarse en España. Según Rodríguez Rodríguez y Angulo Egea (2010), esto hace que los académicos se dividan. Por un lado algunos mantienen la posición tradicional de que el Periodismo y la Literatura presentan “diferencias sustanciales” por tratarse, desde siempre, de “actividades distintas en su finalidad”.

El otro gran grupo de académicos y estudiosos defienden “la existencia incuestionable de un Periodismo literario que hibrida ambas naturalezas, sin que se pierdan las cualidades nucleares de esas dos entidades culturales”. Es esta categoría se encuentra, por ejemplo, las aportaciones de Albert Chillón, uno de los pioneros españoles en proponer un “enfoque multidisciplinar” para el estudio de este fenómeno. Los autores también destacan la labor de Antonio Gómez Alfaro, considerado el primer teórico en España en aunar los estudios sobre Periodismo y Literatura desde “el rigor científico, el análisis metodológico y la perspectiva multidisciplinar. (2010:13-14).

Analizando el curso de su profesión, el periodista César González Ruano (1995) aseguraba que los escritores habían encontrado su sitio propio en la prensa:

“La literatura se está refugiando en el artículo y los literatos de hoy son los cronistas. Ésta es nuestra enorme responsabilidad: que un género que suponíamos menor y que hemos ido aprendiendo y perfeccionando más en la necesidad que en la afición nos ha cogido el alma y el tuétano y encontramos mejor representadas nuestra facultades en él que en otros sistemas de invención y de narración” (1995:94).

Rebollo Sánchez considera que González Ruano supo entender la importancia de la literatura en la edición periodística de su época, que hizo del siglo XX un gran nido de escritores y periodistas que intercambiaban y compartían sus herramientas de escritura y de trabajo. La generación de escritores de este autor destaca por haber sabido entender que “la auténtica formación del periodista” reside en “beber de las fuentes literarias de todos los tiempos”, por lo que el concepto del periodismo literario como algo “nuevo” no acaba de convencer al autor (2011:34).

2.5 Características generales del periodismo literario:

Roberto Herrscher (2012) destaca cinco aspectos que definirían el trabajo de un buen periodista narrativo: la voz, la visión de los “otros”, la forma en que esas voces cobran vida, los detalles reveladores de la historia y, por último, la selección de las mismas y sus distintos recortes y enfoques.

En cuanto a la voz de reportero, Herrscher opina que el escritor “que más lejos llegó en el camino de la construcción propia como un personaje memorable” habría sido el conocido novelista Ernest Hemingway, de entre cuyo trabajo destacarían las piezas escritas durante su cobertura de la Guerra Civil Española. Estos reportajes, crónicas y perfiles “fascinan aún hoy en gran parte porque están contados por el bravucón irónica, incansable, admirable que es el personaje Ernest Hemingway creado por un escritor del mismo nombre” (2012:28-30).

El concepto de “los otros” se refiere a plasmar la visión de alguien distinto al periodista, con opiniones y vivencias particulares. Al seleccionar este tipo de visión periodística, el relato periodístico revalorizaría su importancia:

“[Los otros] pueden ser las mujeres para los hombres y viceversa, quienes se encuentran al otro lado del abismo de las clases sociales, o los que tienen otra preferencia o necesidad sexual. Escuchar a alguien distinto a nosotros contar su historia, desde su punto de vista, construyendo la narración desde la que ve el mundo y nos ve a nosotros es una experiencia que siempre nos descoloca, a veces nos confunde, pero a la larga nos enriquece” (2012:31).

Hersscher considera también que la clave del periodismo literario —o el periodismo narrativo, como él lo denomina— reside en desechar la tradicional idea del periodista de tratar a las personas que le facilitan información como meras fuentes que le permiten incluir declaraciones de forma aséptica a lo largo del texto. Para el autor, un periodista literario traspasa los límites de la narrativa y trata a los protagonistas de su historia como personajes que hablan directamente en el relato a través de diálogos, de una forma similar a los relatos de ficción:

“Los periodistas solemos tener fuentes, pero no las vemos como lo que son, personas como nosotros. Las vemos como expertos, testigos, poderosos o víctimas de estos poderosos. Las fuentes largan parrafadas sin contexto, muchas veces nos tiran sus conclusiones sin contarnos de dónde las sacaron, lanzan argumentos sin narrar la historia que hay detrás, y aparecen y desaparecen de nuestros textos sin que podamos ni verlas, ni olerlas, ni entenderlas. (...) Pasar de las fuentes a los personajes y de las declaraciones a las escenas casi teatrales donde la gente se cuenta cosas es entrar en el mundo del periodismo narrativo” (2012:32).

Esta técnica de narración, no obstante, puede ser aplicable en el periodismo sin riesgos siempre y cuando el reportero se mantenga fiel a lo dicho por sus protagonistas, sin edulcorar sus declaraciones, sin “ficcionalizar” el relato. De esta forma, el personaje de la historia se plasma de una forma más humana y deja de ser una “mera fábrica de declaraciones” para ocupar el protagonismo que se merece.

Por otro lado, la inclusión de “detalles reveladores” sirve, según Hersscher, para enriquecer el texto y evocar imágenes en la mente del lector. El detallismo en las descripciones, un recurso ampliamente utilizado en la narrativa de ficción, puede de igual manera ser empleado en periodismo para aclarar los pormenores y las particularidades de cada historia, hacer que cada relato provoque una reacción única y precisa por parte del lector.

Este recurso habría sido utilizado de forma magistral por el que Herrscher define como “el gran reportero polaco”, Ryszard Kapuscinski, que resaltaba las “pequeñas escenas, frases, imágenes, cosas que escuchamos, vemos, olemos o tocamos” y que aportan un gran valor al relato periodístico porque “nos hacen percibir con los sentidos cosas que pensamos o sentimos y que nos cuesta expresar” (2012:34).

Por último, Herrscher aclara que no todos los temas “encajan” para ser relatados mediante las técnicas del periodismo narrativo, ya que el periodista debe tener la información suficiente para sumergirse en la historia y hacer, a su vez, que el lector se sumerja en ella. La temática debe ser, además, lo suficientemente interesante como para comprometer que los lectores decidan leer la pieza entera, algo que no siempre sucede. De esta forma, “sentarse a leer pacientemente un libro periodístico o una crónica de diez páginas es un lujo para lectores interesados en un tema en particular o en una forma de contar específica” y no sobre cualquier tema de actualidad y relevancia del que, tal vez, el periodista no tenga ni puede obtener la suficiente información (2010:35).

Por otro lado, en este tipo de narración el empleo de la pirámide invertida parece innecesaria y anticuada. Como en gran parte de publicaciones enmarcadas en un estilo de periodismo más lento —bien sea el puro periodismo de investigación o el periodismo literario—, la pirámide invertida es desechada en los arranques de las piezas y sustituidas por introducciones más llamativas, bien sean las descripciones del entorno o un diálogo especialmente interesante de sus protagonistas.

Maite Gobantes Bilbao explica en *Crónica y mirada* (2013) cómo el inicio de una pieza de este tipo es imprescindible, como también lo es huir de la estructura piramidal en reportajes literarios: “La mal llamada pirámide es objeto de numerosas críticas justa en buena parte (propone un interés decreciente, no es una narración, produce textos monótonos...), pero todos los periodistas saben que es muy fácil acostumbrarse a su estructura” (2013:41).

Según Albert Chillón (2014), la característica principal de los nuevos periodistas estadounidenses, que se extendería después entre todos los autores del periodismo narrativo, fue su “diversidad estilística”. Este nuevo género periodístico destacó, según el autor, por su capacidad de mezclar técnicas y recursos provenientes de todo tipo de fuentes, especialmente de la literatura, pero también del cine y otras doctrinas. Chillón realiza un resumen general de las técnicas estilísticas más sobresalientes:

- procedimientos propios del relato de viaje: *Total Eclipse [Eclipse Total]*, de Michael Rogers
- la crónica de sociedad (*Radical Chic*, de Tom Wolfe)
- la crónica de enviado especial (*Dispatches*, de Michael Herr)
- el cuadro de costumbres (*Red Dirt Marijuana and Other Tastes*, de Terry Southern)
- el cine (*The Selling of the President*, de Joe McGinnis)
- la biografía (*Honor Thy Father*, de Gay Talese)
- el teatro (*Handcarved coffins*, de Truman Capote)” (2014:316).

Asimismo, el autor destaca algunas de las técnicas literarias empleadas en estas piezas periodísticas:

- el relato omnisciente objetivo (*El terrible poder de la industria nuclear y cómo silenció a Karen Silkwood*, de Howard Kohn)
- el narrador-testigo (*Hell’s Angels*, de H.S Thompson)
- el estilo indirecto libre (*In Cold Blood*, de Capote)
- el monólogo interior breve (*M*, de John Sack)” (2016:316).

No obstante, el autor asegura que “la forma predominante de escritura nuevo-periodística fue y es todavía en nuestros días el reportaje novelado”, un estilo que consiste en utilizar el formato de la novela para narrar un reportaje de larga extensión y que no presenta ninguna diferencia con la misma en su forma, sino que solo dista de ella en la temática real y verídica de sus historias.

Otra de las características diferenciadoras de los nuevos periodistas es, según Chillón, el punto de vista del narrador, que puede abarcarse desde tres técnicas principales: el punto de vista omnisciente editorial, el omnisciente neutral y el narrador testigo. Sobre el primero, Chillón explica que:

“Algunos nuevos periodistas aplicaban a la escritura de sus piezas un punto de vista omnisciente editorial (...), lo sabe todo sobre los hechos que narra, conoce los pensamientos y los sentimientos de los personajes, posee el don de la ubicuidad y, además, puede interrumpir el relato a su antojo para valorar el curso de los acontecimientos” (2014:341).

Chillón, dicho de otra forma, define este tipo de narrador como “un semidiós en el mundo de la ficción” capaz de alterar el relato cuando “manipula los hilos de la acción con indisputada soberanía” y se reserva el “derecho de expresar en voz alta sus opiniones”.

Adoptar este punto de vista en la redacción periodística resulta, por tanto, más peligroso que aplicarlo en la narrativa de ficción. Un periodista, independientemente de la validez de sus fuentes o la calidad de sus informaciones, será siempre incapaz de conocer los pensamientos y sentimientos de los protagonistas de su reportaje o pieza periodística. No obstante, pese a ser “inaplicable en el reportaje”, Chillón asegura que los nuevos periodistas se nutren de tanta información como para ser capaces de plasmar los sentimientos de sus personajes:

“En rigor, tal como lo hemos definido, la omnisciencia editorial es inaplicable al reportaje (...). Con todo y eso, algunos nuevos periodistas suplían esta inevitable limitación mediante un esmerado trabajo de investigación: para ellos, era viable conocerlo todo, incluso la vida psíquica de los personajes, a través de entrevistas exhaustivas y de un minucioso cotejo de los testimonios orales y escritos a su alcance” (2014:341).

La limitación de esta técnica es, no obstante, notoria. Chillón lo describe como “un juego peligroso”, ya que, en realidad, el periodista que opte por este narrador “solo dispone de lo que los personajes dicen que piensan y sienten”, y no de sus verdaderos sentimientos y pensamientos, por lo que se trata de un dato imposible de comprobar. De todas formas, se podría llegar, según el autor, a alcanzar una interpretación lícita si se basa en “un esmerado trabajo de investigación e inmersión”. (2014:343).

El empleo de un narrador omnisciente editorial no es la única técnica empleada. Algunos nuevos periodistas prefieren adoptar una voz más impersonal y continuar la corriente estilística de la novela realista de Flaubert y Tolstoi, según Chillón:

“El punto de vista adecuado a este propósito era la omnisciencia neutral, una técnica en virtud de lo cual un narrador externo a los hechos sigue siendo la voz relatora todopoderosa y omnipresente, capaz de acceder a los más recónditos arcanos de la historia y de controlar su curso, pero carece de la prerrogativa de emitir juicios y valoraciones explícitas” (2014:344).

De esta forma, este tipo de narrador, aunque mantiene su tercera persona, no participa de forma opinativa en el relato, aunque “continúa arrogándose en solitario la facultad de contar la historia”. Es, tal y como explica Chillón, el tipo de narrador empleado por Flaubert en *Madame Bovary* y el éxito de la obra extendió la “estética flaubertiana de la impersonalidad” entre los grandes narradores del siglo XX.

No obstante, Chillón considera que enfocar la historia desde este tipo de narrador presenta “más dificultades de ejecución”, debido que exige, primero, “una documentación e indagación exhaustivas que permitan relatar no solo los hechos desnudos sino también la manera en que fueron vividos” y, segunda, “una férrea disciplina narrativa” que sea capaz de unificar los testimonios y fragmentos obtenidos de cada historia en una gran trama conjunta (2014:347).

Así, el periodista deberá luchar contra la “tentación” de opinar abiertamente con la inclusión de incisivos y limitarse a contar y explicar los hechos ocurridos.

Como esta última técnica presenta tantas trabas a la hora de su ejecución y el punto de vista del narrador omnisciente editorial tiene ese peligro de no conocer a ciencia cierta los sentimientos de sus protagonistas, muchos reporteros optaron por una tercera alternativa, la del “narrador testigo”, en la que ponían de manifiesto “su condición de observadores involucrados en los hechos que narraban”.

Este tipo de narrador se corresponde con un tipo de periodismo “participante” que defendía que “la noción de objetividad había caído en un descrédito radical” y que los profesionales debían poner de manifiesto “su inevitable subjetividad” y el hecho de estar sometidos “a normas, creencias y rutinas profesionales que condicionan decisivamente su trabajo informativo” (2014:347).

Chillón matiza que, aunque esta técnica puede aportar vivacidad y realismo al relato, también “limita el arco de posibilidades de acceso a la información”, por lo que los reporteros suelen mezclarlo con otros puntos de vista para evitar caer en una visión “egotista” del relato.

Esta misma técnica fue denominada por Wolfe como “punto de vista en tercera persona” que, al narrar la historia con un mecanismo que delegaba a los personajes “la facultad de relatar”, permitía al periodista alejarse de la omnisciencia, por un lado, y de la primera

persona de “cronistas, diaristas y otros cultivadores de la denominada cultura del yo”, por otro (2014:314).

Siguiendo las recomendaciones de Wolfe, Chillón también resalta el extendido uso de los diálogos en las piezas de los nuevos periodistas. Al recoger los diálogos “totalmente” y no limitarse a seleccionar algunas declaraciones insertadas en medio del texto, el autor conseguiría “caracterizar a personajes y situaciones de forma inmediata, plástica y elocuente” (2014:314).

Estos dos últimos aspectos, la inclusión de diálogos y la adopción del punto de vista en tercera persona, se enmarcan dentro de las cuatro técnicas que los nuevos periodistas, según Wolfe, habían tomado de la novela realista. A estas dos ya mencionadas habría que añadir la construcción del relato “escena por escena” y compuesta por diálogos —en estrecha relación con la otra técnica ya mencionada— y por descripciones, a su vez, en estrecha relación con la cuarta y última característica que destaca Chillón en palabras de Wolfe.

Asimismo, el periodismo literario puede utilizar la técnica de ficción de la exposición escénica para organizar su relato, que permite al reportero centrarse en detalles meticulosos de ciertas partes de su historia e involucrar al lector en un mayor nivel. Chillón destaca el ejemplo de Capote en su obra *Handcarved Coffins*, estructurado en gran parte con una técnica estilística casi teatral, en la que los protagonistas aparecen directamente y sus diálogos gozan de todo el protagonismo, con breves inclusiones de anotaciones que describen el entorno y detallan la escena.

“La exposición escénica ha sido utilizada a menudo en el reportaje literario contemporáneo, si bien no al modo radical en que lo hizo Capote en *Handcarved Coffins*. Lo habitual suele ser, más bien, que la convención dramática sea usada como técnica complementaria, capaz de recrear en detalle diálogos y comportamientos acaecidos en momentos y lugares bien concretos” (2014:323).

Otra de las licencias del periodismo literario es la permisión que tiene el autor para perfilar a sus protagonistas de una forma similar a la caracterización de los personajes en una novela. Al tomar las herramientas propias de la ficción, la descripción de las personas que protagonizan el relato periodístico puede enriquecerse profundamente. Según Chillón:

“El abanico de procedimientos de que disponían era amplísimo, y la caracterización realista les permitía captar, más allá de los datos positivos y los inventarios de acciones, la calidad de la experiencia de seres humanos concretos hincados en sus precisa circunstancia. Los personajes que los nuevos periodistas configuraban eran, debían ser verídicos, pero a la vez también verosímiles: aparecían a los ojos del lector como individuos auténticos. Respiraban, hablaban, sentían y actuaban como tales” (2014:325).

De esta forma, Chillón explica que los nuevos periodistas podían, de forma similar a los novelistas, plasmar a sus personajes como héroes, antihéroes o una mezcla de ambos que plasmase la complejidad del ser humano. Muchas de las historias del nuevo periodismo estadounidense optaban por la opción del antihéroe cuando sus temas eran protagonizados por criminales que, de alguna manera, conseguían de igual forma empatizar con el lector por la sinceridad transmitida:

“La figura del antihéroe —el individuo común exento de atributos especiales, el hombre sin cualidades—, clave en la novela realista del siglo XX, era el tipo de personaje que los nuevos periodistas solían configurar. Personaje realista por antonomasia, el antihéroe permitía la mimesis más acabada del mundo real” (2014:325).

Frente a este tipo de personaje antihéroe, el autor destaca el empleo de personajes más idealizados y alejados de la cotidianidad, al que Chillón denomina “héroe”, así como un tercer tipo de personaje denominado “poliédrico” y que presentaría un perfil complejo con matices de ambos personajes.

3. ANÁLISIS

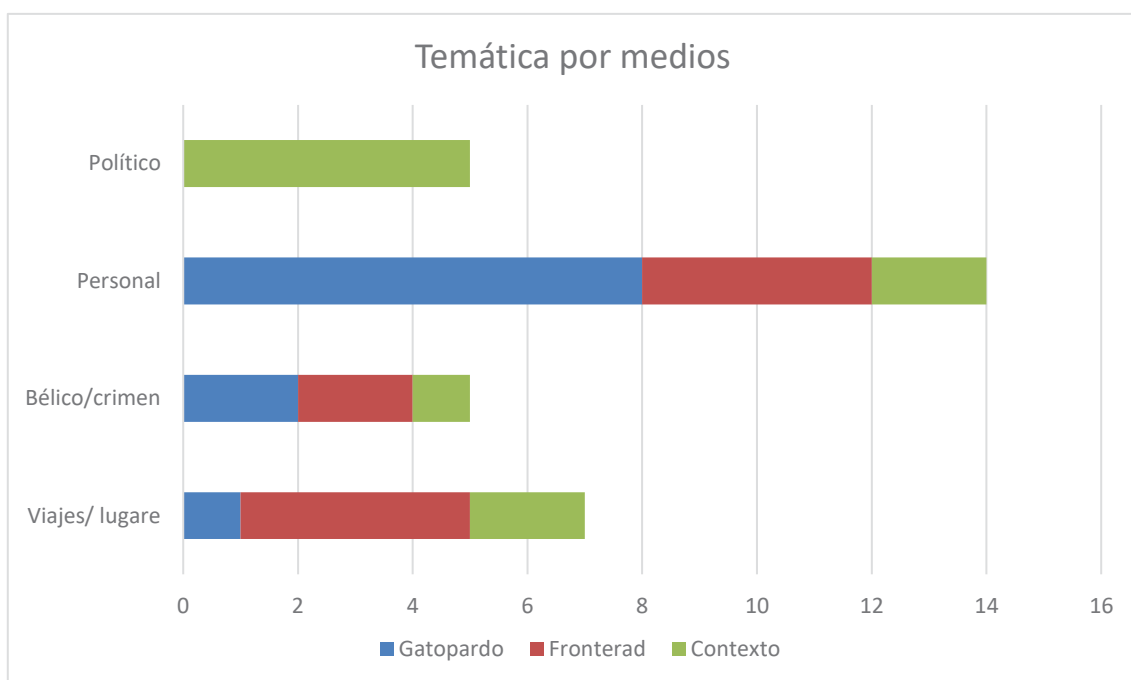
Este epígrafe muestra los resultados del análisis de contenido una vez aplicada la ficha de análisis en los 30 textos de los tres medios analizados. La presentación de los datos se realiza siguiendo el orden de las variables fijado en la ficha de análisis.

El análisis de contenido respecto a la **temática** tratada en los tres medios muestra una predominancia de contenidos de carácter personal, es decir, contenidos centrados en un personaje concreto y de relevancia para el público, bien sea por la historia concreta del

protagonista, por su trayectoria profesional o la importancia de su cargo. Es el caso, por ejemplo, del diseñador Ramón Valdiosera, entrevistado por Ana Elena Mallet para *Gatopardo*. La primera edición de esta pieza fue publicada en 2009 para el mismo medio, tal y como se aclara en un apunte al final del texto, pero la pieza volvió a ser publicada en la edición de mayo de 2017, lo que justifica su inclusión en la muestra del presente trabajo.

La periodista realiza un riguroso recorrido a lo largo de la trayectoria del diseñador en una pieza redactada en primera persona y en la que habla tanto de los recuerdos infantiles del protagonista como de sus ideas para futuros proyectos. Esta elección temática de carácter personal se encuentra en un total de 14 de las piezas analizadas (cerca del 47% de la muestra).

Gráfico 1: Temática por medios/ Fuente: Elaboración propia



El resultado se debe, en parte, a la gran cantidad de contenidos de temática personal encontrados en *Gatopardo*, un total de 8. El análisis por separado de los resultados obtenidos en cada medio muestra conclusiones distintas. Es el caso de *CTXT*, que presenta solo dos contenidos de temática personal frente a los cinco contenidos de carácter político, lo que supone la mitad de las diez piezas totales analizadas del medio. Este medio,

además, es el único que se centra en contenidos de carácter político, sobre todo debido a la publicación de crónicas parlamentarias y reportajes sobre corrupción.

Por su parte, *Fronterad* presenta una temática más repartida, aunque al igual que *CTXT* no trata ningún tema sobre política. Además, destaca que al sumar las piezas de los tres medios la temática de crimen y guerras sea la menos presente en toda la muestra, teniendo en cuenta que Chillón considera esta elección como uno de los temas predilectos en el periodismo narrativo tradicional (2014:308-311).

En cuanto a las **fuentes seleccionadas** por el periodista para narrar su pieza, las fuentes personales están presentes en 25 de los 30 contenidos analizados, lo que supone que el 83% de la muestra analizada incluye testimonios directos de sus protagonistas. Una cifra similar presenta las fuentes documentales, presentes en 22 de las piezas (un 73% del total de la muestra).

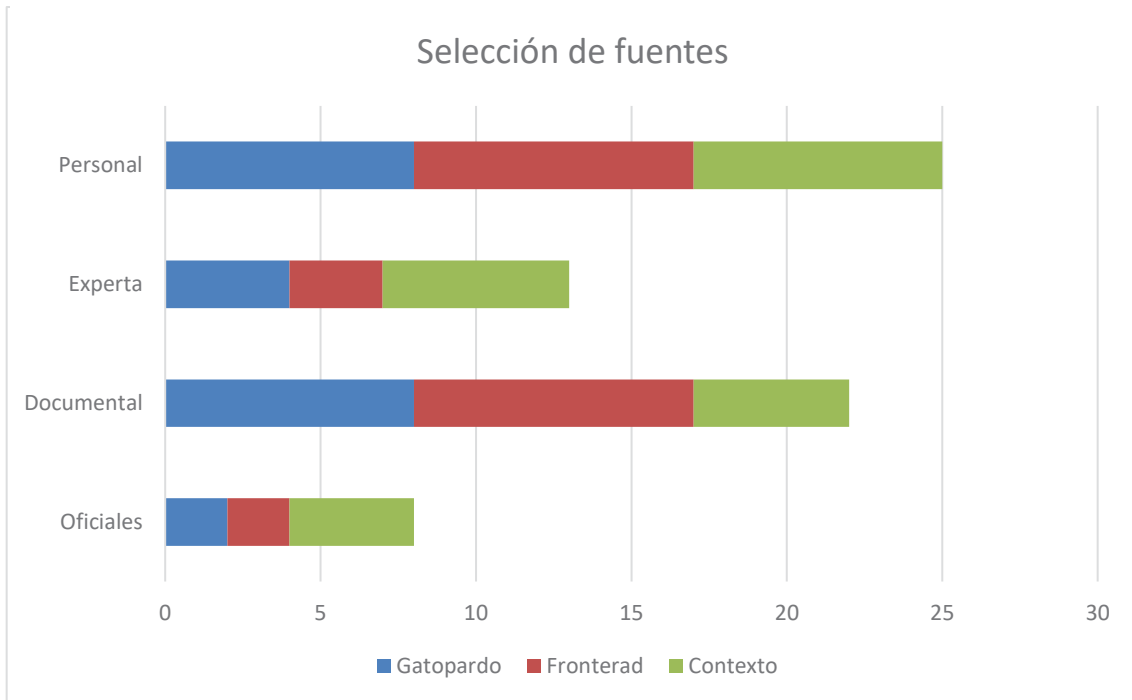
No obstante, estas últimas son más difíciles de analizar, ya que en la mayoría de los casos los periodistas no citaban las fuentes consultadas para elaborar su pieza, por lo que, en los contenidos que ofrecían gran cantidad de información relacionada con el contexto o la historia de la historia que narraba, se tenía que dar por supuesto que el periodista habría tenido que consultar alguna fuente documental para extraer este tipo de información o, al menos, comprobarla.

Por lo tanto, aunque es imposible sacar un dato exacto sobre la presencia de las fuentes documentales en las piezas seleccionadas de la muestra, las 22 seleccionadas presentaban datos que el periodista, al no atribuirlos a fuentes expertas, oficiales o personales, se puede deducir que han sido obtenidos gracias a la documentación previa o posterior del redactor.

Un dato destacable es el menor protagonismo de las fuentes oficiales, que concuerda con esa filosofía del periodismo narrativo como oficio combativo hacia los grandes poderes.

Juan Manuel Reinoso explica esa relación del periodista narrativo con sus fuentes y su huida de las versiones oficiales, comunes en el periodismo más tradicional, para regresar de nuevo a los testimonios personales y la temática social: “El Nuevo Periodismo, trabaja de otra manera su relación con las fuentes de información, ve con ojos críticos las fuentes oficiales: desconfía de los poderes y se acerca de un modo distinto al periodismo tradicional, a las problemáticas sociales” (2015:7).

Gráfico 2: Selección de fuentes / Fuente: Elaboración propia

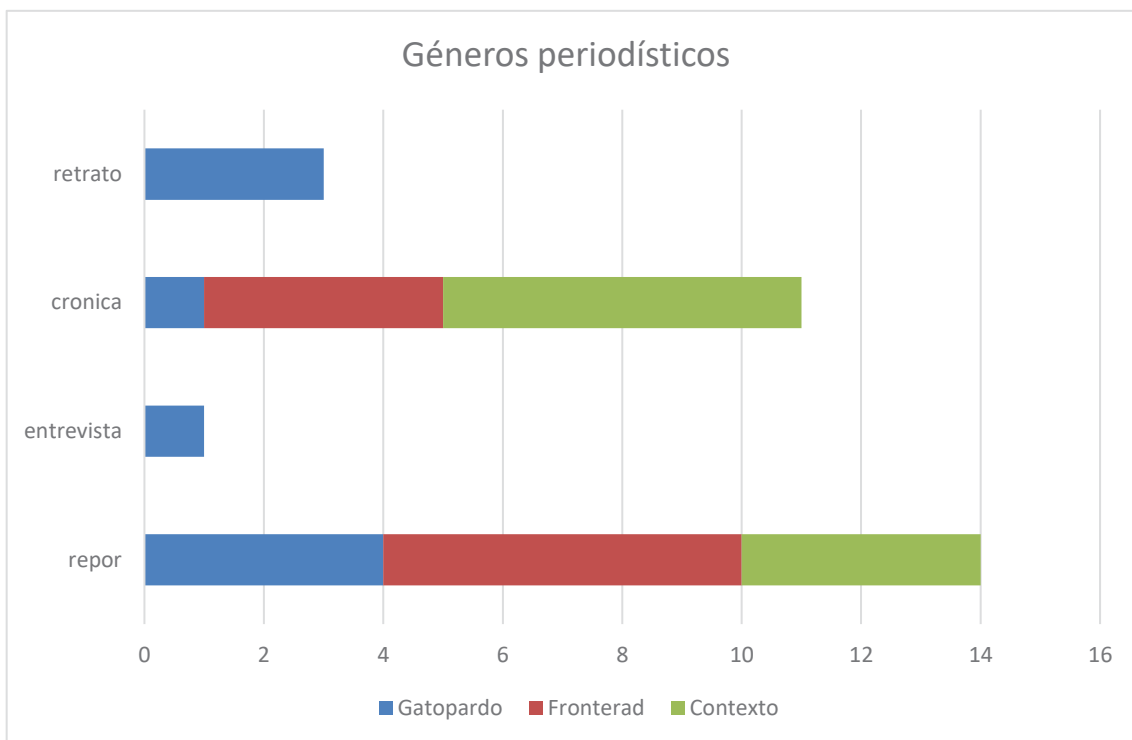


Las fuentes expertas, por su parte, se citan en casi la mitad de los textos analizados. Es, por ejemplo, el caso de Salvador Urbina, un abogado al que acude el periodista Javier Molina en uno de los reportajes analizados (Ficha 8 de la muestra de *CTXT*, disponible en Anexos). Molina, no obstante, utiliza una descripción literaria a la hora de situarlo en la pieza, siguiendo la línea estilística del periodismo narrativo que estudiamos:

“Al lado del juez está Salvador Urbina Quiroz, un abogado casi calvo de labia incontinente, viste traje brillante de alpaca, cadena al cuello, camisa desabotonada. También ríe, cuenta chistes, atiende a periodistas y enseña videos en su celular sin parar. Pero cuando hay que ponerse serio, se pone: “Los narcos me han amenazado muchas veces, pero de Juárez no me saca nadie. Aquí me quedaré hasta el final” (Molina: 2017).

Molina se sirve de esta fuente experta para profundizar en el caso legal de “El Barranquilla” y describir los obstáculos diarios a los que se puede enfrentar un abogado en Ciudad Juárez. El periodista, de hecho, hace un apunte al final del texto para informar al lector de que el abogado fue asesinado hace unos años en el mismo despacho donde se entrevistó con él.

Gráfico 3: Géneros periodísticos/ Fuente: Elaboración propia



En cuanto al tipo de **género seleccionado**, el reportaje es el escogido en casi la mitad de la muestra, lo que supone el 47% de los contenidos analizados (14 del total de 30). Cabe decir que una de las piezas analizadas, la mencionada anteriormente de Molina sobre Ciudad de Juárez, está etiquetada como reportaje en el medio, pero en la ficha se ha optado por catalogarla como crónica debido a que el periodista explica los hechos desde el lugar en el que se producen y lo prueba con descripciones como las siguientes:

“Al sur nos rodea la superficie desértica: montañas y más montañas de finísima arena que parecen sacadas del Sahara. Al norte, los cerros rocosos que delimitan la frontera que divide Ciudad Juárez y El Paso, uno de los lugares más trágicos del mundo” (Molina: 2017).

Por lo tanto, si se respeta la catalogación del medio, los reportajes ocuparían la mitad de la muestra, aunque las características del texto correspondían más con la categoría de “crónica” y se ha sumado al total de 11 piezas registradas. Son estos dos los géneros mayoritarios de la muestra analizada y las otras dos categorías, el retrato y la entrevista, solo presentan cuatro piezas en total (tres y una, respectivamente), lo que supone un 13% del total (de nuevo, un 10% y un 3%, respectivamente).

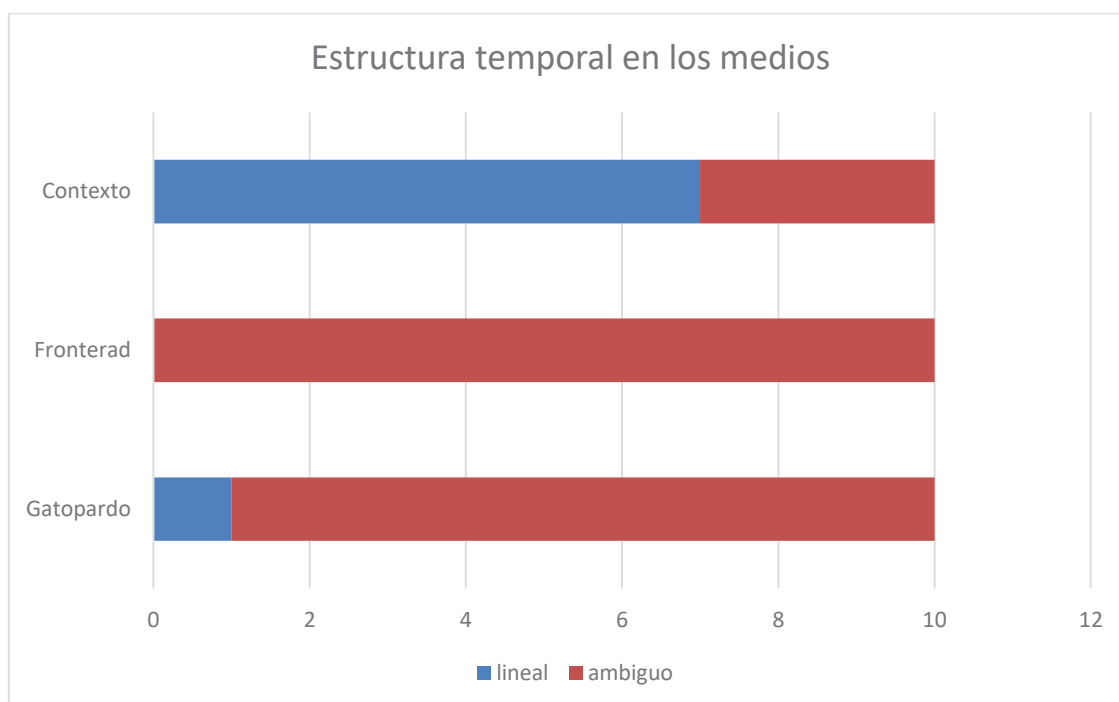
Otro de los aspectos analizados es el tipo de **estilo de declaraciones** empleado en los medios, que podría ser, como ya se ha explicado, directo o indirecto. En los 30 casos analizados, los redactores incluyen los datos obtenidos con estilos tanto directo como indirecto. El estilo directo se utiliza tanto en forma de declaraciones entrecomilladas como en forma de diálogos, un recurso que analizaremos más adelante.

En cuanto a la **estructura temporal**, la gran mayoría de los contenidos analizados apuestan por una estructura ambigua en la que incluyen saltos temporales o introducen el momento más álgido de la historia al comienzo de la pieza.

Esta segunda técnica es la utilizada en todas las piezas de la muestra de *Froterad*, como hace, por ejemplo, el cronista Joseph Zárate en su crónica “La canción de Kissinger. ‘La música me ha salvado’, dice el intérprete colombiano de champeta”. Aunque incluye referencias temporales que sí siguen una estructura lineal, el periodista introduce algunos saltos en la narración para hablar del pasado del músico, su infancia y sus recuerdos, o de lo que pasará en las horas siguientes, para después volver a utilizar verbos en tiempo presente y regresar al momento de la crónica:

“Son casi las ocho de la noche. En unas horas Mr. Black subirá a un avión rumbo a Nueva York donde le dará los toques finales a su nuevo disco. Mientras, Kissinger Miranda sigue de pie, esperando en un rincón del estudio, con las manos en los bolsillos” (Zárate: 2017).

Gráfico 4: Estructura temporal / Fuente: Elaboración propia

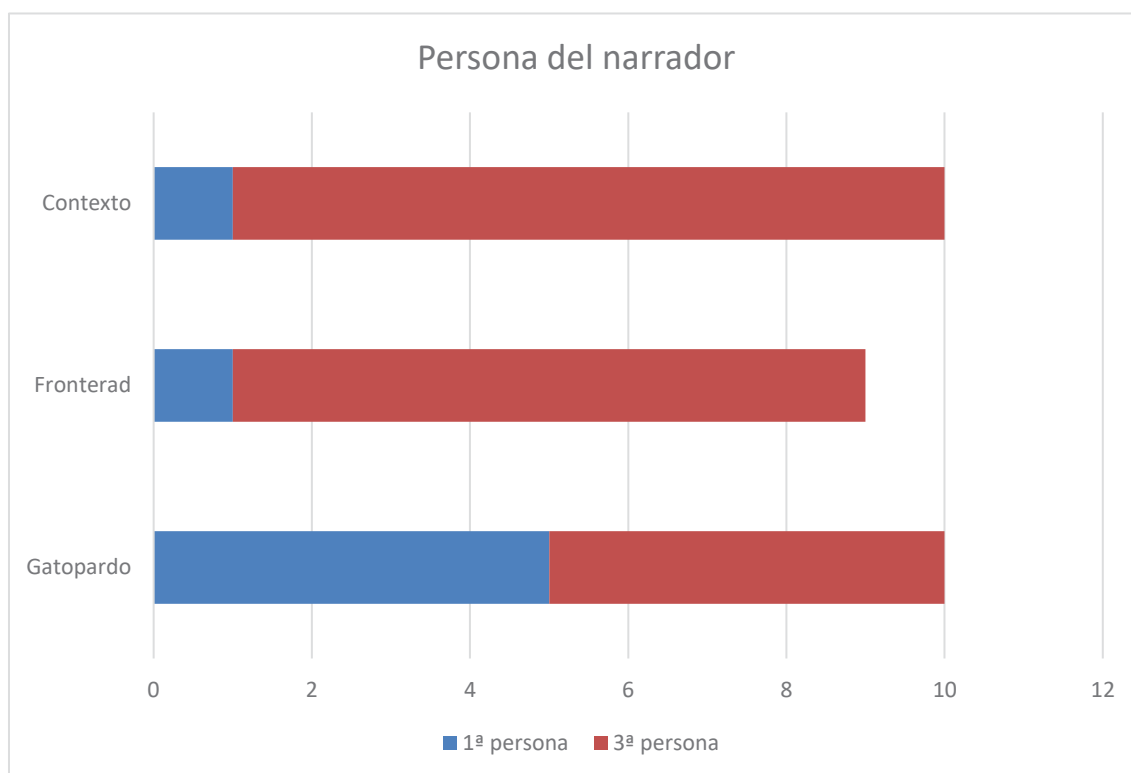


La ficha de análisis utilizada recoge también el **tipo de persona que adopta el narrador** e incluye como opciones la tercera o la primera persona. Las piezas analizadas muestran un claro mayor uso de la tercera persona, presente en 22 de los 30 textos, lo que supone una ventaja del 73% frente al 23% de los 7 que incluyen una narración en primera persona.

No obstante, una de las piezas de *Fronterad* denominada “Los lugares rotos. Una mirada sobre los estragos del terremoto ecuatoriano un año más tarde y algo más”, está redactado en segunda persona, en una conversación directa con el lector, una técnica tan poco habitual que no estaba recogida en la ficha de análisis ni aparecía como opción en ninguna de las aportaciones de los expertos consultados en el marco teórico del presente trabajo. La pieza, escrita por María Fernanda Ampuero, habla sobre el grave terremoto ecuatoriano ocurrido el 16 de abril de 2016:

“Ahora estás bajo el sol que odia, después de dos meses del terremoto de 7.8 grados en la escala de Richter que tuvo su epicentro aquí, en Manabí. Has llegado a la terminal Reina del Camino de Portoviejo. Un hombre vende a los viajeros dulces de Rocafuerte, de coco, de maní, famosos en todo el Ecuador. Llegan y se van autobuses. Todo parece normal” (Ampuero: 2017).

Gráfico 5: Persona del narrador / Fuente: Elaboración propia

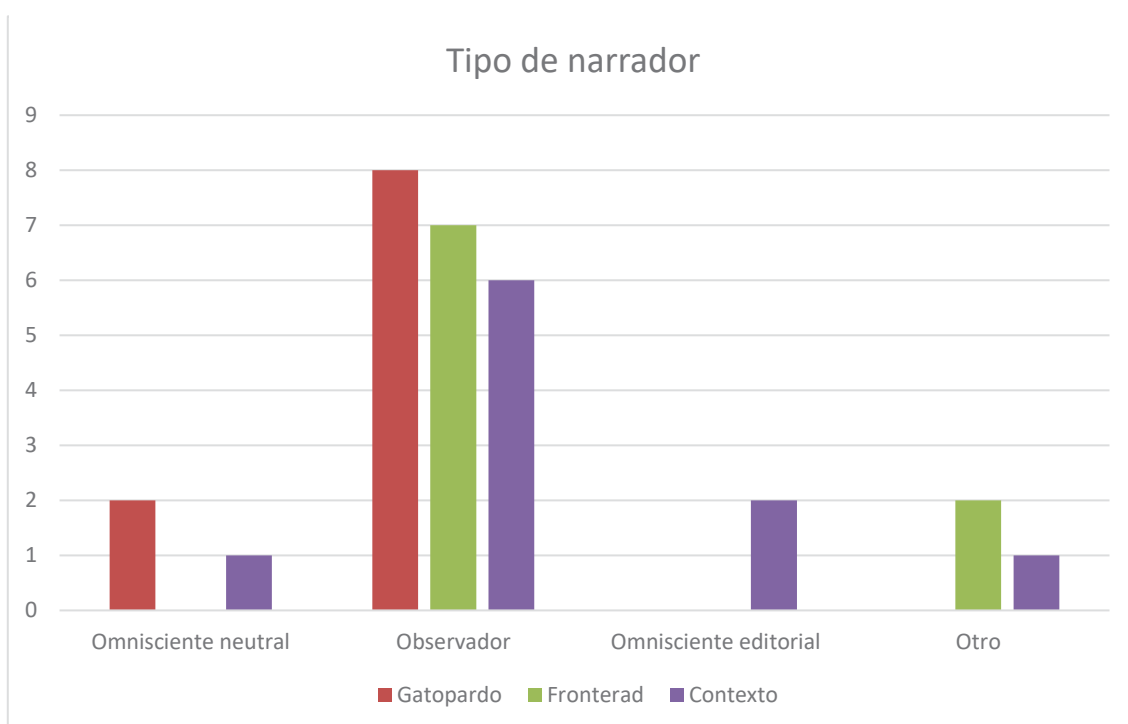


Además de la persona del narrador, la ficha de análisis recoge los tres **tipos de voces** que el periodista suele adoptar como narrador en la historia. Chillón (2015) define estos tres tipos de narradores como narrador omnisciente neutral, omnisciente editorial o narrador testigo, también llamado observador. La ficha de análisis recoge también una cuarta categoría denominada “otro”, que en este caso permitió categorizar en el análisis a un tipo de narrador que, aunque testigo, adopta ciertas posturas del narrador omnisciente y que no encajaba del todo con las otras tres posturas.

Los tres medios analizados muestran una preferencia por el narrador testigo u observador. Un total de 21 piezas entran en esta categoría, lo que supone un 70% del total. Al adoptar esta voz de narración, el periodista actúa como mero testigo de los hechos, bien sea en primera o en tercera persona, y se limita a describir lo que ve a su alrededor. A la hora de hablar de sentimientos o pensamientos personales de sus personajes, el narrador observador entrecomilla las declaraciones de su protagonista y no saca conclusiones o deducciones propias.

La muestra analizada de CTXT contiene también dos piezas en las que los redactores adoptan una voz omnisciente editorial. Este tipo de narración es diametralmente opuesta a la anterior y el periodista reflexiona más en profundidad sobre los pensamientos de sus personajes, tomándose incluso la licencia de sacar sus propias conclusiones. Como ya se ha explicado en el marco teórico, este tipo de narración continúa siendo periodístico y no una simple libertad literaria de redacción debido a que el periodista se documenta y se entrevista en profundidad con sus personajes hasta llegar a conocerlos lo suficiente como para ahondar en sus sentimientos y reflexionar sobre ellos.

Gráfico 6: Tipo de narrador / Fuente: Elaboración propia



Este tipo de narrador omnisciente y editorial es el adoptado por Esteban Ordóñez en el siguiente fragmento de una de las crónicas parlamentarias de la muestra titulada “El PP, la Guardia del Lobo y los corderos tristes”. Al inicio de la pieza, el periodista no sabe solo cómo se sienten los diputados del Partido Popular, sino que saca sus propias conclusiones sobre el porqué de su situación:

“Plena tormenta y el PP tan cómodo, tan tranquilo e indolente. Sus diputados se recuestan en los sillones como patricios romanos, dispuestos al regocijo y a la ira, dispuestos, en fin, a lo que se les encapriche. Su reposo incomprensible nace de

haber parasitado el árbol de las instituciones, desde la raíz hasta la copa” (Ordóñez:2017).

El tono del texto, claramente opinativo, es excusable en el periodismo narrativo cuando, como en este caso, el redactor es un experto en la materia. Ordóñez insiste a lo largo de la pieza que los diputados populares están tranquilos, que los de la oposición pretendían “apabullar al Gobierno” con su “ristra de preguntas”. La voz adoptada a lo largo de la pieza pertenece a un narrador que no solo ve lo que sucede y lo narra, sino que sabe lo que sus protagonistas piensan y opina libremente sobre ello.

A veces, no obstante, los periodistas recurren a este tipo de narrador omnisciente, pero sin incluir opiniones propias. Es, por ejemplo, el que adopta Diego Igal en un reportaje de CTXT titulado “Todos los misterios de la carta de Walsh”. En esta pieza, que destaca también por basarse únicamente en fuentes documentales, el periodista se ha documentado lo suficiente como para saber, con mayor o menor certeza, lo que ronda la mente de Walsh en el momento de la historia:

“Toma la ruta de las lagunas bonaerenses porque quiere estar cerca del agua. Allí además disfruta del silencio, la placidez de la siesta, siente que el tiempo se estira y crea el clima ideal para volver a la escritura con su nombre y estilo: lleva casi cuatro años sin publicar libros” (Igal:2017).

Este tipo de narrador se diferencia también claramente de un mero punto de vista de observador o testigo. El periodista sabe qué es lo que quiere su personaje, de qué disfruta o qué le preocupa en ese momento, pero no llega a opinar sobre ello.

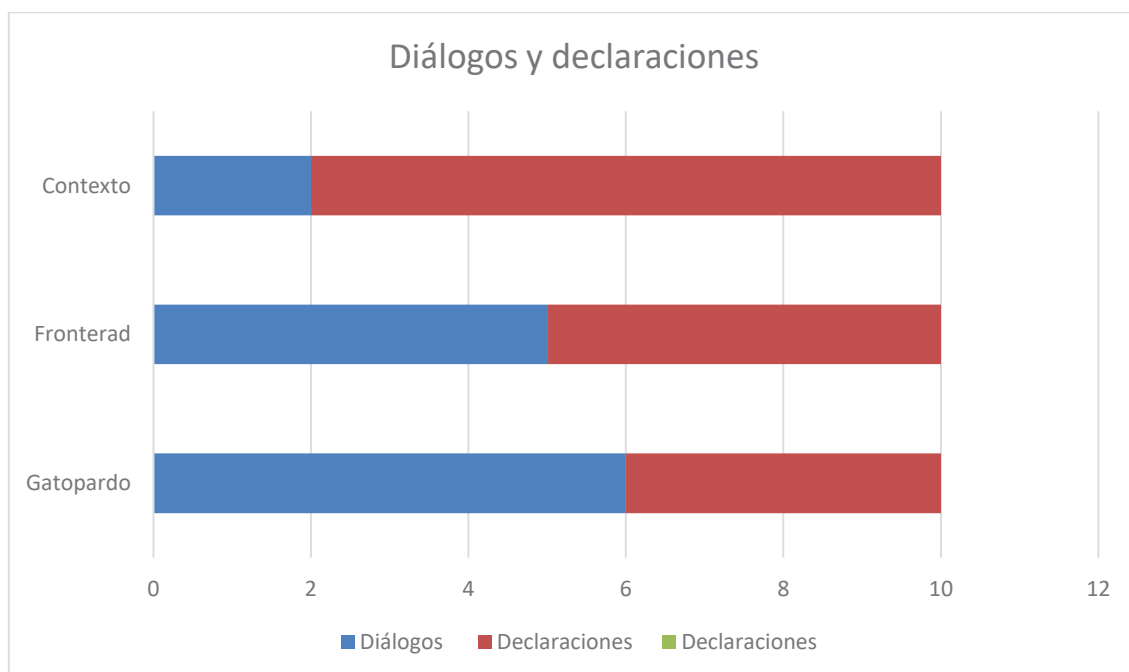
El análisis, no obstante, presenta tres piezas que no encajan del todo con ninguno de los tres narradores explicados y que adopta una voz de narrador o testigo, pero con ciertos matices de opinión inclasificables en la ficha elaborada. Es lo que hace, por ejemplo, Esteban Ordóñez en su crónica “La conspiración y el victimismo” sobre la comisión de investigación por las escuchas de Fernández Díaz:

“A pesar de la gravedad de las palabras que se escuchaban en los audios tras un velo de clandestinidad, la gente lo creyó al instante. Los archivos revelaban que el cieno de las cloacas del Estado seguía hirviendo a fuego vivo. Daniel de Alfonso fue reprobado por la asamblea catalana y forzado a dimitir” (Ordóñez:2017).

Aquí, aunque el periodista recoja a lo largo del texto las declaraciones recogidas en la reunión de la comisión, se permite un cierto matiz editorial al tachar la “gravedad” de las grabaciones o hablar del “cieno de las cloacas del Estado”.

La **inclusión de diálogos** es una de las características principales del periodismo narrativo, uno de los aspectos estilísticos que le diferencian de forma clara con el periodismo tradicional. Tal y como se explica en el marco teórico, el empleo de barras de diálogo permite convertir a los protagonistas de la historia en verdaderos personajes. Esa transición de declaraciones a diálogos de la que habla Herscher (2012) y de fuentes a personajes aparece, por tanto, reflejada en la ficha de análisis.

Gráfico 7: Diálogos y declaraciones / Fuente: Elaboración propia



Los resultados, no obstante, no son tan claros como era de esperar partiendo de las explicaciones del autor y 13 de las 30 piezas analizadas mantienen la inclusión de sus fuentes a modo de declaraciones, lo que supone que un 43% de la muestra no seguiría las pautas marcada por Herscher en el marco teórico. De todas formas, las 17 piezas restantes que sí presentan diálogos suponen una mayoría del 57%.

Este dato, no obstante, debe ser contextualizado, ya que la mayoría de las piezas mezclan ambos tipos de inclusión de fuentes y, aunque reproduzcan parte de los diálogos de forma literal, recogen igualmente algunas declaraciones entrecomilladas de forma tradicional.

Un ejemplo del empleo de diálogos en el texto se muestra en la pieza mencionada anteriormente de María Fernanda Ampuero sobre el terremoto ecuatoriano, que utiliza este recurso para reproducir una conversación que, gracias al uso de diálogos, presente una mayor carga emocional:

“Hasta que logras conectarte –porque hay daños en las comunicaciones y la electricidad– el mundo te estalla en la cabeza.

Por fin, mamá:

—Nosotros estamos todos bien.

—¿Y en Manabí?

—...

—Mami, ¿qué pasó en Manabí?” (Ampuero:2017)

El ejemplo seleccionado refleja de forma clara la utilidad de emplear el diálogo en ciertas ocasiones. Gracias a este recurso, la periodista puede reflejar ese momento de silencio de uno de los personajes en medio de una conversación que habría sido imposible de reflejar con una descripción y declaración al uso, al menos, no con la misma claridad y fuerza que muestra el fragmento.

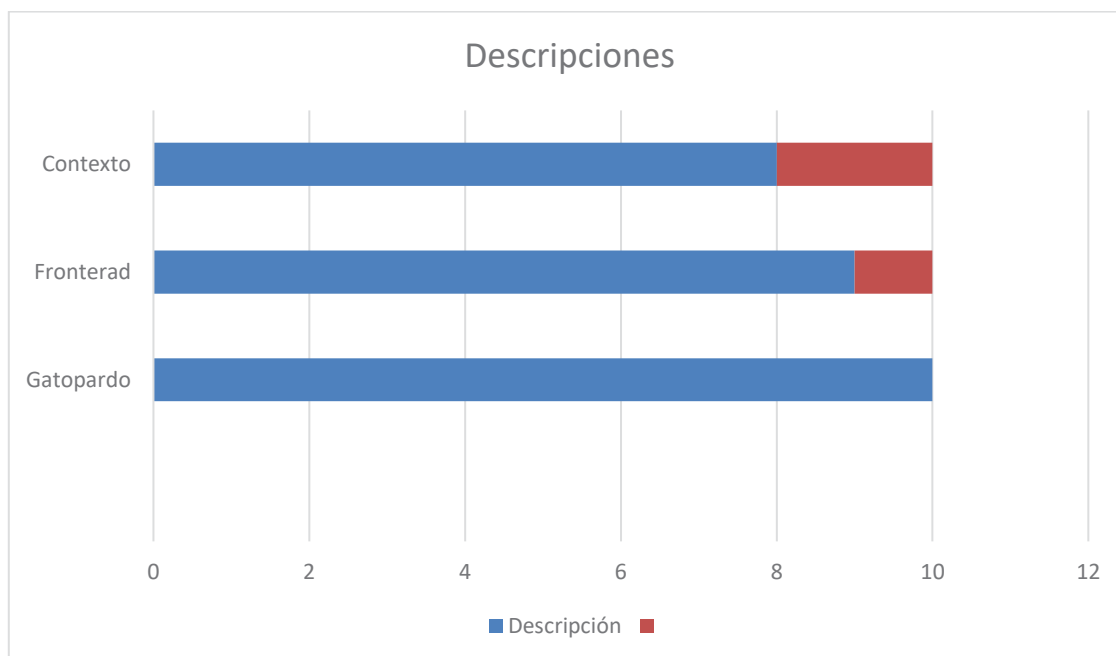
La **descripción del ambiente** es otro de los aspectos fundamentales que puede diferenciar el trabajo de un periodista narrativo, tal y como se ha explicado ya en el marco teórico, aunque algunas de las piezas analizadas en la muestra mantienen la redacción aséptica típica del periodismo tradicional y evitan el empleo de descripciones literarias en sus textos.

No obstante, la ausencia de descripciones en los textos analizados se refleja tan solo en 3 de las piezas, por lo que esta excepción estaría presente en solo el 10% del total de la muestra.

Si regresamos a la pieza de Javier Molina sobre Ciudad de Juárez, se puede observar la calidad literaria de las descripciones que el periodista incluye a lo largo del texto:

“La tierra es color ocre, a tramos pálida, a tramos parda. Los arbustos son púas negras y espinas llameantes en las que se enmarañan restos de basura, bolsas de plástico y harapos deshilachados y mugrientos” (Molina:2017).

Gráfico 8: Descripciones / Fuente: Elaboración propia



Este recurso es especialmente útil a la hora de realizar crónicas o semblanzas, ya que es una de las formas más clara que el periodista tiene de demostrar que ha estado en el lugar de los hechos. Es, también, una forma de diferenciar la personalidad del autor, esa importancia personal del periodista narrativo que se involucra más en sus textos y huye del objetivismo del periodismo tradicional. La elección de unos adjetivos y no otros refleja, de forma sutil, la perspectiva personal del periodista frente a los hechos. Siguiendo con el ejemplo de la crónica de Molina, el siguiente fragmento descriptivo deja claro su tono de denuncia:

“A nuestro alrededor se oyen voces que entretejen las mismas conversaciones. El mesero, el estudiante, el recepcionista, el periodista y hasta el mendigo hablan de lo mismo, de la violencia sin fin, de las niñas desaparecidas, de los inmigrantes desesperados que llegan codiciando sueldos de hambre” (Molina: 2017).

La inclusión de declaraciones es, por tanto, un recurso que permite al periodista profundizar en su propia subjetividad, en tratar más a fondo el tema de su historia. Por

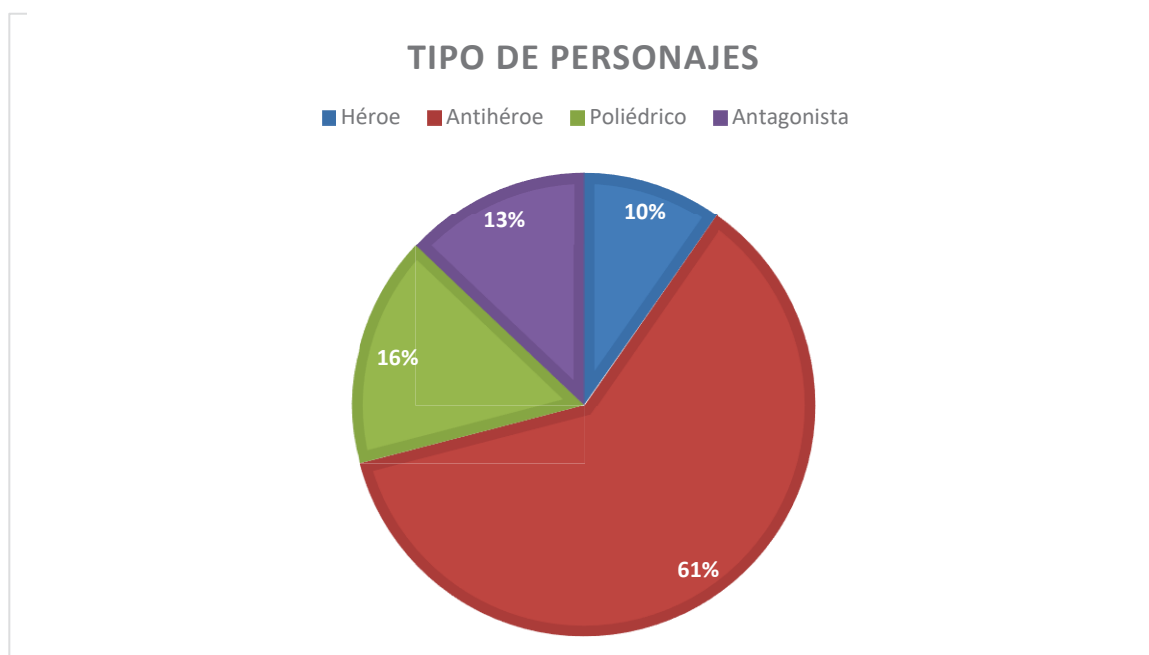
otro lado, el empleo de declaraciones literarias sirve también de recurso estilístico y embellecedor del texto. Otro ejemplo de recursos literarios en el periodismo narrativo es la inclusión de referencias literarias en el texto, como hace Gloria Serrano en su reportaje “Rastrear, buscar la vida. Luchando contra la impunidad en México, y desde España” para *Fronterad* sobre las muertes y desapariciones sin resolver en México.

“Desde entonces, como registró Bolaño en su paso por el país, ‘formas de vida y formas de muerte se pasean cotidianamente por la retina’: sicarios que matan a cualquiera, narcomenudistas que hacen negocios en los barrios, policías municipales que extorsionan a comerciantes, adolescentes que a modo de halcones vigilan determinada esquina (...)” (Serrano: 2017).

El reportaje seleccionado incluye una cita de Bolaño para completar su descripción del ambiente. Este recurso, además de enriquecer el texto con la aportación de visiones ajenas a la del propio periodista, también sirve, como el empleo de diálogos analizados anteriormente, como embellecedor del texto periodístico.

Por último, la ficha de análisis recoge también los **tipos de personajes** aportados por Chillón (2014) que explicaba que los periodistas narrativos destacan por perfilar a sus protagonistas como un “antihéroe”, que sería un héroe con características más humanas, y que servía para reflejar las historias de personas ordinarias y sus hazañas, independientemente de que sean heroicas o no.

Gráfico 9: Tipo de personajes / Fuente: Elaboración propia

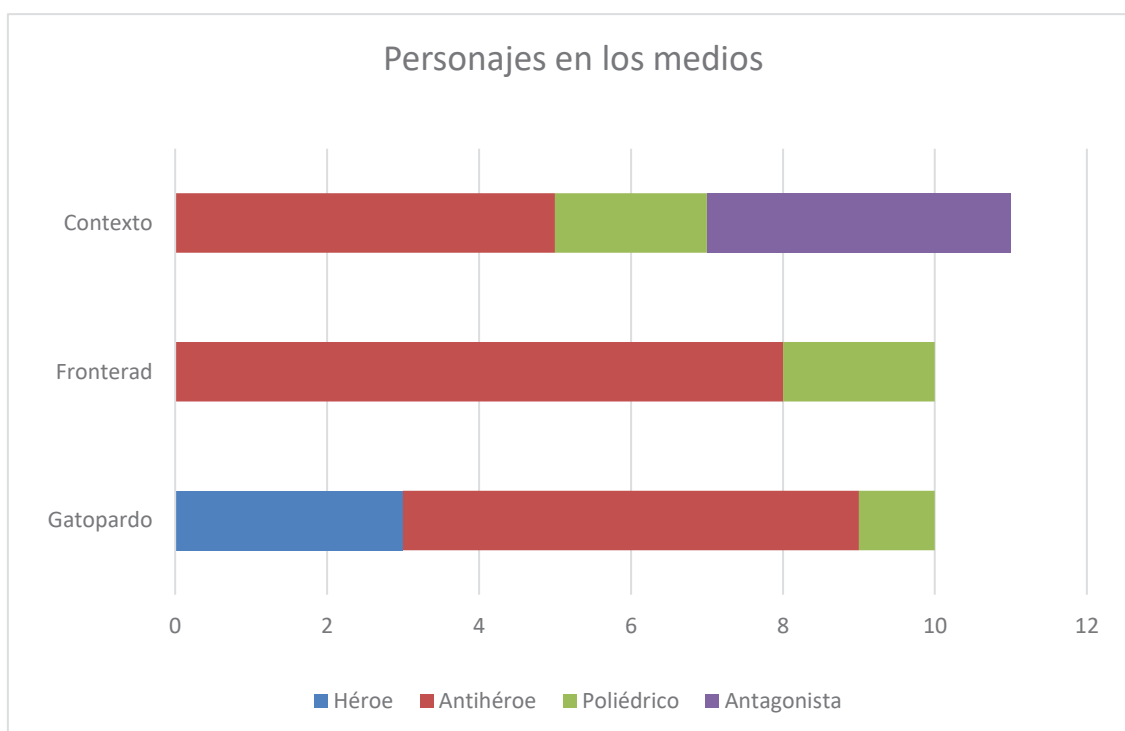


El análisis muestra que la aportación de Chillón era cierta, ya que más de la mitad de la muestra analizada, un 61%, presenta este tipo de personaje humanizado. La pieza sobre el terremoto ecuatoriano introduce a uno de sus personajes con el recurso tipo de antihéroe, humanizando sus rasgos y su comportamiento:

“Resulta que tienes un primo en Manabí que no conocías. Se llama Diego. Los manabitas hablan muy rápido, comiéndose unas sílabas, arrastrando otras, como un rally en la lengua. El primo Diego tiene la escudería Ferrari en la boca: habla más rápido que cualquier persona y de cada cinco palabras que dice, tres son blasfemias. Hace reír. Es fácil querer al primo Diego” (Serrano: 2017).

En este fragmento de ejemplo, la periodista destaca las cualidades más humanas del personaje y lo aleja de la idealización propias de un personaje heroico que, como apunta Chillón, dejó de ser popular en las corrientes estilísticas del periodismo narrativo.

Gráfico 10: Personajes en los medios / Fuente: Elaboración propia



No obstante, los medios analizados presentan también otro tipo de personajes, aunque en menor medida. CTXT refleja, por ejemplo, algunos personajes con un carácter más antagonista, es decir, haciendo hincapié en sus facetas más negativas. Este tipo de

personaje sería radicalmente opuesto al personaje de héroe, pero manteniendo una idealización similar. Si el personaje antihéroe enfatiza las cualidades más humanas, el personaje héroe enfatiza sus cualidades más positivas, y el antagonista, las más despreciables.

Regresamos una última vez a la pieza de Molina sobre Ciudad de Juárez, la única que presenta dos tipos claros de personajes distintos: antihéroe y antagonista. El texto incluye testimonios de habitantes de la zona, descritos con precisión y mediante una redacción que profundiza en sus cualidades más humanas.

No obstante, en una de las escenas, el periodista se enfrenta a un supuesto criminal que intentó atracarle a plena luz del día. A la hora de presentar a este personaje, el periodista enfatiza únicamente en su aspecto y comportamiento peligrosos, transmitiendo al lector esa sensación de peligro que él experimentó en el momento de los hechos:

“Un joven con aspecto de maleante aparece de una esquina. Se dirige a mí con andares demasiado rápidos. Le miro de reojo y adivino sus intenciones. Ropas anchas y renegridas, ceño fruncido, cara de muy pocos amigos. Esconde algo en el bolsillo de su chamarra” (Molina: 2017).

Al presentar al personaje como un joven “con aspecto de maleante” que se le aproxima con el “cara de muy pocos amigos”, el periodista deja claro el perfil que quiere mostrar del joven. El ejemplo seleccionado muestra la clara diferencia con la que se presenta al personaje antagonista, presente en un total de cuatro piezas y todas ellas pertenecientes a la muestra seleccionada de *CTXT*.

En resumen, el análisis confirma una gran presencia de reportajes y crónicas, escritas, sobre todo, en tercera persona y desde un punto de vista de observador o narrador testigo, con una gran presencia de personajes humanizados que Chillón denomina “antihéroe”. No obstante, la inclusión de los diálogos sigue sin sustituir la inclusión de declaraciones entrecomilladas, y el embellecimiento estilístico del autor se refleja más en el uso de descripciones que en referencias literarias a otros escritores.

Además, tal y como se esperaba, en las piezas de periodismo literario analizadas tiene un gran peso la temática social y la consulta de fuentes deja de lado la versión oficial que tanto peso tiene en el periodismo tradicional y pasa a ser sustituido por testimonios directos y personales de los protagonistas de la historia.

4. CONCLUSIONES

Una vez concluido el análisis de contenido, es posible afirmar si las hipótesis planteadas en el comienzo del trabajo han podido ser verificadas o refutadas, además de extraer otras conclusiones que permitan responder a las preguntas de investigación y a los objetivos marcados.

La primera hipótesis predecía que los periodistas literarios españoles utilizarían técnicas propias de la literatura y empleadas por los nuevos periodistas estadounidenses y latinoamericanos, como la inclusión de diálogos o descripciones del ambiente y sus personajes.

El análisis realizado permite verificar esta primera hipótesis, ya que la práctica totalidad de la muestra, un 90%, utiliza descripciones y los diálogos están presentes en un 43% de los textos. Respecto al empleo de diálogos —el paso de declaraciones y fuentes a diálogos y personajes del que habla Herrscher— es necesario puntualizar que éstos no han sustituido a las declaraciones entrecomilladas, que siguen estando presentes en el 57% de las piezas analizadas. A pesar de esta puntualización, los resultados del análisis permiten verificar esta hipótesis

La segunda hipótesis predecía que los periodistas literarios utilizarán mayoritariamente fuentes y testimonios personales, dotando a sus personajes de un mayor protagonismo y dejando en un plano menos protagonista las versiones y fuentes oficiales. Esta hipótesis también ha sido verificada con el análisis ya que las fuentes personales suponen el 83% de las utilizadas, frente a las oficiales que se emplean en solo un 27% de la muestra. La temática personal, por su lado, está presente en la mayoría de las piezas analizadas, un 47% del total de la muestra.

La tercera hipótesis pronosticaba que los periodistas literarios utilizarán con frecuencia la primera persona y narrarán sus historias desde un punto de vista personal como muestra del peso del “yo” del autor. Esta hipótesis ha resultado refutada con los datos del análisis ya que los tres medios analizados presentan una clara preferencia por el uso de la tercera persona, presente en el 73% de la muestra.

Además, en un 70% de los casos, los autores adoptan una visión de observador o testigo en la narración, sin profundizar en los pensamientos o sentimientos de sus personajes ni adoptar un tipo de narrador omnisciente —destacado por Chillón como uno de los

preferidos de los nuevos periodistas norteamericanos— que le permitiese una mayor libertad expresiva y opinativa.

Por último, la cuarta hipótesis predecía que en la muestra de publicaciones extraída de *CTXT*, *Gatopardo* y *Fronterad* no se encontraría un catálogo de autores que se repita y permita considerarlos una generación similar a la estadounidense o latinoamericana. Por el contrario, se espera que las firmas de las piezas pertenezcan a autores no demasiado conocidos en su profesión.

Esta predicción ha resultado confirmada con los datos obtenidos de la muestra analizada. *CTXT*, *Gatopardo* y *Fronterad* no cuentan con un pequeño catálogo de autores fijos que repitan contenidos de periodismo literario con frecuencia, más bien, disponen de un amplio catálogo de autores que colaboran de forma esporádica, sin continuidad, por lo que no se podría hablar, al menos en la muestra analizada en estos medios, de una generación de periodistas literarios como tal.

De las 30 piezas analizadas, solo cinco periodistas —Esteban Ordóñez, Rafael Cabrear, Joseph Zárate, Alejandra González Romo y Miguel Ángel Ortega Lucas— firman la autoría de dos piezas, lo que demuestra cierta continuidad en su trabajo como periodistas literarios. El resto de autores aportaron solo una pieza al total, aunque es necesario recordar que la muestra recoge tan solo contenidos publicados de menos de un año de antigüedad y que este tipo de piezas suelen requerir un laborioso recabar de datos.

Debido a las limitaciones propias de un Trabajo Fin de Grado —en extensión, recursos y tiempo empleado— cabe mencionar que la muestra analizada no aporta unas conclusiones extrapolables al oficio del periodismo literario en España, sino que supone, más bien, una aproximación investigativa al objeto de estudio.

Por otro lado, la elaboración del marco teórico ha permitido alcanzar el primero objetivo del presente trabajo, que pretendía aclarar las características del periodismo literario y las diferencias que presenta frente al periodismo tradicional, así como aclarar la diversidad de términos empleados para definir este fenómeno que se planteaba como segundo objetivo al inicio de la investigación.

Por otro lado, el tercer objetivo, que proponía encontrar las diferencias que podría presentar el periodismo literario en España respecto a las pautas establecidas por expertos de este fenómeno en Estados Unidos y Latinoamérica, se ha visto limitado por el carácter

aproximativo de este Trabajo de Fin de Grado, que se ha limitado a analizar treinta piezas de tres medios españoles y que resulta, por tanto, insuficiente para determinar qué diferencia al periodismo literario en España del resto de países.

La muestra analizada tampoco permite hablar de una generación de periodistas literarios en España, debido también a las limitaciones de la investigación y su carácter aproximativo, por lo que no ha podido comprobar si verdaderamente existe una generación periodística literaria como se proponía en un principio en el cuarto y último objetivo.

La consecución de los objetivos tres y cuatro nos lleva directamente a las perspectivas de futuro de esta investigación ya que, para definir las características del periodismo literario en España sería necesario estudiar el trabajo de algunos autores reconocidos en la materia, como podrían ser Antonio Muñoz Molina, Manuel Rivas o Jorge Carrión, para comprobar si verdaderamente no existe una generación periodística literaria como tal en España o si simplemente los medios analizados en el presente trabajo se limitan a publicar contenidos de autores desconocidos y de forma esporádica.

5. BIBLIOGRAFÍA

Angulo, María (coord.). (2014): *Crónica y Mirada*. Madrid: Libros del K.O.

Boynton, R.S. (2005). *El nuevo Nuevo Periodismo: conversaciones sobre el oficio con los mejores escritores estadounidenses de no ficción*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Caparrós, M. (2015). *Lacrónica*. Madrid: Círculo de Tiza.

Chillón, A. (2014). *La palabra facticia: literatura, periodismo y comunicación*. Valencia: Universitat de Valencia.

González Ruano, C. (1995). *La vida íntima*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida

Herrscher, R. (2012). *Periodismo narrativo: cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

López Pan, F; Rodríguez, J. (2006). Periodismo literario: una aproximación desde la Periodística. En Hernández Guerrero, J.A (Presidencia). *Retórica, Literatura y Periodismo*. Conferencia llevada a cabo en el V Seminario Emilio Castelar, Cádiz.

Pérez Curiel, C; Gutiérrez Rubio, D; Sánchez González, T; y Zurbano Berenguer, B. (2015): El uso de fuentes periodísticas en las secciones de Política, Economía y Cultura en el Periodismo de Proximidad Español. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Volumen 21 (Nº Especial de noviembre), 101-117.

Puertas, A. (2011). El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época. *Anagramas*, Volumen 9 (Nº18), 47-60.

Rebollo Sánchez, F. (2011). *Literatura y Periodismo en el siglo XXI*. Madrid: Fragua.

Reinoso, J.M. (2015). La revista Anfibia como caso del Nuevo Periodismo. En *VIII Seminario Regional del Cono Sur: Políticas, actores y prácticas de la comunicación: encrucijadas de la investigación en américa latina*. Asociación Latinoamericana de Investigación el Comunicación (ALAIC), Córdoba, Argentina.

Rodríguez, J, Angulo, M. (2010). *Periodismo Literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid: Fragua.

Wolfe, T. (1977). *El Nuevo Periodismo*. Barcelona: Anagrama Compactos.

6. ANEXOS:

Tabla 1: Listado de piezas analizadas

| <i>Medio</i> | <i>Autor</i> | <i>Fecha de publicación</i> | <i>Título del artículo</i> |
|------------------|---------------------------|-----------------------------|--|
| <i>CTXT</i> | Miguel Ángel Ortega Lucas | 24 de mayo de 2017 | Jueces hartos de la injerencia política |
| <i>CTXT</i> | Esteban Ordóñez | 10 de mayo de 2017 | El PP, la Guarida del Lobo y los corderos tristes |
| <i>CTXT</i> | Miguel Ángel Ortega Lucas | 9 de mayo de 2017 | José Antonio Sánchez, 'ese modesto presidente' de RTVE |
| <i>CTXT</i> | Esteban Ordóñez | 20 de abril de 2017 | Aguirre en la Audiencia Nacional: anatomía de unas lágrimas |
| <i>CTXT</i> | Esteban Ordóñez | 6 de abril de 2017 | La conspiración y el victimismo |
| <i>CTXT</i> | Guillermo Hildebrandt | 25 de abril de 2017 | Shutka, capital del pueblo gitano |
| <i>CTXT</i> | Diego Igal | 5 de abril de 2017 | Todos los misterios de la carta de Walsh |
| <i>CTXT</i> | Javier Molina | 3 de enero de 2017 | Ciudad Juárez, un viaje a la frontera crepuscular |
| <i>CTXT</i> | Miguel Ezquiaga | 4 de enero de 2017 | La tragedia de los niños perdidos del parque de Hortaleza |
| <i>CTXT</i> | Amanda Andrades | 19 de abril de 2016 | République, la vida en pie |
| <i>Fronterad</i> | Lys Arango | 19 de mayo de 2017 | Irak: el olor del miedo |
| <i>Fronterad</i> | Gloria Serrano | No consta | Rastrear, buscar la vida. Luchando contra la impunidad en México, y desde España |

| | | | |
|------------------|--------------------------------|-----------------------|---|
| <i>Fronterad</i> | María Fernanda Ampuero | 5 de mayo de 2017 | Los lugares rotos. Una mirada sobre los estragos del terremoto ecuatoriano un año más tarde y algo más |
| <i>Fronterad</i> | Joseph Zárate | 7 de abril de 2017 | La canción de Kissinger. “La música me ha salvado”, dice el intérprete colombiano de champeta |
| <i>Fronterad</i> | Santiago S. Caraballo | 3 de marzo de 2017 | Espanoles en la Guerra del Vietnam, y la insólita admiración de Franco por Ho Chi Minh |
| <i>Fronterad</i> | Carlos García Santa Cecilia | 17 de febrero de 2017 | John Reed en la Revolución rusa. Un joven periodista estadounidense hizo historia |
| <i>Fronterad</i> | Felipe Chica Jiménez | No consta | Hicoteas. Los vecinos del colombiano Puente Nayero que resistieron en los malos tiempos |
| <i>Fronterad</i> | Joseph Zárate | 17 de febrero de 2017 | Lo que dejamos al otro lado del muro. ¿De qué es capaz una mujer cuando una frontera le impide estar con sus hijos? |
| <i>Fronterad</i> | Rosario Quevedo | 20 de enero de 2017 | El ayer y el hoy de Las Hurdes |
| <i>Fronterad</i> | Tamara Crespo | 20 de enero de 2017 | El ayer y el hoy de Las Hurdes |
| <i>Gatopardo</i> | Xavierl Aldekoa | Mayo 2017 | Los demonios del lago Chad |
| <i>Gatopardo</i> | Rafael Cabrera | Mayo 2017 | La fuga de Elena Garro |

| | | | |
|------------------|-------------------------------|-----------|---|
| <i>Gatopardo</i> | Felipe Restrepo Pomo | Mayo 2017 | René Redzepi: La vanguardia en la cocina |
| <i>Gatopardo</i> | Santiago Rosero | Mayo 2017 | Evgen Bavcar, el fotógrafo ciego más famoso del mundo |
| <i>Gatopardo</i> | Ana Elena Mallet | Mayo 2017 | Ramón Valdiosera, inventor del rosa mexicano |
| <i>Gatopardo</i> | Anabel Hernández | Mayo 2017 | ¿Quiénes son los herederos de Joaquín Guzmán Loera, el Chapo? |
| <i>Gatopardo</i> | Alejandra González Romo | Mayo 2017 | Los lenguajes de Carlos Amoraes |
| <i>Gatopardo</i> | Santiago Wills | Mayo 2017 | Los fantasmas del oro: Minería ilegal en Colombia |
| <i>Gatopardo</i> | Alejandra González Romo | Mayo 2017 | La Isla después de Castro |
| <i>Gatopardo</i> | Rafael Cabrera | Mayo 2017 | La fortaleza de Lydia Cacho |

Tabla 2. Ejemplo de pieza analizada en CTXT

| | | | | | | | |
|--|---|---|--------------------|--------------------------|--------------------------|---|-----------------------|
| FECHA: 4 de enero de 2017 | | | | PUBLICACIÓN: CTXT | | | |
| AUTOR: Miguel Ezquiaga | | | | | | | |
| TÍTULO: La tragedia de los niños perdidos del parque de Hortaleza | | | | | | | |
| TEMAS | VIAJES/ LUGARES | | BÉLICOS/ CRIMEN | X | PERSONAL | | POLÍTICA |
| FUENTES | OFICIALES | | DOCUMENTAL | X | EXPERTAS | X | PERSONALES |
| GÉNERO | REPORTAJE | X | ENTREVISTA | | CRÓNICA | | RETRATO/ SEMBLANZA |
| ESTILO | DIRECTO | | | X | INDIRECTO | | X |
| TIEMPO | LINEAL | | | | AMBIGUO | | X |
| PERSONA | 1ª PERSONA | | | | 3ª PERSONA | | X |
| NARRADOR | OMNISCIENTE NEUTRAL | | OBSERVADOR | X | OMNISCIENTE EDITORIAL | | OTRO |
| DIÁLOGOS | No constan. | | | | | | |
| DESCRIPCIÓN | El reportaje no incluye descripciones. | | | | | | |
| REFERENCIAS LITERARIAS | No se incluyen. | | | | | | |
| PERSONAJES | HÉROE | | ANTIHEROE | X | POLIÉDRICO | | ANTAGÓNICO |
| OBSERVACIONES | Se puede hablar de personajes con características de antihéroe por hablar de niños criados en un ambiente conflictivo, perfilados por el periodista como vulnerables. El reportero deja clara su intención de denuncia. | | | | | | |

Tabla 3. Ejemplo de pieza analizada en *Fronterad*

| | | | | | | | | |
|---|--|---|--------------------|--------------------------------------|--------------------------|---|-----------------------|---|
| FECHA: 5 de mayo de 2017 | | | | PUBLICACIÓN: <i>Fronterad</i> | | | | |
| AUTOR: María Fernanda Ampuero / Fotografía de Edu León | | | | | | | | |
| TÍTULO: Los lugares rotos. Una mirada sobre los estragos del terremoto ecuatoriano un año más tarde y algo más | | | | | | | | |
| TEMAS | VIAJES/ LUGARSE | X | BÉLICOS/ CRIMEN | | PERSONAL | | POLÍTICO | |
| FUENTES | OFICIALES | | DOCUMENTAL | X | EXPERTAS | X | PERSONALES | X |
| GÉNERO | REPORTAJE | X | ENTREVISTA | | CRÓNICA | | RETRATO/ SEMBLANZA | |
| ESTILO | DIRECTO | | | X | INDIRECTO | | X | |
| TIEMPO | LINEAL | | | | AMBIGUO | | X | |
| PERSONA | 1ª PERSONA | | | - | 3ª PERSONA | | - | |
| NARRADOR | OMNISCIENTE NEUTRAL | | OBSERVADOR | | OMNISCIENTE EDITORIAL | | OTRO | X |
| DIÁLOGOS | <p>“—Nosotros estamos todos bien. —¿Y en Manabí? —... —Mami, ¿qué pasó en Manabí?”</p> | | | | | | | |
| DESCRIPCIÓN | <p>“En otra, un hombre mayor con camisa verde, abierta, bosteza. Varias mujeres de diferentes edades con vestidos largos de colorines comentan la telenovela en la zona en la que, parece, hay un matriarcado”.</p> | | | | | | | |
| REFERENCIAS LITERARIAS | <p>La periodista incluye citas literales de Hemingway o Neruda a lo largo del reportaje.</p> | | | | | | | |
| PERSONAJES | HÉROE | | ANTIHERO | X | POLIÉDRICO | | ANTAGONISTA | |
| OBSERVACIONES | <p>La gran novedad de esta pieza es el empleo de la segunda persona en un diálogo directo con el narrador. Por ello, ninguno de los narradores de la ficha encaja. Al meterse en la cabeza del lector, podría hablarse de narrador omnisciente, ya que se permite la licencia de fingir conocer sus pensamientos. No obstante, cuando describe el entorno, adopta el punto de vista típico de un observador.</p> <p>En cuanto a la temática, aunque narre el viaje de la periodista por Ecuador, podría también considerarse que el reportaje trata de “catástrofes”, un tema no incluido en la ficha de análisis.</p> | | | | | | | |

Tabla 4. Ejemplo de pieza analizada en *Gatopardo*

| | | | | | | | | | |
|--|--|---|--------------------|---|--------------------------------------|---|-----------------------|---|--|
| FECHA: Mayo 2017 (nº 181 de la revista) | | | | | PUBLICACIÓN: <i>Gatopardo</i> | | | | |
| AUTOR: Santiago Rosero / Fotografía de Evgen Bavcar | | | | | | | | | |
| TÍTULO: Evgen Bavcar, el fotógrafo ciego más famoso del mundo | | | | | | | | | |
| TEMAS | VIAJES/ LUGARES | | BÉLICOS/ CRIMEN | | PERSONAL | X | POLÍTICO | | |
| FUENTES | OFICIALES | | DOCUMENTAL | X | EXPERTAS | X | PERSONALES | X | |
| GÉNERO | REPORTAJE | | ENTREVISTA | | CRÓNICA | | RETRATO/ SEMBLANZA | X | |
| ESTILO | DIRECTO | | | X | INDIRECTO | | | X | |
| TIEMPO | LINEAL | | | | AMBIGUO | | | X | |
| PERSONA | 1ª PERSONA | | | X | 3ª PERSONA | | | | |
| NARRADOR | OMNISCIENTE NEUTRAL | | OBSERVADOR | X | OMNISCIENTE EDITORIAL | | OTRO | | |
| DIÁLOGOS | “—Al principio de mi ceguera, cuando la tomaba más en serio, llevaba lentes muy oscuros para exaltar mi estado; hoy utilizo anteojos más claros para tener el aire de un intelectual”. | | | | | | | | |
| DESCRIPCIÓN | “Es una tarde gris de septiembre de 2016. Evgen Bavcar lleva el que parece ser un estudiado atuendo de trabajo: camisa blanca, pantalón deportivo gris, medias azules, sandalias blancas como de hospital y una larga bata negra tipo pintor que le da un aire enigmático”. | | | | | | | | |
| REFERENCIAS LITERARIAS | Incluye, más bien, una referencia artística: “Lleva un sombrero negro de ala ancha un tanto ajado y una bufanda roja liviana: es el mismo atuendo que caracterizaba a Aristide Bruant, el cantautor de cabaré francés, famoso a finales del siglo XIX, que el pintor Henri de Toulouse-Lautrec immortalizó en una serie de carteles”. | | | | | | | | |
| PERSONAJES | HÉROE | X | ANTIHERO | | POLIÉDRICO | | ANTAGÓNICO | | |
| OBSERVACIONES | El periodista se incluye a sí mismo en el relato y comparte sus impresiones personales sobre el fotógrafo. | | | | | | | | |